

STUDIEN  
ZUR HISTORISCHEN  
POETIK BAND 19

HANNO RÜTHER

# Grundzüge einer Poetologie des Textendes der deutschen Literatur des Mittelalters

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



STUDIEN ZUR HISTORISCHEN POETIK

Herausgegeben von  
Stephan Fuchs-Jolie  
Sonja Glauch  
Florian Kragl  
Bernhard Spies  
Uta Störmer-Caysa

Band 19





HANNO RÜTHER

Grundzüge einer  
Poetologie des Textendes  
der deutschen Literatur  
des Mittelalters

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8253-6435-9

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

© 2018 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

## Vorbemerkung

Das Manuskript der vorliegenden Publikation ist in den Jahren 2008 bis 2011 entstanden und im Jahr 2012 vom Fachbereich Philologie der Westfälischen Wilhelms-Universität als Habilitationsschrift angenommen worden. Mein erster Dank gilt Professor Dr. Tomas Tomasek (Münster), der die Arbeit in allen Phasen ihrer Entstehung wohlwollend begleitet, kritisch kommentiert und sie schließlich positiv begutachtet hat, sodann den Gutachtern Professor Dr. Bruno Quast (Münster), Professor Dr. Silvia Schmitz (Aachen) und Professor Dr. Jürgen Macha (†). Professor Dr. Uta Störmer-Caysa (Mainz) hat die Arbeit in die von ihr mitherausgegebene Reihe *Studien zur historischen Poetik* aufgenommen; dafür bin ich dankbar. Erfreulich war auch die Zusammenarbeit mit dem Universitätsverlag Winter; besonders der sanfte Druck von Dr. Christina Hünsche verdient dankende Erwähnung.

Das Buch bildet den Forschungsstand des Jahres 2011 ab. Das bedauere ich sehr. Die einzige Alternative wäre gewesen, die Publikation auf die Zeit nach meinem Ausscheiden aus dem Schuldienst zu verschieben. Das erschien mir aus verschiedenen Gründen nicht sinnvoll. Die Drucklegung wäre nicht möglich gewesen, wenn meine Eltern Heidemarie Rüter und Hans Rüter sich nicht bereit erklärt hätten, den Druckkostenzuschuss zu übernehmen; dafür danke ich ihnen sehr.

Sina und Luis Neuhaus waren mir eine stete und liebenswerte Mahnung, das Projekt zu einem Ende zu bringen. Gegen manche Widrigkeiten hat meine geliebte Frau Birgit Neuhaus die Entstehung des Manuskripts durch Höhen und Tiefen begleitet und oft genug den entscheidenden Anstoß zur Beendigung eines Abschnitts, Kapitels und des Gesamttextes gegeben. Dafür und für vieles mehr bin ich ihr aus tiefstem Herzen dankbar.

Hamm (Westfalen), Karfreitag 2018

*Hanno Rüter*



# Inhalt

1. Einleitung . . . . .	1
1.1. Literatur und Text . . . . .	5
1.2. Literatur und Spiel. . . . .	8
1.3. Werk und Fragment . . . . .	11
1.4. Die Unverzichtbarkeit des Werkbegriffs. . . . .	15
1.5. Skizze des Untersuchungsgangs und Textkorpus. . . . .	17
2. Forschungsstand zum Ende literarischer Texte . . . . .	21
2.1 Bibliographien und Forschungsberichte . . . . .	22
2.2 Die Theorie des Endes literarischer Texte in der Forschung . . . . .	29
2.3. Studien zum Ende in mittelalterlichen Texten . . . . .	36
2.4. Gattungsübergreifende Studien. . . . .	37
2.5. Epische Großformen . . . . .	44
2.5.1. Chansons de geste. . . . .	49
2.5.2. Heldenepik . . . . .	52
2.5.3. Matière de Bretagne . . . . .	53
2.6. Epische Kleinformen . . . . .	61
2.7. Lyrik . . . . .	64
2.8. Gebet und Epilog . . . . .	66
2.9. Das Textende in den Poetiken . . . . .	72
2.10. Resümee . . . . .	76
3. Begriffsklärungen und methodische Überlegungen . . . . .	79
3.1. Begriffserklärungen . . . . .	79
3.2. Handlungsende . . . . .	84
3.2.1. Handlungsende und Erzählstoff. . . . .	90
3.2.2. Das Handlungsende in Wolframs <i>Parzival</i> . . . . .	93
3.2.3. Handlungsende und Fragment – Wolframs <i>Willehalm</i> . . . . .	98
3.3 Textschluss . . . . .	104



3.4. Materielles Textende und Schlussformeln . . . . .	107
3.5. Resümee . . . . .	109
4. Das Textende in der althochdeutschen Literatur . . . . .	111
4.1. Mit Schluss überlieferte althochdeutsche Texte . . . . .	113
4.1.1. Otfrid von Weißenburg . . . . .	114
4.1.2. Der äußere Aufbau des <i>Evangelienbuches</i> . . . . .	114
4.1.3. Das Handlungsende des <i>Evangelienbuches</i> . . . . .	120
4.1.4. Der Textschluss im <i>Evangelienbuch</i> . . . . .	126
4.1.5. Zu den Widmungsschreiben zum <i>Evangelienbuch</i> . . . . .	129
4.1.6. Die <i>Gebete Sigiharts</i> . . . . .	132
4.1.7. <i>Petruslied</i> . . . . .	135
4.1.8. <i>Ludwigslied</i> . . . . .	138
4.1.9. <i>Psalm 138</i> . . . . .	144
4.1.10. Zwischenfazit . . . . .	148
4.2. Texte, deren Vollständigkeit umstritten ist . . . . .	149
4.2.1. <i>Wessobrunner Gebet</i> . . . . .	149
4.2.2. <i>De Heinrico</i> . . . . .	153
4.3. Texte ohne Textende . . . . .	158
4.3.1. <i>Christus und die Samariterin</i> . . . . .	158
4.3.2. <i>Georgslied</i> . . . . .	162
4.3.3. <i>Hildebrandslied</i> . . . . .	163
4.3.4. <i>Muspilli</i> . . . . .	167
4.4. Resümee zum Textende in althochdeutschen Texten . . . . .	168
5. Das Textende der deutschen Tristanromane . . . . .	171
5.1. Version commune und version courtoise . . . . .	171
5.2. Eilhart von Oberg . . . . .	174
5.2.1. Handlungsende und Erzählstoff . . . . .	175
5.2.2. Textschluss . . . . .	185
5.2.3. Episodische Bauform und Geschlossenheit der Handlung . . . . .	186
5.2.4. Varianten der Überlieferung und materielles Textende . . . . .	190
5.2.5. Exkurs: Der Schluss bei Thomas von Britannien . . . . .	195
5.2.6. Resümee zu Eilharts <i>Tristrant</i> . . . . .	199

5.3. Der Prosaroman <i>Tristrant und Isalde</i> . . . . .	200
5.3.1. Handlungsende . . . . .	201
5.3.2. Textschluss . . . . .	202
5.3.3. Abweichungen von Eilhart im Schlussteil . . . . .	204
5.3.4. Resümee zum Prosaroman . . . . .	206
5.4. Ulrich von Türheim . . . . .	207
5.4.1. Handlungsende . . . . .	208
5.4.2. Textschluss . . . . .	213
5.4.3. Varianten der Überlieferung . . . . .	216
5.4.4. Resümee: Ulrichs Text als Fortsetzung . . . . .	221
5.5. Heinrich von Freiberg . . . . .	223
5.5.1. Handlungsende und Besonderheiten der Handlung . . . . .	223
5.5.2. Textschluss und Verhältnis zu Gottfrieds Romanfragment . . . . .	227
5.5.3. Geschlossenheit der Handlung und Episodenschlüsse . . . . .	229
5.5.4. Resümee zu Heinrichs Tristanfortsetzung . . . . .	230
5.6. Resümee zu den Tristanschlüssen. . . . .	231
6. Das Textende bei Hartmann von Aue . . . . .	235
6.1 Die <i>Klage</i> . . . . .	236
6.1.1. Materielles Textende und Handlungsende. . . . .	237
6.1.2. Textschluss . . . . .	241
6.1.3. Resümee zur <i>Klage</i> . . . . .	244
6.2. Der <i>Arme Heinrich</i> . . . . .	246
6.2.1. Struktur und Handlungsende . . . . .	246
6.2.2. Textschluss . . . . .	249
6.2.3. Überlieferungsvariante B . . . . .	250
6.2.4. Überlieferungsvariante E . . . . .	254
6.2.5. Resümee zum <i>Armen Heinrich</i> . . . . .	255
6.3. <i>Gregorius</i> . . . . .	257
6.3.1. Handlungsende . . . . .	257
6.3.2. Textschluss . . . . .	261
6.3.3. Varianten der Überlieferung . . . . .	263
6.3.4. Verhältnis zur Vorlage . . . . .	264
6.3.5. Exkurs zur Rezeption des <i>Gregorius</i> . . . . .	266
6.3.5. Resümee zum <i>Gregorius</i> . . . . .	271

6.4. Artusromane . . . . .	272
6.5. <i>Erec</i> . . . . .	274
6.5.1 Textstruktur und Handlungsende . . . . .	274
6.5.2 Textschluss und Verhältnis zu Chrétien . . . . .	280
6.5.3 Resümee zu Hartmanns <i>Erec</i> . . . . .	285
6.6. <i>Iwein</i> . . . . .	287
6.6.1 Handlungsende und Artushof . . . . .	288
6.6.2 Textschluss . . . . .	292
6.6.3 Vergleich mit Chrétiens <i>Yvain</i> . . . . .	295
6.6.4 Textvarianten des <i>Iwein</i> und materielle Textenden . . . . .	296
6.6.5 Laudines Kniefall . . . . .	300
6.6.6 Resümee zu Hartmann <i>Iwein</i> . . . . .	304
6.7. Die Textenden Hartmanns von Aue . . . . .	305
7. Das Textenden in schwankhaften Erzählungen vom Ehebruch . . . . .	309
7.1. Auswahl der untersuchten Texte . . . . .	309
7.2. Forschungsstand zum Textende . . . . .	313
7.3. <i>Moralisatio versus narratio?</i> . . . . .	324
7.4. Textschlussignale . . . . .	326
7.5. Erzählungen vom Ehebruch mit <i>moralisatio</i> . . . . .	330
7.5.1. Der Stricker: <i>Der kluge Knecht</i> . . . . .	331
7.5.2. Der Stricker: <i>Der begrabene Ehemann</i> . . . . .	335
7.5.3. <i>Das Schneekind</i> . . . . .	338
7.5.4. Jacob Appet: <i>Der Ritter unter dem Zuber</i> . . . . .	343
7.5.5. Heinrich Kaufringer: <i>Der feige Ehemann</i> . . . . .	347
7.5.6. Heinrich Kaufringer: <i>Die Suche nach dem glücklichen Ehepaar</i> . . . . .	352
7.5.7. Heinrich Kaufringer: <i>Drei listige Frauen</i> . . . . .	358
7.5.8. Resümee zu den Erzählungen mit <i>moralisatio</i> . . . . .	362
7.6. Erzählungen ohne <i>moralisatio</i> . . . . .	363
7.6.1. Der Stricker: <i>Das heiße Eisen</i> . . . . .	364
7.6.2. <i>Der Mönch als Liebesbote (A)</i> . . . . .	367
7.6.3. Heinrich Kaufringer: <i>Die Rache des Ehemannes</i> . . . . .	371
7.6.4. <i>Die Buhlschaft auf dem Baume</i> . . . . .	377
7.6.5. Hans Rosenplüt: <i>Der fabrende Schüler</i> . . . . .	382
7.6.6. Resümee zu den Erzählungen ohne <i>moralisatio</i> . . . . .	386
7.7. Resümee zu den schwankhaften Erzählungen vom Ehebruch . . . . .	387

8. Fazit der Untersuchung. . . . .	393
8.1. Zur Poetologie des Textendes . . . . .	393
8.2. Ausblick . . . . .	403
9. Literaturverzeichnis . . . . .	407
9.1. Werke . . . . .	407
9.2. Forschung . . . . .	411
9.3. Internetquellen . . . . .	436
10. Abkürzungsverzeichnis . . . . .	438
11. Register der mittelalterlichen Autoren und Werke . . . . .	439



## 1. Einleitung

Für die alltägliche Erfahrung unterliegt es keinem Zweifel, dass das Ende eines Romans, eines Gedichts, einer Kurzgeschichte herausgehobene Bedeutung besitzt. Jeder literarische Text hat eben einen Anfang, eine Mitte und ein Ende,<sup>1</sup> und vom Ende erwartet man im Allgemeinen eine Lösung oder eine Einordnung.

Die Bedeutung des Endes ist der Literatur als Kunst, die in der Zeit stattfindet, in die Wiege gelegt. Diese Zeitgebundenheit verbindet sie mit Musik und Tanz,<sup>2</sup> es trennt sie von Malerei und Bildhauerei.<sup>3</sup> So hat Lessing im *Laokoon* herausgestellt, dass »die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen ge-

<sup>1</sup> So schon Aristoteles in der *Poetik*, 7: »Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen, noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten.«

<sup>2</sup> Die Erfahrung der selbstregulierten Zeitdauer eines Musikstückes scheint eine der ontogenetisch frühesten Kunsterfahrungen des Menschen zu sein; vgl. VAN DE RIJPT/PLOOIJ 1992, S. 141: »19 Wochen alte Babys sind schon so weit, daß sie hören können, ob ein Musikstück vorzeitig abgebrochen wird. Wenn sie zum Beispiel ein Stück von einem Mozart-Menuett hören, reagieren sie, wenn das Stück vorsätzlich unterbrochen wird.« Die Musik ist, was die zeitliche Erstreckung und die Markierung des Endes angeht, durchaus der Literatur vergleichbar. Eindrucksvoll demonstriert dies das Musikstück 4'33“ von John Cage. Obwohl dort keine Musik aufgeführt wird, verzichtet Cage nicht auf die Notation von Anfang und Ende, und auch in der Aufführung sind Schlussmarkierungen erforderlich, wenngleich sie kontrafaktisch dargestellt werden; vgl. KÖSTERKE 1996, S. 220: »Die Uraufführung geschah durch David Tudor. Sie wurde eingeleitet durch das Schließen des Klavierdeckels, ein kurzes Lüften markierte die Begrenzungen der einzelnen Sätze.«

<sup>3</sup> Es gibt allerdings kategoriale Unterschiede zwischen Musik und Literatur auch hinsichtlich der Zeiterfahrung; vgl. STIERLE 1997, S. 185: »Die Präsenz der Musik bringt die Zeit selbst zur Erscheinung [...]. Gerade darin ist sie von der im Text zur Erscheinung kommenden Zeit grundsätzlich unterschieden. [...] Der narrative Text erfaßt und ordnet das Vergangene, der präskriptive Text greift aus in die Zukunft, der deskriptive Text entfaltet das Koexistente, der systematische Text, in dem das Präsens als Nulltempus fungiert, ist reflexiv auf die Klärung sprachlicher Konzepte selbst zurückbezogen.«

brauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit«. <sup>4</sup>

Lessing betrachtet das Verhältnis der Künste aus produktionsästhetischer Sicht. Doch auch die Rezeption von Literatur erfolgt notwendig innerhalb eines zeitlichen Intervalls, dessen Länge durch das Werk vorgegeben ist; dabei kann das Intervall durch Pausen unterbrochen werden. Während man auf ein Gemälde wahlweise einen kurzen Blick werfen oder es längere Zeit betrachten kann, <sup>5</sup> erfordert die Lektüre eines Romans einen nicht genau definierbaren, jedoch mit der Seitenzahl korrelierenden Zeiteinsatz.

Offenkundig erstrecken sich die Aufführungskünste in der Zeit: Aufführung und Rezeption einer Symphonie, eines Theaterstücks, eines Balletts oder auch eines Films beginnen zu einem bestimmten Zeitpunkt und enden an einem späteren. Daher ist bei Ankündigungen von Aufführungen und auf Eintrittskarten in aller Regel die genaue Uhrzeit des Beginns notiert. Es wäre sinnlos, ähnliche Mitteilungen für den Petersdom oder hinsichtlich von Rembrandts *Nachtwache* zu machen (abgesehen von der rein äußerlichen Öffnungszeit des Rijksmuseums in Amsterdam oder vom Zeitpunkt des Sonnenuntergangs in Rom).

In der Literatur scheinen die Dinge anders zu liegen; schließlich kann jeder Leser sein Buch öffnen und schließen, wie es ihm gerade recht ist. <sup>6</sup> Aufführungen von Literatur, z. B. als Dichterlesung, als Vorlesen für Kinder oder als Rezitation, unterliegen hingegen denselben Bedingungen wie die Aufführungskünste. Das Hörbuch schließlich ist nichts anderes als eine gleichsam eingefrorene Aufführung, die zu jedem beliebigen Zeitpunkt aktiviert werden kann. Seine Rezeption unterliegt denselben Bedingungen wie diejenige aufgezeichneter Musik.

Doch auch das Hörbuch bezieht sich, genau wie der Dichter in der Lesung und der Vorleser für Kinder, in aller Regel unmittelbar auf eine schriftliche Vorlage, ein gedrucktes Buch. Schrift, die eine zentrale Bedingung für das ist, was man landläufig unter Literatur versteht, kann man zunächst als Aufzeichnungssystem für gesprochene Sprache verstehen; jedenfalls gilt das für Alphabetschriften. <sup>7</sup> Bei Homer ist noch zu erahnen, dass die Schrift in Bezug auf die Literatur sekundär ist, denn die *Ilias* kann ihrer metrischen Verfassung nach nur aus ihrer Herkunft, aus einer

<sup>4</sup> Lessing: Laokoon I, 16 (S. 102f.).

<sup>5</sup> Vgl. zur Zeitdauer der Bildrezeption mit Bezug auf Lessing WOLF 2002, S. 54.

<sup>6</sup> Hier ist vorerst allein die konkrete Rezeptionssituation des stillen Lesens berücksichtigt.

<sup>7</sup> Seit ihrem Aufkommen hat die Schrift selbstverständlich eigene ästhetische Kategorien entwickelt, und ihre Auswirkungen auf die Literatur können gar nicht hoch genug veranschlagt werden. Vgl. mit entschiedener Wendung gegen die gelegentlich geäußerte Glorifizierung der Mündlichkeit ERNST 2006, S. VII-X.

offenbar schon zu Homers Lebzeiten sehr alten mündlichen Dichtungstradition, erklärt werden.<sup>8</sup>

Der literarische Text im Buch, also in der Form, in der Literatur heute vor allem verbreitet ist,<sup>9</sup> erweist sich vor diesem Hintergrund als eine historisch sekundäre Existenzform von Literatur, die primär (jedenfalls ihrem Ursprung nach) zu den Aufführungskünsten zu rechnen ist.<sup>10</sup> Sie dehnt sich nicht im Raum wie das Buch, sondern in der Zeit aus.<sup>11</sup> Abgesehen von solchen medienhistorischen Überlegungen ist jeder Text nur durch seine Rezeption wirkungsvoll. Ein nicht geöffnetes Buch bleibt so stumm wie eine nicht abgespielte Hörbuch-CD, das Kunstwerk realisiert sich erst im Moment seiner Aufführung, die auch aus der stummen Lektüre eines Individuums bestehen kann.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Vgl. LATACZ 2003, S. 11, ausgehend vom Hexameter: »Alle Redeformen, deren sich Homer bedienen will [...], alles, was er an Gefühlsnuancen auszudrücken wünscht, ist in diesen 6-Daktylen-Rhythmus umzusetzen: eine strenge Restriktion, – die freilich nicht Homer erfunden hat. Als er zu dichten anfang, hatte sie schon seit mehreren Jahrhunderten bestanden. Generationen von frei improvisierenden Sängern [...] hatten diese Art zu sprechen, besser: ohne jegliche Textvorlage spontan zu formulieren und sich dabei auf der *Phorminx* [...] zu begleiten, erlernt, geübt und weiterentwickelt.« Und ebd., S. 65: »Die griechische Sprachwissenschaft konnte durch genaue Analyse der homerischen Hexameter-Diktion [...] unwiderlegbar zeigen, daß eine hexametrische Dichtung des gleichen formalen und inhaltlichen Typs, wie wir ihn in Homers Epen vor uns haben, bereits spätestens im 16. Jh. v. Chr. bei den Griechen existiert hat.«

<sup>9</sup> Das Verhältnis von Text und Literatur wird weiter unten (1.1) genauer beleuchtet.

<sup>10</sup> Vgl. auch SCHLAFFER 1986, S. 22f., der vielleicht etwas zu sehr den Bruch betont, wenn er feststellt: »Mit den Gattungen, den metrischen Formen, der rhetorischen Tradition, den Topoi endet im 18. Jahrhundert die Erbschaft der mündlichen Vergangenheit in der europäischen Literatur.« Selbst aus SCHLAFFERS Sicht aber gilt für Texte, die vor dem 18. Jahrhundert entstanden sind, dass sie die mündliche Vergangenheit sehr wohl ererbt haben.

<sup>11</sup> Vgl. die, von ihm selbst als wesentliche Erkenntnis eingeschätzte, Einsicht des amerikanischen Literaturtheoretikers FISH 1980, S. 2: »I challenged the self sufficiency of the text by pointing out that its (apparently) spatial form belied the temporal dimension in which its meanings were actualized, and I argued that it was the developing shape of that actualization, rather than the static shape of the printed page, that should be the object of critical description.«

<sup>12</sup> Eine bemerkenswerte Differenzierung für die Moderne seit dem 18. Jahrhundert hat hierzu STIERLE 1997, S. 183f., vorgenommen: »Vorlesen ist nicht die eigentliche Weise des Lesens und dient oft nur dazu, dem, der des Lesens unfähig ist, den Text zugänglich zu machen. Die Aufführung des Musikstücks dagegen ist nicht eine Hilfsmaßnahme für jene, die unfähig sind, eine Partitur zu lesen.« Denkt man in dieser Richtung weiter, dann ergibt sich für die volkssprachliche Dichtung des Mittelalters, die vor allem in der Aufführung realisiert wurde, der Befund, dass der Codex etwa der Partitur entspricht. Hier drückt sich eine enge Beziehung zwischen Werk und Codex aus, auf die QUAST 2001 nachdrücklich hingewiesen hat; s. u. S. 16.



Das Erbe der Literatur, zu den Aufführungskünsten zu gehören, ist fast vollständig verschüttet. Das ist ein Grund dafür, dass das Ende des literarischen Werkes nicht zu den bevorzugten Untersuchungsgegenständen der Literaturwissenschaft gehört, obwohl ihm, auch aus Sicht der Rezipienten, erhebliche Bedeutung zukommt.<sup>13</sup> Und nicht nur aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, sondern auch aus jener einer allgemeinen Kunsttheorie hat das Ende erhebliches Gewicht.

Gemeinsam ist allen Formen von Kunst, dass sie von Nichtkunst unterscheidbar sein müssen; Kunst fordert Begrenzungen. Gerade das Bestreben der modernen Kunst, solche Grenzen zu ignorieren oder zu überschreiten, weist in letzter Konsequenz auf ihren Stellenwert hin.<sup>14</sup> Von Sonderformen einmal abgesehen, ist die Begrenzung in der Malerei evident: Der Rahmen schließt das Bild zum einen gegenüber seiner Umgebung ab, zum anderen definiert er das Bild aber auch als vollständig, als Werk. Ein Bauwerk oder eine Skulptur sind, jedenfalls für den Betrachter, mit ihrer Begrenzung identisch.

Im Bereich der Literaturtheorie hat sich vor allem LOTMAN mit dem Phänomen der Begrenzung auseinandergesetzt:

Der Rahmen des Gemäldes, die Rampe im Theater, der Anfang und das Ende eines literarischen oder musikalischen Werkes, die Oberflächen, die eine Plastik oder eine architektonische Konstruktion von dem nichteinbezogenen Raum abgrenzen, – all das sind verschiedene Formen einer allgemeingültigen Gesetzmäßigkeit der Kunst: das Kunstwerk stellt ein endliches Modell der unendlichen Welt dar.<sup>15</sup>

Damit kommt dem Ende eines literarischen Kunstwerkes entscheidende Bedeutung zu: Erst durch den Rahmen – und das Ende bildet einen unverzichtbaren Teil des-

<sup>13</sup> Mit Bezug auf seine Alltagserfahrung stellt LOTMAN 1970, S. 309, fest, »daß für die heutige normale Denkweise die modellbildende Funktion des Endes sehr bedeutsam ist (vgl. die Versuchung, ein Buch von hinten zu lesen oder wenigstens »mal nach dem Ende zu schauen«).«

<sup>14</sup> Vgl. dazu STIERLE 1997, S. 15, im Hinblick auf die Werkhaftigkeit von Kunst: »Die Grenze ist dem Werk wesentlich, sei diese eine Begrenzung von Anfang und Ende wie in den Werken im Medium von Sprache und Musik oder in der markierten symbolischen Grenze des Rahmens für das Bild. Dennoch setzt die Grenze als Ganze immer ein Imaginäres jenseits der Grenze mit. Jedes Werk erzeugt kraft seiner eigenen inneren Verweisungs-dichte einen Hof virtueller Fortsetzbarkeiten, eine ihm zugehörige Welt. Jedes Werk evoziert eine Welt, als deren Mittelpunkt es sich setzt. Im Einzelnen schließt dies natürlich Grenzmöglichkeiten nicht aus. Das Fragment als Ruine des Werks kann aus seiner prägnant umrissenen Unvollständigkeit dem Negativen, seinem Mangel, einen eigenen ästhetischen Reiz gewinnen, wie andererseits auch das Prinzip der Serialität eigene ästhetische Wirkungen hervorbringen kann.«

<sup>15</sup> LOTMAN 1970, S. 301.

selben – wird es zum Kunstwerk, denn nur ein »endliches Modell der unendlichen Welt« kann ein Kunstwerk sein.<sup>16</sup>

Die hier vorgestellte Annäherung an das Phänomen ›Ende‹, die sich eher von der Seite der Pragmatik her vollzieht, erlaubt es, Enden beliebiger literarischer Texte zu erfassen. Andere Sichtweisen des Endes – hier ist vieles denkbar, von der einfachen Unterscheidung glückliches vs. katastrophales Ende, über offenes vs. geschlossenes Ende bis hin zur Voraussetzung eines Weltbildes für die Möglichkeit eines Endes – beziehen sich jeweils nur auf bestimmte Gruppen von Texten. Gleichwohl sind dies heuristisch nützliche Kategorisierungen, die auch in der vorliegenden Untersuchung bei dafür geeigneten Texten zur Anwendung kommen.<sup>17</sup>

### 1.1. Literatur und Text

Die abendländische Literatur wird in aller Regel in der Form des geschriebenen oder gedruckten Textes vermittelt.<sup>18</sup> Daher sind auch die Bedingungen des Medi-

<sup>16</sup> Endlichkeit im Sinne von Begrenztheit ist eine Eigenschaft aller Artefakte; jedoch sind nicht alle Artefakte Modelle der unendlichen Welt, es kommt auf ihre Strukturiertheit an.

<sup>17</sup> Eine einheitliche Begrifflichkeit zur inhaltlichen Kennzeichnung von Enden literarischer Texte hat sich in der Forschung bislang nicht durchsetzen können. In der vorliegenden Untersuchung wird von einem glücklichen Ende dann gesprochen, wenn der Text ein für die Hauptfigur(en) glückliches Ende nimmt (prototypisch: Hochzeit des Protagonisten), von einer Katastrophe, wenn das Ende für die Hauptfigur unglücklich ist (prototypisch: gewaltsamer Tod des Protagonisten). Damit ist allerdings ein wichtiger inhaltlicher Aspekt des Endes noch nicht berücksichtigt worden: die Ordnung der erzählten Welt. Diese kann am Ende des Textes intakt oder gestört sein, wobei noch zu unterscheiden ist, ob die intakte Ordnung immer schon so war oder ob sie (durch den Protagonisten) wiederhergestellt wurde. Erst im Zusammenspiel dieser beiden Faktoren, also Schicksal des Protagonisten und Ordnung der erzählten Welt, kann man das Ende von Texten inhaltlich erfassen. Ähnliche Gedanken äußert MATT 1989, S. 25, wenn er das Ende von literarischen Texten nach dem Verhältnis von Protagonist und Gesellschaft in die Kategorien »Hochzeit, Mord und Wahnsinn« einteilt. Mit der Kategorie ›Hochzeit‹ ist die Einbindung des Protagonisten in die Ordnung beschrieben (S. 27), mit ›Mord‹ der »fundamentale Konflikt« des Protagonisten mit der Ordnung (S. 27) und mit ›Wahnsinn‹ »der radikale Austritt aus der allgemeinen Ordnung« (S. 28). MATT fasst seine Einteilung griffig zusammen: »Diesen drei Themen der Literatur entspricht jene Dreiheit, die die Kommunikationstheorie für die Grundformen der zwischenmenschlichen Verständigung nachgewiesen hat: Bestätigung, Verwerfung und Entwertung, das Ja, das Nein und die Ignoranz« (S. 28f.). ›Wahnsinn‹, also Ignoranz gegenüber der Ordnung, ist eine Kategorie der Moderne, für mittelalterliche Textenden ist dieses Verhältnis von Protagonist und Ordnung schwer vorstellbar.

<sup>18</sup> Vgl. STIERLE 1997, S. 178: »Damit aber die Ablösung des Zeit-Werks vom hic et nunc zu ihrem ganzen Möglichkeitsspielraum kommt, bedarf es einer objektiven, jederzeit verfügbaren Basis der Memorierbarkeit, die dem Ganzen des Zeit-Werks als diesem ein materielles

ums Schrift für die Gestaltung des Endes zu beachten.<sup>19</sup> Ein schriftlicher Text legt eine lineare Rezeption in der Zeit nahe, worauf schon der zeilenweise Aufbau hinweist. Das gilt keineswegs für jede Form von in Zeilen aufgezeichneter Sprache, man denke etwa an ein Telefonbuch, das nicht auf lineare Rezeption hin konzipiert ist. Auch kürzere Notizen wie etwa Einkaufszettel sind nicht in dieser Weise angelegt. Man wird mit den geläufigen Kriterien der Textlinguistik neben dem übergeordneten Thema – dieses besitzen auch das Telefonbuch (alle Fernsprechteilnehmer einer Stadt) und der Einkaufszettel (alle Waren, die noch beschafft werden müssen) – ein Mindestmaß an Kohäsion, Kohärenz und Strukturiertheit einfordern müssen, bevor man von einem Text sagen kann, dass er für eine lineare Rezeption geschaffen wurde.<sup>20</sup>

Aus der intendierten linearen Rezeption ergibt sich zwingend, dass ein Text, ob mündlich oder schriftlich realisiert, an einem bestimmten Punkt endet.<sup>21</sup> Diese Texteigenschaft stellt sich im Medium der Schrift räumlich dar. Auf einer beliebigen Zeitungsseite sieht man die Grenzen des Textes sehr deutlich. Der Beginn ist in der Regel durch die größer und fetter gesetzte Überschrift markiert. Das Ende und auch die seitlichen Grenzen zu anderen Texten sind durch nicht bedruckten Seitenraum kenntlich gemacht. Gleiches gilt für Bücher der verschiedensten Art:

Substrat gibt und die damit zugleich dem Werden des Werks in jedem seiner Momente eine situative Genauigkeit und Dichte seiner Verflechtungen geben kann, in der sich erst eigentlich seine ästhetische Rationalität erfüllt. Der Text als Schrift, die Partitur sind für Dichtung und Musik wesentliche Bedingungen ihrer Werkhaftigkeit, ohne daß sie aber mit dieser selbst schon identisch wären.«

<sup>19</sup> Vgl. STIERLE 1997, S. 179: »Zwar kann ein Gedicht, eine Melodie, ein Lied memoriert werden und so auch eine Form der Wiederholbarkeit gewinnen, zumal wenn diesen durch formale Verfahren der Mnemotechnik, wie Reim, Refrain etc., die Memorierbarkeit gleichsam schon eingeschrieben ist, aber erst durch die Materialisierung der Memorierbarkeit in Text und Partitur werden komplexe Strukturen der Wiederholbarkeit und damit komplexe Strukturen des Zeit-Werks möglich.« Darauf wird im Hinblick auf die mittelalterliche Manuskriptkultur unten näher eingegangen.

<sup>20</sup> Der Idealtyp linearer Rezeption ist ein erzählender Text; vgl. STÖRMER-CAYSA 2007, S. 76f.: »Eine Geschichte entfaltet sich selbst in der Zeit und was sie erzählt, spannt wiederum eine zeitliche Erstreckung in der fiktionalen Welt auf. Nur Erzählungen können, im Unterschied zu anderen Kunstformen, ihre Rezipienten auf eine Reihenfolge der Ereignisse verpflichten, aus denen sie in der Rezeption die Geschichte zusammensetzen.«

<sup>21</sup> Vgl. LOTMAN 1970, S. 84: »Der Text hat die Eigenschaft, begrenzt zu sein. In dieser Beziehung steht er einerseits in Opposition zu allen materiellen Zeichen, die ihm nicht angehören (nach dem Prinzip enthalten – nicht enthalten). Andererseits steht er in Opposition zu allen Strukturen, die nicht über das Merkmal Grenze verfügen, also sowohl der Struktur der natürlichen Sprache als auch der Unbegrenztheit (»Offenheit«) ihrer Rede-Texte.« Die Grenze des Textes wird in der vorliegenden Untersuchung als materielles Textende bezeichnet; s. u.3.4.

Im Falle des Romans deckt sich der Text in der Regel mit dem Trägermedium Buch (wenn man die Paratexte ausblendet),<sup>22</sup> im Sammelband oder in einer Lyrik-Ausgabe sind die Textgrenzen im Grunde wie in der Zeitung markiert (z. B. Überschrift, nicht bedruckter Raum, Seitenwechsel).<sup>23</sup>

Die Mise en page spiegelt demnach in vielen Fällen die Struktur des Textes wider. Auch mittelalterliche Codices bieten ein entwickeltes graphisches System der Textgrenzenmarkierung:

Der optischen Exponierung von Textanfängen durch Initialen, später im Zeitalter des Buchdrucks durch Zeigehände, korreliert die visuelle Betonung des Explicit durch in der Nachfolge der antiken Coronis stehenden, mit der Feder gezeichnete Zierschnörkel [...]. Initiale und Coronis sind im übrigen bei einem fächerübergreifenden Deutungsansatz nicht als isolierte Schriftphänomene zu betrachten, sondern zugleich in weitere literarische, besonders auch narratologische Zusammenhänge zu stellen.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Paratext wird hier nach GENETTE 1987, S. 12f., verwendet: »Ein Element des Paratextes hat, zumindest wenn es aus einer materialisierten Mitteilung besteht, zwangsläufig eine Stellung, die sich im Hinblick auf den Text situieren läßt: im Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes, wie der Titel oder das Vorwort, mitunter in den Zwischenräumen des Textes, wie die Kapitelüberschriften oder manche Anmerkungen; diese erste und sicherlich typischste Kategorie [...] bezeichne ich als *Peritext*. Immer noch im Umfeld des Textes, aber in respektvoller (und vorsichtiger) Entfernung finden sich alle Mitteilungen, die zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind: im allgemeinen in einem der Medien (Interviews, Gespräche) oder unter dem Schutz privater Kommunikation (Briefwechsel, Tagebücher und ähnliches). Diese zweite Kategorie [...] nenne ich [...] *Epitext*. Wie sich nun von selbst versteht, teilen sich *Peritext* und *Epitext* erschöpfend und restlos das räumliche Feld des Paratextes; anders ausgedrückt für Liebhaber von Formeln: *Paratext* = *Peritext* + *Epitext*.«

<sup>23</sup> Vgl. THIELE 1998, S. 525f.: »Der T. [ext] wird durch typische Formen, die auch in Kombination vorkommen, von seinem Umfeld bzw. von anderen T. abgegrenzt; der Anfang z. B. durch einleitende sprachliche Floskeln, Überschrift, bes. drucktechnische Gestaltung, Auftritt eines Redners, das Ende z. B. durch abschließende sprachliche Floskeln, deutlichen lokalen oder zeitlichen Zwischenraum zum nächsten T., symbolisches Druckbild nach dem T.« Vgl. speziell zur Lyrik SMITH 1968, S. 211: »[W]hen a poem is experienced via a printed text, no matter how weak the forces of closure are, the simple fact that its last line is followed by an expanse of blank paper will inform the reader that it is concluded.«

<sup>24</sup> ERNST 2006, S. XV. Vgl. zur internen Gliederung von Texten im Mittelalter PALMER 1989. Man kann hier noch einen Schritt weitergehen, indem man untersucht, wie ein Text neue Abschnitte im Erzählgefüge ankündigt. In diachroner, narratologischer Perspektive hat FLUDERNIK 2003 die Formeln untersucht, die in englischsprachigen Texten einen Szenenwechsel einleiten; eine ähnliche Untersuchung ist für die deutschsprachige Literatur noch zu leisten.

Das Kolophon erfüllt ebenfalls die Funktion einer Textschlussmarkierung.<sup>25</sup> Man sieht, dass die ihrem Ursprung nach zeitliche Kategorie ›Ende‹ im Medium der Schrift auf verschiedene Weise räumlich bzw. graphisch dargestellt wird.

Da die Kategorie ›Ende‹ allen Texten zukommt, kann eine Untersuchung des Endes ihr Material potentiell auf alle Texte des deutschen Mittelalters – oder alle Texte überhaupt – ausweiten, doch ein solches Unternehmen wäre ufer- und rettungslos.<sup>26</sup> Daher widmet sich die vorliegende Untersuchung allein dem engeren Bereich spezifisch-literarischer Texte, andere Texte werden nur ausnahms- und beispielsweise herangezogen, obwohl es eine reizvolle Aufgabe wäre, nichtliterarische Texte auf ihre Textenden hin zu untersuchen. Als Richtschnur ist hier eine bereits vor mehr als einem halben Jahrhundert von WELLEK und WARREN vorgeschlagene Definition hilfreich:

Es scheint das Beste, nur jene Werke als Literatur zu betrachten, in denen die ästhetische Funktion das Übergewicht hat, während wir zur gleichen Zeit anerkennen, daß es ästhetische Elemente wie Stil und Komposition in Werken gibt, die einem völlig anderen, nicht ästhetischen Zweck dienen, wie z. B. wissenschaftliche Abhandlungen und philosophische Traktate, politische Broschüren oder Predigten.<sup>27</sup>

Trotz dieser Beschränkung ist das Feld unüberschaubar. Die vorhandene Forschung legt es nahe, sich auf erzählende literarische Texte zu beschränken, denn um solche Texte war die Theoriedebatte der letzten Jahre vor allem bemüht. Dazu kommt, dass für lyrische oder dramatische Texte spezifische Analyseinstrumente zu entwickeln wären.

## 1.2. Literatur und Spiel

Die philosophische und kulturgeschichtliche Beschäftigung mit dem Spiel hat bemerkenswerte Ergebnisse für das Ende erbracht.<sup>28</sup> Hier ist in erster Linie HUIZINGA einflussreiche Studie *Homo ludens* von 1938 zu nennen, die dem Ende wesentliche Bedeutung für die Konstituierung des Spiels zuschreibt. Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung ist von besonderem Interesse, dass HUIZINGA Literatur

<sup>25</sup> Vgl. ERNST 2006, S. XVII.

<sup>26</sup> Vgl. zu kulturellen Wertungen, die mit der Etikettierung einer sprachlichen Äußerung als ›Text‹ verbunden sind, LOTMAN 1977, bes. S. 157f.

<sup>27</sup> WELLEK/WARREN 1955, S. 23.

<sup>28</sup> Vgl. auch SMITH 1968, S. 262, die konstatiert, »that games and works of art have much in common: in both, the sequence of events is confined according to predetermined principles; both thus create ›enclosures‹ within the ground of ordinary, more or less fortuitously determined, experience.«

als Spiel begreift.<sup>29</sup> Nimmt man hinzu, dass sein Spielbegriff in hohem Maße auf der zeitlichen und räumlichen Begrenzung des Spiels beruht,<sup>30</sup> dann kann man festhalten, dass die für Spiele unverzichtbare Kategorie ›ein Ende haben‹ aus HUIZINGAS Sicht auch für Literatur wesentlich ist.<sup>31</sup> Man könnte behaupten, dass HUIZINGA, wenn er ›Spiel‹ sagt, auch und besonders ›Literatur‹ meint.<sup>32</sup> Das gilt auch für seine konsequente Abschottung des Spiels von der umgebenden Realität: »Mit anderen Worten: das Zielgerichtete der Handlung besteht in erster Linie im Ablauf als solchem ohne direkte Beziehung zu dem, was hinterherkommt.«<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Vgl. HUIZINGA 1938, S. 133: »Denn während Religion, Wissenschaft, Recht, Krieg und Politik in höher organisierten Formen der Gesellschaft die Berührungen mit dem Spiel, die sie in frühen Stadien der Kultur offenbar in so reichlichem Maße hatten, nach und nach zu verlieren scheinen, bleibt das Dichten, das in der Spielsphäre geboren ist, immerfort in dieser zu Haus. *Poiesis* ist eine Spielfunktion.«

<sup>30</sup> Vgl. HUIZINGA 1938, S. 18: »Das Spiel sondert sich vom gewöhnlichen Leben durch seinen Platz und seine Dauer. *Seine Abgeschlossenheit und Begrenztheit bilden sein drittes Kennzeichen*. Es ›spielt‹ sich innerhalb bestimmter Grenzen von Zeit und Raum ›ab‹. Es hat seinen Verlauf und seinen Sinn nicht selbst. Dies ist also wieder ein neues, positives Kennzeichen des Spiels. Das Spiel beginnt, und in einem bestimmten Augenblick ist es ›aus‹; Hervorhebungen im Original. CAILLOIS 1958, S. 9-17, hat fundamentale und berechtigte Kritik an HUIZINGAS Konzept geäußert. Vor allem die Gleichsetzung von Kunst und Spiel hat seinen Widerspruch erregt, denn nach CAILLOIS ist es geradezu das Wesen des Spiels, dass es nichts Neues, etwa ein Kunstwerk, hervorbringt (S. 12). Was allerdings die räumliche und zeitliche Begrenzung des Spiels angeht – und nur deren Übereinstimmung mit der Begrenzung des Kunstwerks ist im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung von Belang –, so decken sich die Beobachtungen CAILLOIS' mit denen HUIZINGAS; vgl. CAILLOIS 1958, S. 13: »Das Spiel ist in der Tat eine abgetrennte und sorgfältig von dem übrigen Dasein isolierte Beschäftigung und findet im allgemeinen in räumlich und zeitlich genau festgelegten Grenzen statt [...]. Ebenso verhält es sich mit der Zeit: die Partie beginnt und endet auf ein gegebenes Zeichen. Oft ist die Dauer im voraus festgesetzt [...]. In jedem Falle ist somit die Domäne des Spiels eine reservierte, geschlossene oder geschützte Welt: ein reiner Raum.«

<sup>31</sup> Es ist hinzuzufügen, dass auch die Wiederholbarkeit gerade von Literatur in HUIZINGAS Vorstellungen eine erhebliche Rolle spielt (1938, S. 18): »*Diese Wiederholbarkeit ist eine der wesentlichsten Eigenschaften des Spiels*. Sie gilt nicht allein vom Spiel als ganzem, sondern auch von seinem inneren Aufbau. In beinahe allen höher entwickelten Spielformen bilden die Elemente der Wiederholung, des Refrains, der Abwechslung in der Reihenfolge so etwas wie Kette und Einschlag; Hervorhebungen im Original.

<sup>32</sup> Tatsächlich sieht HUIZINGA 1938, S. 146, eine enge Verbindung zwischen der literarischen Form und dem Spielcharakter: »Es ist kaum zu verkennen, daß alle Aktivitäten der poetischen Formgebung: das symmetrische oder rhythmische Einteilen der gesprochenen oder gesungenen Rede, das Treffen mit Reim oder Assonanz, das Verhüllen des Sinns, der künstliche Aufbau der Phrase, in die Sphäre des Spiels von Natur gehören.«

<sup>33</sup> HUIZINGA 1938, S. 60.

HUIZINGA denkt dabei vom Ursprung der Literatur als Aufführungskunst her, in der neuzeitlichen Dichtung kann er nur noch Schwundformen des ursprünglichen Spielcharakters erkennen:

Das Epos verliert seine Verbindung mit dem Spiel, sobald es nicht mehr in festlicher Gesellschaft vorgetragen wird und nur noch zum Lesen bestimmt ist. Auch die Lyrik wird kaum mehr als eine Spielfunktion begriffen, wenn man einmal ihre Verbindung mit der Musik hat fahren lassen. Einzig das Drama behauptet dadurch, daß seine Eigenschaft, Handlung zu sein, sich immer gleich bleibt, seinen festen Zusammenhang mit dem Spiel.<sup>34</sup>

Für die mittelalterliche volkssprachliche Lyrik und Epik gilt demnach ein ausgeprägter Spielcharakter, denn ohne jeden Zweifel wurden Minnesang und Sangspruch musikalisch vorgetragen und genauso gewiss war eine intendierte Rezeptionsform der Epik der Vortrag ›in festlicher Gesellschaft‹.

In HUIZINGAS Nachfolge hat SCHEUERL 1954 pointiert darauf hingewiesen, dass nicht nur räumliche und zeitliche Begrenzung das Spiel vom Nichtspiel unterscheiden, sondern auch eine innere Struktur, die sich vielleicht als Regelmäßigkeit bezeichnen lässt, vorliegen muss, damit eine Tätigkeit als Spiel bezeichnet werden kann:

*Die zeitliche Begrenztheit zwischen Anfang und Ende ist von der gestalthaften Geschlossenheit zu unterscheiden. Zeitlich begrenzt ist auch jeder bloße Exzeß, jede Exaltation, die völlig gestaltlos und ungeschlossen sein kann.*<sup>35</sup>

Auch aus Sicht des Spiels bestätigt sich so, auf die Literatur bezogen, dass der Text nicht nur ein Ende haben muss, sondern auch eine Struktur, die von Anfang an auf das Ende hin berechnet ist.<sup>36</sup> Es ist bezeichnend, dass SCHEUERL hier den Terminus ›Geschlossenheit‹ wählt, dem in der Debatte um das Ende literarischer Texte hohe Bedeutung zukommt.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> HUIZINGA 1938, S. 158f.

<sup>35</sup> SCHEUERL 1954, S. 97; Hervorhebungen im Original.

<sup>36</sup> So wissen etwa Teilnehmer und Zuschauer darum, dass ein Fußballspiel in der Regel nach 90 Minuten beendet ist. Das hat erhebliche Konsequenzen für die Dramaturgie des Spiels, dass bei einem unentschiedenen Spielstand noch in den letzten Sekunden mit einem Tor entschieden werden kann. In ganz anderer Weise final orientiert ist z. B. die Struktur des Kartenspiels ›Doppelkopf‹, das dann beendet ist, wenn alle Karten gespielt worden sind.

<sup>37</sup> S. u. S. 34.

### 1.3. Werk und Fragment

Bei den bisherigen Überlegungen lief eine Hypothese unterschwellig mit, deren Explikation geeignet erscheint, das Phänomen ›Ende‹ noch präziser zu erfassen. Nach Aristoteles ist ein Ende – wie auch ein Anfang – nur denkbar als Teil eines Ganzen. Damit ist vorausgesetzt, dass die Analysegegenstände der vorliegenden Untersuchung – nämlich literarische erzählende Texte – jeweils ein Ganzes repräsentieren (mit LOTMANS Worten das »endliche Modell der unendlichen Welt«), und es sich beim Ende keineswegs um einen nebensächlichen Untersuchungsgegenstand handelt, sondern um einen unverzichtbaren und bedeutungsvollen Bestandteil des Ganzen.<sup>38</sup> Dieses Ganze wird traditionell als ›Werk‹ bezeichnet:

Im Kontext von Sprach- und Literaturwissenschaft [...] meint *Werk* (1) das fertige und abgeschlossene Ergebnis der literarischen Produktion, das einem Autor zugehört und in fixierter, die Zeit überdauernder Form vorliegt, so daß es dem Zugriff des Produzenten ebenso entzogen ist wie dem Verbrauch durch den Rezipienten. Texte, allgemeiner Kunstgebilde, die vom Urheber nicht vollendet oder die durch die Überlieferung verstümmelt wurden, bezeichnet man im Gegensatz dazu als Fragmente.<sup>39</sup>

Aus Sicht der germanistischen Mediävistik wirft diese Definition einige grundsätzliche Fragen auf, die hier anhand von Beispielen gestellt werden: (1) Welchem Autor gehört das *Nibelungenlied* zu? (2) Liegt die *Klage*, nach BUMKE in vier Fassungen überliefert,<sup>40</sup> in fixierter Form vor? (3) Wie stellt sich die Fortsetzung eines Fragments – hier ist in erster Linie an Gottfrieds von Straßburg *Tristan* zu denken – zum Werkbegriff? Diese Fragen zielen ins Zentrum einiger aktueller Debatten, so dass ihre vollständige Beantwortung erheblichen Raum beanspruchen würde. Nur wenige Bemerkungen sollen hier die Richtung angeben, in der Antworten zu finden sind.

<sup>38</sup> Nur nebenbei sei bemerkt, dass gelegentlich in diesem Zusammenhang eine Priorität des Endes gegenüber dem Anfang postuliert wurde. Vgl. STIERLE 1997, S. 362: »Obwohl Aristoteles sich hierzu nicht äußert, wird man von der Priorität des Endes über den Anfang ausgehen müssen. Erst vom Ende her läßt sich jener geschlossene Horizont entwerfen, der seinen Anfang setzt. Und erst von diesem Anfang her läßt sich jetzt auch das Ende in neuer Weise in den Blick nehmen.«

<sup>39</sup> THOMÉ 2003, S. 832. Die weiteren Unterscheidungen THOMÉS sind für die Mediävistik nicht von Interesse. Er unterscheidet einen emphatischen Werkbegriff, der letztlich auf die Genievorstellungen des 18. Jahrhunderts zurückgeführt werden kann, einen juristischen, der dem Schutz des Urheberrechts dient, sowie einen neuzeitlich-editionswissenschaftlichen, dem es vor allem um die Unterscheidung von jenen Texten zu tun ist, die vom Autor zur Veröffentlichung bestimmt sind, von andersartigen, wie Notizen und Skizzen.

<sup>40</sup> Vgl. hierzu BUMKE 1996.



Ad (1): Der Autor des *Nibelungenliedes* verschweigt gattungskonform seinen Namen, womit er nicht zuletzt darauf hinweist, dass er sich selbst als Teil einer langen Traditionsreihe (man könnte auch sagen: der Stoffgeschichte) begreift.<sup>41</sup> Dennoch, bei aller Varianz der Fassungen A, B und C oder auch der Handschrift n,<sup>42</sup> gibt es einen unausgesprochenen Konsens der Forschung darüber, das *Nibelungenlied* als Werk zu bezeichnen. Die Gründe dafür liegen zum einen in der in allen Fassungen (sogar in n) weitestgehend identischen Handlung, zum anderen in der festen metrischen Form der Nibelungenstrophe. Es verhält sich demnach so, dass nicht der Verfasser als Person die Werkhaftigkeit garantiert, sondern dass diese dem Werk selbst eingeschrieben ist.<sup>43</sup>

Ad (2): Ähnliches gilt für die *Klage*; man wird wohl davon ausgehen dürfen, dass die Fassungen auch hier als Vertreter eines Werks angesehen werden können; über ihre Wertigkeit ist damit nichts ausgesagt. Die konkrete Rezeption des jeweiligen Werks geschieht in aller Regel auf der Grundlage einer Handschrift und damit in fixierter Form. Das heißt aber für den modernen Betrachter, der eben über mehrere Handschriften verfügt, nicht, dass das Werk nur in dieser einen Handschrift existiert; vielmehr ist ›Werk‹ die übergeordnete, abstrakte Kategorie, die sich in den Erscheinungsformen der verschiedenen Fassungen realisiert. Für die Forschung ergibt sich daraus nicht nur die Forderung nach Berücksichtigung der differierenden Fassungen, sondern auch eine Chance, nämlich die, durch die Analyse der Abweichungen Eindrücke von der zeitgenössischen Rezeption der Texte zu gewinnen.

Ad (3): Es gibt mittelalterliche Texte, die nicht von ihrem ursprünglichen Verfasser beendet wurden; dies führt zu dem – für moderne Höhenkammliteratur nicht denkbaren – Phänomen der Fortsetzung. Wenn man die Parallele zur Moderne etwas ausspinnt, dann entsprächen den konkurrierenden Fortsetzungen von Gottfrieds *Tristan* zwei Fortsetzungen zu Musils *Mann ohne Eigenschaften* – schon eine einzige könnte man sich höchstens im Modus der Parodie vorstellen.<sup>44</sup> Wie Maurer mit Blick auf den *Roman de la Rose* festgestellt hat, liegen die Dinge im Mittelalter jedoch anders:

<sup>41</sup> Vgl. dazu SCHULZE 1997, S. 19–22.

<sup>42</sup> Die Handschrift n bietet eine Kurzfassung der Aventiuren 1–24 und erzählt erst den Burgundenuntergang ausführlich; vgl. HEINZLE 2003, S. 206.

<sup>43</sup> Man kann hier auch deutlicher werden: Wenn man die Handschrift mit QUAST 2001 (s. u. S. 16) als Manifestation des Werkes versteht, dann zeigt sich, dass das Medium auf engste mit der Autorfunktion korreliert.

<sup>44</sup> Das gilt natürlich nur für den Fall, dass ein anderer als Musil die Fortsetzung zu verantworten hätte; das in Musils Nachlass aufgefundene Material bewertet BUNIA 2007, S. 259, im Hinblick auf das Ende so: »Der Plan für das Ende, so wie er im Nachlaß skizziert ist, sieht offenbar jedoch teilweise endgültige Lösungen vor.«

Für das Mittelalter ist das Weiterschreiben an einem nicht fertig gewordenen Text etwas ganz Natürliches – es kommt sogar immer wieder vor, daß der Weiterdichter ein anderer ist [...]. Für den mittelalterlichen Leser ist die Welt in Ordnung, wenn die Geschichte nur zu Ende erzählt wird, d. h. wenn nach 4.000 Versen Minneallegorie und 18.000 Versen Lehrgedicht der jugendliche Protagonist ›die Rose pflückt‹.<sup>45</sup>

Das schließt selbstverständlich nicht aus, dass der Autor eines mittelalterlichen Textes durchaus danach strebte, ihn zu beenden, wie man bei Dante sehen kann:

Dante ist [...] derjenige, für den das Zuendescribein seines Werks geradezu eine Existenzfrage ist. Das ist absolut ungewöhnlich für einen mittelalterlichen Autor. Vor allem in seinen letzten Lebensjahren, wo Dante mit einer letzten großen Kraftanstrengung das *Paradiso* niederschreibt, wird deutlich, wieviel für ihn davon abhängt, daß er auch noch das theologisch wie künstlerisch ehrgeizigste letzte Drittel seines Werks zu einem überzeugenden Ende führen kann.<sup>46</sup>

Es mag sein, dass Dante die Beendigung seines Werkes mehr am Herzen lag als anderen Autoren – letztlich kann das wegen der unzulänglichen Quellenlage nicht beurteilt werden. Gleichwohl verhält es sich so, dass die weit überwiegende Mehrzahl der uns bekannten Werke auch vom ursprünglichen Verfasser beendet wurde. Auf der anderen Seite scheint beim Publikum ein starkes Interesse an Texten mit abgeschlossener Handlung bestanden zu haben – nur vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass es überhaupt zum Phänomen der Fortsetzung kommen konnte.<sup>47</sup>

Am Beispiel von Gottfrieds *Tristan* wird klar, dass die Fortsetzung nur möglich und sinnvoll wird, wenn es etwas gibt, das fortzusetzen ist: ein Fragment. Das Fragment ist kein Ganzes. Im Fall des *Tristan* besteht es aus einem Anfang und weiten Teilen der Mitte, es fehlt aber das Ende. Ein Komplementärbeispiel ist Hartmanns von Aue *Erec*, dem Teile des Anfangs fehlen, bei dem aber die Mitte und das Ende

<sup>45</sup> MAURER 1990, S. 30f.

<sup>46</sup> MAURER 1990, S. 32.

<sup>47</sup> Vgl. HÄNSCH 1982, S. 49: »Die Fortsetzer des *Tristan* und des *Titurel* bezeugen, wenn auch unterschiedlich akzentuiert, den Fragmentcharakter der ursprünglichen Dichtungen.« Weiter gilt nach HÄNSCH, ebd.: »[D]er Begriff der Vollständigkeit ist den Fortsetzern der des Stoffes, der Geschichte.« Ausgehend vom konkreten Fall der *Tristan*handschrift B (s. u. S. 193) stellt MERTENS 1994a, S. 280, mit grundsätzlichem Anspruch fest: »In der langen Vernachlässigung der zu einem Ganzen komplettierten Erzählung spiegelt sich nicht nur eine literarische Geringschätzung der Fortsetzungen, sondern vor allem eine Auffassung vom Werk, die weniger am erzählerischen Zusammenhang als an der konzeptionellen Einheit orientiert ist. Damit stellt sie sich in Widerspruch zur mittelalterlichen Werkvorstellung, die allem Anschein nach auf Erzählkontinuität ausgerichtet war und die Dimension von Kohärenz und Einheitlichkeit in Auffassung und Stil anscheinend als weniger wichtig einstufte.«

erhalten sind.<sup>48</sup> Noch extremere Beispiele sind ganz kurze Fragmente, wie etwa *Edolanz*,<sup>49</sup> wo überlieferungsbedingt nur Teile der Mitte vorhanden sind. Mit Blick auf das Ende spielt es keine Rolle, ob ein Fragment durch die Umstände der Überlieferung entstand (Überlieferungsfragment) oder ob der Autor den Text, aus welchen Gründen auch immer, nicht vollenden konnte (ursprüngliches Fragment; das bewusste Fragment kann für das Mittelalter außer Betracht bleiben).<sup>50</sup>

Der Begriff des Fragments kann helfen, die Methodik der vorliegenden Untersuchung zu überprüfen. Zunächst muss das Fehlen des Endes – für die hier interessierende Fragestellung sind nur solche Fragmente von Interesse, denen das Ende fehlt – nämlich überhaupt konstatiert werden können. Dies kann aber nur dadurch geschehen, dass bestimmte Teile eines Textes, die in der jeweiligen Gattung zu erwarten sind, fehlen; z. B. Schlussformeln oder die Schlüsse von Handlungssträngen.<sup>51</sup> Erst vor dem Hintergrund des Texttyps Fragment gewinnt der Begriff des Ganzen für das Werk präzise Konturen.<sup>52</sup> In der vorliegenden Untersuchung scheint

<sup>48</sup> Zwar ist das Fehlen des *Erec*-Prologs für die Literaturgeschichte misslich, jedoch ist es für das Textverständnis nicht allzu bedeutend, und auch der Beginn der Hirschjagd ist nur insofern als fehlend erkennbar, als später darauf angespielt wird. Das Fehlen des Endes hingegen lässt den Rezipienten einigermaßen ratlos zurück – daher ist es auch nicht verwunderlich, dass es Fortsetzungen zu Gottfrieds *Tristan* gibt, die eben jene Ratlosigkeit beheben wollen.

<sup>49</sup> Unter dem Titel *Edolanz* werden 380 Verse eines nachklassischen Artusromans gefasst, die in zwei Fragmenten aus zwei verschiedenen Handschriften überliefert sind; vgl. dazu zuletzt HOFMEISTER 1997.

<sup>50</sup> Vgl. zur Unterscheidung von ursprünglichen und Überlieferungsfragmenten HÄNSCH 1982, S. 47f. Zum bewussten Fragment in der Lyrik vgl. TOMAŠEVSKIJ 1931, S. 288: »Übrigens ist darauf hinzuweisen, daß es die Möglichkeit gibt, das Gedicht nicht abzuschließen: Der fehlende Schluß soll den Eindruck eines lyrischen Fragments erwecken, eines Bruchstücks, wo die Unabgeschlossenheit Bestandteil des künstlerischen Plans wird. Diese Gedichtfragmente sind in der Lyrik der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts recht häufig.«

<sup>51</sup> Vgl. HÄNSCH 1982, S. 49, die sich selbst und der Literaturwissenschaft die Aufgaben stellt, zu entscheiden: »1. Welche Texte Fragmente sind, und 2. aufgrund welcher Kriterien sie sich als Fragmente erweisen?« Am konkreten Fall von Gottfrieds *Tristan* stellt TOMASEK 2007, S. 225, fest: »Darüber, dass Gottfrieds *Tristan* ein Fragment ist, herrscht Konsens, denn es fehlen alle auf die Anbahnung der Beziehung Tristans zu Isolde Weißhand folgenden Episoden, obwohl der Erzähler im Prolog in Aussicht stellt, auch den Tod der Liebenden zu behandeln; zudem ist weder ein Epilog noch eine Schlussformel vorhanden.«

<sup>52</sup> Grundsätzlich mit dem Verhältnis von Werk und Fragment hat sich auch ZUMTHOR beschäftigt. Bedenkenswert ist seine Unterscheidung in Fragmente, die sich aus der Textgestalt als solche erweisen, und in solche, die dies erst in der Lektüre tun; vgl. ZUMTHOR 1984, S. 76. Im ersten Fall zeigt sich das Fragmentarische z. B. als Teilstück einer Pergamentseite (etwa das Fragment E von Hartmanns von Aue *Der arme Heinrich*; s. u. S. 269), im zweiten erweist sich der Text als unabgeschlossen, obgleich er in einem Codex unversehrte tradiert wird (etwa Wolframs *Willehalm*). Weniger weiterführend ist sein drittes Fragmentverständnis

dieser Sachverhalt in der Frage nach der Geschlossenheit eines Textes sowie nach dem Vorliegen von Textschluss und Handlungsende auf. Ein Fragment, dem der Schlussteil fehlt, wird für keine dieser drei Kategorien eine überzeugende Besetzung aufweisen.<sup>53</sup>

#### 1.4. Die Unverzichtbarkeit des Werkbegriffs

Die Vorstellung von dem, was ein Werk sei, ist historischen Wandlungen unterworfen, seit sie Gegenstand von Reflexionen ist, wie THIERSE herausgestellt hat:

Zum Gegenstand systematischer Überlegungen wird die pragmatische Seite des Werkbegriffs, seine abbildend-normierende Funktion im Verhältnis zu Kunstwerken, dann und dort, wann und wo dieses Verhältnis nicht mehr selbstverständlich, durch Tradition und Konvention nicht mehr fraglos gültig geregelt ist, wie auch umgekehrt die Reflexion erst dem ›Werk‹ das Fraglose und Selbstverständliche nimmt.<sup>54</sup>

Daraus folgt für die Literatur des Mittelalters, dass die Wandlungen des Werkbegriffs eher geringfügiger Natur sind, da Tradition und Konvention für sie bestimmende Kategorien sind. Davon abgesehen gilt nach THIERSE auch für die Gegenwart, dass ein Werk sich durch Ganzheit und Abgeschlossenheit auszeichnet.<sup>55</sup>

Ist in der Moderne ein emphatischer Werkbegriff fraglich geworden, so ist er im mittelalterlichen Kunst- und Literaturverständnis noch nicht vorhanden, denn der emphatische Begriff geht auf Anschauungen der Renaissance zurück, wie STIERLE gezeigt hat.<sup>56</sup> Damit aber kann er als (noch) nicht emphatischer für die Zeit vor der

(diesem ist sein Beitrag hauptsächlich gewidmet), nach dem potentiell jeder Text als Fragment einer größeren kulturellen Praktik zu verstehen ist. Dies gilt nach ZUMTHOR für alle Texte des Mittelalters und macht somit die hier interessierende Unterscheidung in Werk und Fragment hinfällig.

<sup>53</sup> Beispiele finden sich u. 3.2.3.

<sup>54</sup> THIERSE 1990, S. 379.

<sup>55</sup> Vgl. THIERSE 1990, S. 410: »Für den Werkbegriff bleibt – als elementare Mindestforderung – das Gebot der Ganzheit, die nicht an das Paradigma des organischen, geschlossenen Werks gebunden bleiben muß. Die Notwendigkeit von Kohärenzbildung, die Unausweichlichkeit von – vielleicht nur relativer – Sinnkonsistenz begründen, so ist anzunehmen, nicht zuletzt die Kontinuität des Werkcharakters von Kunst.« THIERSE resümiert seine Überlegungen ebd., S. 410f.: »Es bleibt weiterhin sinnvoll, ›Werk‹ und ›Handeln‹ zu unterscheiden, das fixierte Kommunikat vom unendlichen Prozeß der Kommunikation, die begrenzte Gestalt, das gestaltete Objekt, das künstlerische Ergebnis von unfixierten Prozessen, von Improvisationen, Serien, performances. Allerdings sind die Grenzen hier nicht mehr so eindeutig und starr, wie für Definitionsbedürfnisse erwünscht.«

<sup>56</sup> Vgl. STIERLE 1997, S. 11.

Renaissance auch nicht fraglich geworden sein – jedenfalls in produktionsästhetischer Hinsicht. Es erscheint daher geboten, für mittelalterliche Literatur von einem normativen, durch Tradition und Konvention geregelten Werkbegriff auszugehen, der sich im individuellen Werk gleichwohl differenziert ausgestalten kann.<sup>57</sup>

Am Beispiel Konrads von Heimesfurt hat QUAST darauf hingewiesen, dass mittelalterliches Werkverständnis auf die Handschrift als materielles Artefakt zielen kann.<sup>58</sup> Bemerkenswert ist, dass dieses Verständnis einhergeht mit dem Insistieren auf der Unversehrtheit des materiellen Textes, Veränderungen jeder Art sollen ausgeschlossen sein. Tatsächlich verhält es sich bei Konrad so, dass nur seiner eigenen, originalen Handschrift der Status des Werkes gebührt, dem zudem, ganz im Einklang mit neuzeitlicher Werktheorie, die Eigenschaft der Festigkeit zugeschrieben wird.<sup>59</sup> Dieser Zusammenhang wird komplexer, wenn es keine Handschriften gibt, die eine unmittelbare Verbindung zum Autor haben – wer will schon entscheiden, welches der drei überlieferten Enden von Eilharts *Tristrant* authentisch ist.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Vgl. mit Bezug auf das Ende WEHRLI 1960, S. 344: »Nun ist jede Erzählung schließlich ans Gesetz der zeitlichen Sukzession und damit in ein mindestens formales Kontinuum gebunden. Darüber hinaus reichert sich im Bewußtsein des Lesers die Erinnerung an, integriert sich in ein Ganzes: das Werk. Es wird darauf ankommen, das spezifische Verhältnis von Sukzession und Integration beim höfischen Roman [sc. des Mittelalters] zu fassen, und damit nähert man sich von der Struktur her auch der Sinnfrage. Bei aller kausalen und psychologischen Inkohärenz vollzieht sich im Ablauf der Erzählung eine finale Bewegung, thematisch mit Vorliebe als Lebenslauf eines Helden mit Anfang und Ziel gegeben.« Nur am Rande sei vermerkt, dass auch für die Moderne der Werkbegriff keinesfalls allgemein als obsolet angesehen wird; vgl. STIERLE 1997, S. 11: »So könnte sich die Verabschiedung des Werkbegriffs, die einst mit Umberto Ecos *Opera aperta* programmatisch eingeleitet wurde und die in Intertextualitätstheorie und Theorie der Dekonstruktion, aber auch im Credo der Gruppe Tel Quel von der subjektlosen Produktivität der Texte einflußreiche Wortführer fand, als vorschnell erweisen. Schon daß seit Baudelaire über Mallarmé, Proust, Apollinaire, Picasso, Giacometti bis Yves Bonnefoy eine Traditionslinie bedeutender moderner Kunst und Dichtung sich unmißverständlich zum Gedanken des Werks und seiner normativen ästhetischen Kraft bekannte, dürfte Grund genug sein, die Frage nach der ästhetischen Legitimität werkhafte konzipierter Kunst offenzuhalten und die Möglichkeit, ja Verbindlichkeit werkhafte gebundener Kunst neu zu bedenken.«

<sup>58</sup> Vgl. QUAST 2001, S. 67f.

<sup>59</sup> Vgl. QUAST 2001, S. 74: »Es ist bei Konrad von Heimesfurt nicht an weitere Abschriften gedacht, denn für solche Fälle wäre den perhorreszierten Eingriffen durch rivalisierende Rezipienten-Autoren Tür und Tor geöffnet. *Werc* impliziert also das Unikat eines Textes. Neben der Einmaligkeit spielt die finite Form des Textes eine entscheidende Rolle, denn nur die Vorstellung von Textfestigkeit macht es erforderlich, Korrekturen auf den Rändern zu unterbinden.«

<sup>60</sup> S. u. 5.2.4. Es ist auch möglich, dass keine der drei überlieferten Varianten authentisch ist.

Zu fragen wäre hinsichtlich der Kategorie des Endes, ob mittelalterlicher Literatur Offenheit in dieser Frage überhaupt erlaubt war, ob ihr nicht vielmehr Publikums-erwartungen und Aufführungsgewohnheiten zwangsweise eine Geschlossenheit der Form auferlegt haben. Dies gesetzt, ist weiter zu differenzieren, in welcher Form das Werk vorliegt. In der literarischen Wirklichkeit des Hochmittelalters hat es seinen genuinen Ort in der Aufführung.<sup>61</sup> Diese ist vergangen und kann auch nicht rekonstruiert werden. Es bleiben das Werk als materieller Text im Codex und das Werk in seiner gleichsam idealisierten Form als Edition, die sich in der Regel aus den Befunden mehrerer Codices zusammensetzt.<sup>62</sup> Die vorliegende Untersuchung schlägt hier einen Mittelweg ein: Sie geht in aller Regel von einer Edition aus, bezieht aber, wo immer es möglich und sinnvoll ist, die Varianten der Überlieferung ein.

### 1.5. Skizze des Untersuchungsgangs und Textkorpus

Die vorliegende Untersuchung verfolgt mehrere Ziele: Zunächst und vor allem geht es darum, die Bedeutung des Textendes für die Rezeption und Interpretation der deutschen Literatur des Mittelalters herauszuarbeiten. Dazu wird in Kapitel 2 zunächst der Forschungssatz zum Ende literarischer Texte erhoben. In Bezug auf eine allgemeine Theorie des Endes literarischer Texte wird dieser recht knapp dargestellt; ein Schwerpunkt liegt dabei auf den Publikationen der jüngeren Vergangenheit. Ausführlicher werden die Ergebnisse der Forschung zum Ende mittelalterlicher Texte, einschließlich der mittellateinischen Regelpoetiken, vorgestellt, wobei die deutsche Literatur besonders berücksichtigt wird.

Auf dieser Grundlage wird in Kapitel 3 eine spezifische Methode für die Analyse des Endes literarischer, vor allem narrativer Texte entwickelt, die ein mehrdimensionales Vermessen des Textendes umfasst. Dabei wird auf die Spezifik

<sup>61</sup> Dabei darf man jedenfalls für längere epische Texte davon ausgehen, dass die Aufführung sich in aller Regel auf einen Codex stützte. Keineswegs ist damit die individuelle Lektüre ausgeschlossen, nur wird sie nicht als Regelfall betrachtet.

<sup>62</sup> Dies ist etwas verkürzt dargestellt – selbstverständlich kommen noch zahlreiche weitere Faktoren hinzu, wie etwa das Wissen um Gattungen oder das um den mittelhochdeutschen Wortschatz oder auch jenes über die mittelhochdeutsche Grammatik. Ebenso selbstverständlich handelt es sich hierbei um ein Überstülpen neuzeitlicher Vorstellungen – anders ist eine Auseinandersetzung mit und eine Verständigung über mittelalterliche Literatur nicht möglich. Vgl. zur Andersartigkeit mittelalterlicher Werkvorstellungen QUAST 2001, S. 74: »Es bleibt [...] nach wie vor fraglich, ob Konrad und seinen Zeitgenossen Text als immateriell-diskursive Größe überhaupt denkbar war. Konrad legt nahe, daß Text – zumindest aus der Perspektive des Produzenten – nur als Werk, als material greifbares Konkretum in Erscheinung treten konnte.«