

REVISTA DA FACULDADE  
DE LETRAS DO PORTO

# **DAS NIBELUNGENLIED**

ACTAS DO SIMPÓSIO INTERNACIONAL

**27 DE OUTUBRO DE 2000**

**JOHN GREENFIELD (ED.)**

PORTO, 2001

John Greenfield (ed.)

**DAS  
NIBELUNGENLIED**

Actas do Simpósio Internacional

27 de Outubro de 2000

Porto  
Faculdade de Letras  
Universidade do Porto



## Inhalt

John Greenfield, Vorwort . . . . .	7
Marianne Wynn, Zur ‚Bedeutung‘ des <i>Nibelungenliedes</i> . . . . .	9
Walter Haug, Hat das <i>Nibelungenlied</i> eine Konzeption? . . . . . 27	
Jan-Dirk Müller, Die ‚Vulgatafassung‘ des <i>Nibelungenliedes</i> , die Bearbeitung *C und das Problem der Kontamination . . . . . 51	
Harald Haferland, Das <i>Nibelungenlied</i> – ein Buchepos? . . . . . 79	
John Greenfield, Frau, Tod und Trauer im <i>Nibelungenlied</i> : Überlegungen zu Kriemhilt . . . . .	95
Reinhard Krüger, Sifrit als Seefahrer: Konjekturen zum impliziten Raumbegriff des <i>Nibelungenliedes</i> . . . . . 115	
Norbert Voorwinden, <i>Quid cantus rusticorum cum Ovidio?</i>	

6	<i>John Greenfield</i>	
	Über die Nibelungenrezeption um 1200 . . . . .	147
	Ulrich Wyss,	
	Nibelungische Irritationen. Das Heldenepos	
	in der Literaturgeschichte . . . . .	
171		

## Vorwort

Das *Nibelungenlied*,<sup>1</sup> sicherlich einer der bekanntesten und auch wichtigsten Texte der deutschen Literaturgeschichte, ist (seit den Anfängen der Germanistik) an deutschsprachigen und nicht-deutschsprachigen Universitäten Gegenstand der Auseinandersetzung im akademischen Unterricht. Dieses anspruchsvolle Werk scheint jedoch bei den portugiesischen Germanisten kein allzu großes Interesse erweckt zu haben. Mit dem Ziel, das portugiesische germanistische Publikum mit diesem bedeutenden, mittelalterlichen Text vertrauter zu machen, hat die Germanistische Abteilung der Universität Porto am 27. Oktober 2000 ein eintägiges Symposium veranstaltet, auf dem verschiedene Aspekte der Nibelungenliedforschung erörtert wurden.

Der vorliegende Band enthält alle Beiträge, die auf diesem Symposium gehalten wurden.

Eröffnend gibt Marianne Wynn eine zusammenfassende, die Problematik des Werkes illustrierende Einführung in die Frage nach einer möglichen ‚Bedeutung‘ der Dichtung. In dem anschließenden Beitrag führt Walter Haug diese Diskussion weiter, indem er sich auf die Monographie Jan-Dirk Müllers (*Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998) bezieht und die prekäre Frage nach einer denkbaren Konzeption des Werkes bespricht.

Jan-Dirk Müller erörtert dann die Frage, inwiefern wir beim *Nibelungenlied* von einem ‚festen Text‘ sprechen können; dabei wird das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit

---

<sup>1</sup> Falls in den jeweiligen Beiträgen nicht anders vermerkt, wird zitiert nach: *Das Nibelungenlied*. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch, hg. von Helmut de Boor. 21. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage, Wiesbaden 1979

besprochen. Auch im Beitrag von Harald Haferland geht es um dieses Verhältnis, denn es wird die These aufgestellt, das *Nibelungenlied* stehe in der Tradition des auswendigen Vortrags und sei auch selbst auswendig vorgetragen worden.

Anschließend werden Teilaspekte des *Nibelungenliedes* besprochen: John Greenfield versucht die Verbindung auszuarbeiten, die zwischen Weiblichkeit und Tod besteht, vor allem in Bezug auf die Kriemhiltfigur, und stellt sie in Bezug zu anderen Texten der mittelhochdeutschen Erzählliteratur. Den mittelalterlichen Kontext der Dichtung analysiert auch Reinhard Krüger, indem er die Figur Sivrits als Seefahrer sowie den Raumbegriff des ersten Teils der Dichtung in einer mit detaillierten Quellenmaterial versehenen Studie bespricht.

Norbert Voorwinden erörtert dann die These, Ovids *Metamorphosen* seien die wichtigste Stoffquelle für den Dichter des *Nibelungenliedes* gewesen. Er kommt zwar zum Schluß, daß diese These unhaltbar ist, zeigt jedoch an einigen Beispielen, daß Kenntnis der antiken Dichtung die Interpretation mancher dunklen Stellen im *Nibelungenlied* erleichtert. Abschließend bespricht Ulrich Wyss die Stellung des *Nibelungenliedes* im Rahmen der mittelalterlichen Literatur und diskutiert die verschiedenen Strategien, die die Germanistik entwickelt hat, um das *Nibelungenlied* in die Geschichte einzuordnen.

Die Organisation des Kolloquiums sowie die Veröffentlichung der Beiträge wären ohne die finanzielle Unterstützung verschiedener offizieller Stellen nicht möglich gewesen: Im Namen der Germanistischen Abteilung möchte ich also dem *Conselho Directivo* der Philosophischen Fakultät sowie dem Rektorat der Universität Porto und der Europäischen Kommission in Brüssel für ihre großzügige Beihilfe danken.

John

Greenfield

### **Zur ‚Bedeutung‘ des *Nibelungenliedes***

In der Strophe des *Nibelungenliedes*, die in unseren Ausgaben als erste steht, beruft sich der Dichter auf *alte mæren*, auf weit zurückliegende Berichte, in denen *wunder* d.h. Ungewöhnliches, Erstaunliches, geschildert wird. Davon will er nun seinem Publikum erzählen (*muget ir nu wunder hæren sagen*). Außerdem deutet er an, daß nicht nur er von diesen Berichten weiß, sondern auch Andere. Sie sind *uns....geseit*. Auf diese Weise bestimmt er einen Ausgangspunkt für sein Werk, der grundlegend verschieden ist von dem, den die Autoren der Versromane für sich wählten. Hartmann, Wolfram und Gottfried entschieden sich für eine Hauptquelle, die sie mit einer neuen Sinnggebung umarbeiteten. Der Nibelungenlieddichter dagegen bezieht sich auf eine Vielfalt von Quellen, die immer noch im Umlauf sind, aus der fernen Vergangenheit stammen und die nicht auf einen einzelnen Erzähler zurückgehen, sondern auf eine Reihe von Gewährsmännern. Mit den Stichworten: Burgund, Worms am Rhein, Gunther, Giselher, die bereits in Strophen vier und sechs genannt werden, wissen wir dann, daß diese Quellen auf eine weit entlegene Vergangenheit, nämlich auf die Zeit der Völkerwanderung weisen. Das wiederum macht offensichtlich, daß der Dichter mit tradiertem Erzählmaterial arbeitet, mit schriftlichem, aber wohl vorwiegend mündlichem, in dem die gleichen Begebnisse erscheinen, aber unterschiedlich dargestellt werden. Ob er es sich zur Aufgabe gemacht hat, diese zeitweilig widersprüchlichen Handlungsstränge durchgehend zu harmonisieren, wissen wir nicht. Vielleicht hielt er es nicht für notwendig, denn ein Modicum von Kenntnis dieser Erzählungen konnte er bei seinem Publikum voraussetzen.



Ein weiteres wichtiges Charakteristikum seines Stoffes ist, daß er Geschichte enthält, ja auf Geschichte basiert ist. Das Reich der Burgunder am Rhein ist historisch bezeugt, ebenso wie das Reich der Hunnen unter König Attila. Das Geschichtliche ist der übergreifenden Fiktion nur einverleibt. Der Dichter verfaßt keine Chronik, sondern ein Dichtwerk. Die historischen Stützpunkte jedoch, genau wie die der Wirklichkeit entsprechende Geographie, verleihen dem *Nibelungenlied* einen Anspruch auf Realität, den die Versromane auf diese Weise nicht signalisieren. Ihre Realität manifestiert sich nicht in partieller, historischer Korrektheit und vertrauter, oder zum mindesten bekannter, Topographie wie im *Nibelungenlied*, sondern ist verhüllt in Symbolik und Allegorie. Sie muß erst enträtselt werden. Die Realität des *Nibelungenliedes* dagegen impliziert das Publikum schonungslos, ohne die Dämpfung einer utopischen Welt. So ist der stoffliche Hintergrund des *Nibelungenliedes* ein Quellenmosaik und die Darstellung der Wirklichkeit in ihm unverschlüsselt und rigoros. Eine Vergleichsbasis mit der Gestaltung der Versromane ist kaum herzustellen.

Bei der Vielgestaltigkeit und möglicherweise Unübersichtbarkeit der Quellen, wobei noch zu betonen ist, daß Mündliches schwieriger zu organisieren ist als Schriftliches, ist es kaum verwunderlich daß der Dichter Fehler gemacht hat. Die Forschung hat sich eingehend mit diesen Fehlern befaßt und teils einen negativen Schluß daraus gezogen,<sup>1</sup> teils versucht hat, sie als einen Aspekt heldenepischen Stils zu erklären.<sup>2</sup> Wie dem auch sei, sie gehören nun unweigerlich zu dem Bild von dem Zusammenhang des Werks, seines stofflichen und gedanklichen Zusammenhangs, den die Kritik heute davon hat und das selbst-

---

<sup>1</sup> *The Nibelungenlied. A New Translation* by A. T. Hatto, Harmondsworth 1965, S.301-312; Joachim Heinze, *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*, Frankfurt a. M. 1994 (überarbeitete Neuausgabe), S.66 ff..

<sup>2</sup> Otfried Ehrismann, *Nibelungenlied. Epoche-Werk-Wirkung*, München 1987, S.241.

verständlich auch die Frage nach dem Sinn der Dichtung, zum mindesten unterschwellig, beinflusst hat.

Von diesen Fehlern vier Beispiele:

1. Gunther und seine Krieger bereiten sich vor in einen vermeintlichen Krieg zu ziehen, und Hagen verspricht Kriemhilt Sivrits verwundbare Stelle im Kampf zu schützen, wenn sie ein Zeichen auf sein Kettenhemd nähen würde. Das tut sie, und in Strophe 908 sieht Hagen das Zeichen. Der Krieg findet nicht statt, und anstelle dessen wird eine Jagd angekündigt. Dem entsprechend läßt Sivrit seine kostbare Jagdkleidung aufladen, beabsichtigt also seine Kriegskleidung abzulegen, und wenig später (952/3) erscheint er dann in prunkvollem Jagdgewand. Trotz dieses stark bildhaft geschilderten Kleiderwechsels läßt der Dichter Hagen nach dem Zeichen zielen und so Sivrit töten (980/1).

2. Vor der Brautfahrt nach Isenstein schlägt Sivrit vor, als Gunthers Vasall zu erscheinen. Bei der Ankunft in Prünhilt's Land führt er dann Gunthers Pferd aus dem Schiff, hält es am Zaum und hilft Gunther in den Sattel. Mit dieser Steigbügelgeste, die im Mittelalter als Vasallendienst anerkannt wurde, weist er sich Prünhilt gegenüber als Gunthers Vasall aus (396/7/8). Ein Grund für dieses Handeln wird nicht angegeben. Außerdem ist die Geste innerhalb dieser Szene nicht notwendig.

3. Nachdem Prünhilt die Kampfspiele verloren hat, fordert sie Sippe und Vasallen auf, Gunther als ihrem Lehnsherrn zu huldigen. Das wird mit der Standardgeste des Kniefalls getan (466/7). Wenig später aber, noch in derselben Szene, als sie aufgefordert wird mit Gunther nach dem Burgunderreich aufzubrechen, erklärt sie dies für unmöglich. Erst muß nach Sippe und Vasallen gesandt, damit sie in Kenntnis der neuen Umstände gesetzt werden. Die erste Rechtshandlung war also unnötig und wird nur noch verdoppelt. Eine Erklärung dafür wird nicht gegeben.

4. Im zweiten Teil des Epos, wenn die Burgunder bereits bei den Hunnen sind, sitzt alles zusammen bei Tisch. So beschreibt es die Strophe 1912, die zwei Aussagen des Dichters enthält, die höchst merkwürdig sind. Sie lauten folgendermaßen: „Da der Kampf auf keine andere Weise begonnen werden konnte, (Kriemhilds Leid lag tief in ihrem Herzen), hieß sie Etzels Sohn an den Tisch bringen. Wie hätte eine Frau je eine so fürchterliche Tat aus Rache begehen können?“ Was Kriemhilds Sohn mit ihrer Rache zu tun haben soll, bleibt in diesem Kontext rätselhaft, ist aber erklärbar durch eine andere Version dieser Begebenheit, die sich in der altnordischen *Thidrekssaga* findet. Hier fordert die Mutter das Kind auf, Hagen zu provozieren, der es kurz darauf erschlägt.

Man könnte diesen Fehler dem Dichter nachsehen, der annehmen konnte, daß sein in konkurrierenden Fassungen des traditionellen Materials bewandertes Publikum von Aufforderung und Provokation wußte, aber ein Kompositionfehler, und ein sehr ungeschickter, ist dieser Satz doch. Ein schlimmerer Fehler ist der erste Satz der Strophe: „Da der Kampf auf keine andere Weise begonnen werden konnte...“ Der Kampfausbruch zu diesem Zeitpunkt war sowieso unvermeidlich, denn Etzels Bruder, Bloedelin, hatte bereits, auf Kriemhilds Versprechen von Belohnung hin, die wehrlosen burgundischen Knappen niedergemetzelt. Der Satz ist unlogisch, die Motivation der Handlung durcheinander geraten.

Die Liste ließe sich fortsetzen, genügt aber, um zu zeigen, daß die Dichtung unlogische Stellen, mangelnde Motivation, sowie Widersprüchliches aufweist. An Glättung läßt der Text zu wünschen übrig. Wie schwerwiegend aber sind diese Unebenheiten? Sind sie nicht vorwiegend in Kleinigkeiten und im Nebensächlichen zu finden? In Anliegen von zentraler Wichtigkeit, wie in Charakterisierung der Gestalten, dramatischem Aufbau von Szenen, andauerndem Festhalten

einer spezifischen Atmosphäre und anderem mehr, hat der Dichter keine Fehler gemacht. Überdies steht er mit seinen Unordentlichkeiten keineswegs allein. Selbst Autoren späterer Jahrhunderte haben ihre Texte nicht vollends ‚aufgeräumt‘. Vielen sind Fehler unterlaufen. Sir Walter Scott z.B. beschreibt in seinem Roman von 1816, *The Antiquary*, einen Sonnenuntergang in der Nähe von Dundee, an der Ostküste von Schottland. Die Sonne geht hier, herrlich geschildert, in der Nordsee unter, also im Osten. Problematisch ist nur, daß sie ja normalerweise im Westen untergeht, in der irischen See. Nicht nur ist dieser Fehler merkwürdig in sich selbst, noch überraschender ist, daß er ihn in der durchgesehenen Ausgabe des Romans von 1829 nicht korrigierte.<sup>3</sup> Ein weiteres Beispiel: In Jane Austens Roman, *Mansfield Park*, besitzt Lady Bertram den Modehund ihrer Jugendjahre, einen Mops. In Kapitel VIII des ersten Bandes wird er erwähnt. Der Mops erscheint dann erst wieder im dritten Band, wo er sich erstaunlicher Weise plötzlich als Möpsin entpuppt. Lady Bertram erwartet, so sagt sie, daß er Junge haben wird. So litt Jane Austen zwei Bände nach dem ersten an einem leichten Gedächtnisschwund.<sup>4</sup>

Auch diese Liste ließe sich eindrucksvoll verlängern. In mehr als sechzig kurzen Aufsätzen hat John Sutherland Fehler, offene Stellen und absichtliches Ausweichen vor Erklärungen bei großen Schriftstellern wie George Eliot, Charles Dickens, Emily Brontë, Thackeray, Trollope und vielen anderen kommentiert. Mit wenigen Ausnahmen haben diese Mängel die Leser nicht gestört. Vielleicht herrschte die gleiche Nachsichtigkeit bei dem Publikum des Nibelungendichters, und vielleicht sollten wir ihnen auch keine allzu große Bedeutung beimessen.

---

<sup>3</sup> John Sutherland, *Is Heathcliff a Murderer? Puzzles in 19th-Century Fiction*, Oxford 1996, S.15.

<sup>4</sup> John Sutherland, *Can Jane Eyre be Happy? More Puzzles in Classic Fiction*, Oxford 1997, S.31/2.

Eine gewisse künstlerische Größe hat man dem Nibelungen-dichter nur selten abgestritten. Selbst Goethe, der sich der Dichtung Hartmanns höchst unzugänglich zeigte, gab eine teils positive Wertung. Er kannte das *Nibelungenlied* in Karl Simrocks Übersetzung und notierte: „Die Kenntnis dieses Gedichts gehört zu einer Bildungsstufe der Nation. Und zwar deswegen, weil es die Einbildungskraft erhöht, das Gefühl anregt, die Neugierde erweckt und, um sie zu befriedigen, uns zu einem Urteil auffordert. Jedermann sollte es lesen ...“. Aber mit den „Dunkelheiten einer barbarischen Vorzeit“, wie er es nannte, konnte er sich nicht abfinden.<sup>5</sup>

Das höchste Lob aber zollte dem *Nibelungenlied* Arthur Hatto. In der Heldenepik reihte er es ein in die zweite Stelle nach Homers *Ilias*. „...it is the world's best heroic epic bar one.“<sup>6</sup> Das verleiht dem *Nibelungenlied* den Status der Einmaligkeit in ungefähr zweitausend Jahren.

Die hohe Kunst der Dichtung ist augenfällig in vielen Aspekten des Werks. Problematisch bleibt, daß wir nicht immer wissen können, ob wir es mit der Kunst des letzten Dichters zu tun haben, oder mit der Kunst derjenigen, deren Werk er übernommen hat. Der Dichter hatte Mitarbeiter, eine Tatsache, die es erschwert, die Leistung dieses letzten Dichters angemessen einzuschätzen, die es aber nicht unmöglich macht, das Epos in seiner Gesamtheit zu würdigen.

Von der dichterischen Kunst, wie sie sich im *Nibelungenlied* zeigt, wäre viel zu erwähnen. Nur das, was besonders herausragt und dem Epos eine spezifische Prägung gibt, kann hier kurz beschrieben werden. Als Erstes wäre da zu nennen die außerordentliche Faszination, die das Dichtwerk ausstrahlt. Es verfügt über ein Element des Fesselnden, wie es in gleicher Form in den Versromanen der Zeit nicht zu finden

---

<sup>5</sup> Goethe zu Karl Simrocks *Nibelungenlied*-Übersetzung 1827, *Gespräche mit Eckermann*, 3.10.1828.

<sup>6</sup> Hatto (Anm. 1), S.347.

ist. Erreicht wird diese Beschlagnehmung des Interesses im Rezipienten durch das Stilmittel der Vorausdeutung. Vorausdeutungen sind über das ganze Epos verstreut, und fast immer sind sie besonderer Art; sie enthalten Drohung. Die Drohung in sich selbst mag warnen, aber die Warnung läuft ins Leere, während die Drohung bleibt. Irgendwann wird sie sich bewahrheiten. Das Schicksal ist unabänderlich. Mit dem System und der Form der Vorausdeutungen etabliert sich im Epos eine Spannung, deren sich der Rezipient nicht entziehen kann. Auch erzeugt sie eine Atmosphäre schicksalshafter Tragik, die sich im Laufe der Handlung zusehends verdichtet. Eingesetzt wird die Spannung bereits ganz am Anfang der Erzählung, mit Kriemhilt Falkentraum. So werden Furcht und Besorgnis im Rezipienten aktiviert, der hilflos außerhalb der Dichtung steht.

Ebenso meisterhafte künstlerische Leistung manifestiert sich in der Gestaltung von Kriemhilt. Sie ist unweigerlich die Hauptperson des Epos, Hagen nur ihr Gegenspieler, der nach Sivrits Ermordung unbändigen Haß aus ihr herausreizt (1139). Ihre Darstellung als dominante Figur hält die beiden Teile des Epos zusammen. Für das zeitgenössische Publikum war ihr Verhalten, wie hier entwickelt, erschreckend ungewöhnlich, ja befremdend, und daher wiederum unendlich fesselnd. Konventionell noch im Gespräch über die Liebe mit der Mutter (17), in ihrem heimlichen Beobachten von Sivrit (132), in dem allmählichen Wachsen ihrer Zuneigung (241; 278ff.; 347ff.) und selbst noch in ihrem Gehorsam dem üblichen Brauch gegenüber, der dem Vater oder dem ältesten Bruder das Recht der Gattenwahl zugesteht, konventionell in all diesen Situationen, zeigt sie sich auf einmal, gleich nach ihrer Heirat, als eigenständig Handelnde. Bevor sie sich bereit erklärt, nach Xanten zu reisen, verlangt sie von ihren Brüdern die Ländereien, die ihr Erbteil sind (691). Wenn Sivrit sie nicht akzeptieren will, besteht sie darauf, daß die Brüder zum mindesten einen Teil der Vasallen und Krieger auf sie übertragen (696). Im Streit mit

Prünhilt dann manifestiert sich die Stärke ihrer Persönlichkeit in ihrem dezidierten Anspruch auf Macht und Ansehen. Sie prunkt mit ihrem Reichtum und behält die Oberhand (*Äventiure* 14).

Das grundlegende Signum ihrer Person aber ist die Leidenschaft. Sie erklärt die übergroße Liebe zu Sivrit und den nachmaligen unmäßigen Wunsch nach Rache. Übrigens wird ihre Liebe erwidert, ein Tatbestand, den das zeitgenössische Publikum mit besonderem Interesse im Auge behalten würde. In der entsetzlichen Ermordungsszene denkt er im Sterben an sie: *mich riuwet niht so sere so vrou Kriemhilt min wip* (994). Er überantwortet sie dem Schutz der Sippe und bezeichnet sie als *die holde [...] triutinne min* (996). Sicher ist es nicht zufällig, daß Sivrit innerhalb dieser Szene zweimal *der Kriemhilde man* genannt wird (988; 1000).

Die möglichen Dimensionen von Kriemhilt's leidenschaftlichem Wesen offenbaren sich erstmals in ihrem furchterregenden Klageausbruch. Ihre Klage beginnt bereits bevor sie den Erschlagenen gesehen hat. Sie fällt in Ohnmacht. Der Schmerz verschlägt ihr zunächst die Stimme, dann aber schreit sie, daß die Gemächer widerhallen. Das Blut springt ihr vom Mund, und sie denkt sofort an Rache (1008-1012). Ihr unmäßiges Klagen setzt sich bei Sivrit's Begräbnis fort. Ihre Trauer überwältigt sie und bringt sie einer Ohnmacht nahe, so daß man sie mit Wasser besprengen muß. Sie besteht darauf, den Sarg noch einmal aufzubrechen und weint blutige Tränen. Dann bricht sie zusammen (1066-1070).

Verraten, bestohlen, entmachtet, gedemütigt verbringt sie ein dreizehnjähriges Witwendasein am Hofe von Sivrit's Mördern. Im Diebstahl sind alle Brüder impliziert, also ist sie total vereinsamt. Ausdrücklich wird erwähnt, daß sie Hagen zutiefst haßt und daß sie Sivrit's Tod nicht vergessen kann (1132-1142). Haß und Trauer sind nach dreizehnjähriger Ehe mit Etzel immer noch lebendig. Der Rachedanke lag bereits in ihrer Einwilligung zu einer zweiten Ehe. Jetzt wird er zu einer

Leidenschaft. Die große Liebe zu Sivrit bricht noch einmal durch. Sie verlangt den Nibelungenschatz, die Morgengabe, das hochwichtige Symbol ihrer Vereinigung mit dem geliebten Mann, die Bestätigung und das Siegel der vollzogenen Ehe. Hagen verweigert die Rückgabe. Das Einzige was ihr nun von Sivrit verbleibt ist sein Schwert, auch ein Symbol, das Zeichen seines Rangs, seiner Macht und seines Heldenmuts. Mit ihm vollzieht sie den Höhepunkt ihrer Rache, an Sivrits Stelle erschlägt sie Sivrits Mörder mit Sivrits Schwert. Er trug es, als sie ihn das letzte Mal sah, so sagt sie und nennt ihn *min holder vriedel* (2366 ff.).

Fast alle hier erwähnten Situationen gehören zum überlieferten Material, sind also nicht neu und nicht vom letzten Dichter erfunden. In der durchgehend psychologisch vertieften Darstellung Kriemhilds aber erhalten sie eine zusätzliche Aussagekraft. Die Motivation ihres Betragens erscheint als lückenlos. Schon das allein ist bei dem kaleidoskopischen Charakter der Quellen meisterhafte Kunst zu nennen.<sup>7</sup>

Was sich die zeitgenössischen Zuhörer beim Vortrag des Epos dachten und insbesondere wie sie auf die Kriemhiltbiographie reagierten, ist nicht leicht zu sagen. Im realen Leben waren sie an Brutalität durchaus gewöhnt, an Morden, Brennen, Betrug, Verrat, Rache, sowie Mißachtung seelischer Bedürfnisse. Was sie wohl stutzig machte war, daß hier eine Frau die treibende Kraft ist. Haß und Rachedanken bei Fürstinnen dürften bei der Ehepraxis des Adels nicht allzu selten gewesen sein, im *Nibelungenlied* aber wird die Rachelust offen bekundet.

Sicherlich wurden auch die beiden Ehen Kriemhilds als merkwürdig angesehen. Die erste zeigt nicht die Norm einer dynastischen Verbindung, das Resultat eines Vertrags zweier Familien, ganz im Gegenteil. Sie wird als Liebesheirat

---

<sup>7</sup> Vgl. besonders Werner Schröder, „Die Tragödie Kriemhilds im Nibelungenlied“ (1960/61), in: Ders., *Nibelungenlied-Studien*, Stuttgart 1968, S. 48-156.



interpretiert. Die zweite, abgesehen davon, daß hier eine Christin einen Heiden heiratet, war als Zweitehe nicht gern gesehen. Die Kirche befürwortete das Witwendasein. In den Augen der Kleriker waren Keuschheit und Gebet der angemessene Lebensstil für Witwen. Adlige konnten sich in ein Kloster zurückziehen.<sup>8</sup>

Eine weitere besonders kunstvolle Komponente des Dichtwerks ist die äußerst wirkungsvolle Hervorhebung des Dramatischen in einer Reihe von Situationen. In quasi-opernhafter Inszenierung werden Bilder entworfen von zwingendem visuellen Appell. Sie werden zu einprägsamen Stützpunkten der gesamten Handlung: Sivrit und Kriemhilt begegnen einander zum ersten Mal (280ff.); der Meuchelmord von Sivrit (981 ff.); Kriemhilt findet den Toten auf ihrer Schwelle in der Dunkelheit (1004ff.); Hagen beleidigt die Hunnenkönigin und verletzt sie grausam (1770ff.); Rüdegers Seelenkampf und der Kniefall des königlichen Paares vor dem Markgrafen (2149ff.); Kriemhilt trägt das Haupt ihres Bruders an den Haaren zu Hagen (2368ff.). Eine lange Reihe von weiteren Beispielen könnten noch genannt werden.

Mit Nachdruck muß auch die hohe Sprachkunst des *Nibelungenliedes* erwähnt werden. Konstruiert in Strophen mit Zäsur hat das für den Vortrag bestimmte Werk eine Schallwirkung, die sich scharf von derjenigen der Versromane unterscheidet. Die Organisation in Sinneinheiten ist von der Zerteilung über Aventureneinheiten bis zu Stropheneinheiten zu beobachten. Der Stil ist vielfach formelhaft und daher wiederum höchst einprägsam. Die weitläufige Handlung wird straff zusammengehalten durch die Kriemhiltbiographie und das Netz

---

<sup>8</sup> James V. McMahon, „The Oddly Understated Marriage of Kriemhild and Etzel“, in: Werner Wunderlich, Ulrich Müller, Detlef Scholz (Hgg.), *Was sider da geschach*. *American-German Studies on the Nibelungenlied. Text and Reception. With Bibliography 1980-1990/91*, Göttingen 1992 S.131-148, bes. S.139.

der Vorausdeutungen, die die Dichtung kehrreimartig durchziehen.

Der Anzahl der Handschriften nach zu urteilen (kein unanfechtbares Indiz) erfreute sich das *Nibelungenlied* mit circa dreißig Handschriften nur mäßiger Beliebtheit. Einen Grund dafür, mit Sicherheit zu isolieren, ist nicht möglich. Wir besitzen wohl einen Kommentar in der \*C-Fassung und in der *Klage*, wenn in der Tat die *Klage* nach dem *Nibelungenlied* entstanden ist. Daraus würde hervorgehen, daß zum mindesten Teile des Publikums Schwierigkeiten mit des Werks außerordentlicher Zurückhaltung hatten. Es stellt keine sittlichen Forderungen. Das Ende wird als Katastrophe dargestellt, ohne Ausblick auf Hoffnung, von Gottvertrauen keine Spur. Dem christlichen Glauben wird lediglich mitunter mit Beschreibung von Messegang und Gebet Genüge getan, eine Ausnahme macht nur Rüedegers Konflikt. In einem Zeitalter des Glaubens war ein solches Werk problematisch. Der *Klage*-Dichter greift ein mit Moralisieren und Beschönigung. Er tadelt den Stolz. Die Toten werden begraben; die Überlebenden haben eine Zukunft. Ob sich das Publikum mit diesen banalen Versprechungen über die Wildheit des *Nibelungenliedes* getröstet fand, muß dahingestellt bleiben. Immerhin hat man sich damals, so wie heute Gedanken gemacht über den Sinn des *Nibelungenliedes*. Bereits die pure Existenz der *Klage* beweist, daß er schwer zu fassen, oder gar nicht vorhanden ist. Auf Letzterem hat eine Reihe von Forschern bestanden. Nur wenige können hier angeführt werden. 1965 stellte Arthur Hatto am Ende seiner Übersetzung in dem Kapitel zum Ethos des Gedichts die Frage, ob man im *Nibelungenlied* eine vorherrschende Gruppe von Ideen und Emotionen abstrahieren könne, die zusammengesprochen eine Botschaft, eine Philosophie, oder eine mehr oder weniger konsistente Einstellung dem Leben gegenüber abgeben würden. Die Frage, so gesteht er, sei nicht leicht zu beantworten, und eine deutliche Antwort auf sie bleibt er uns auch

schuldig. Seine These ist, daß das Epos eine Erzählung von grauenerregender Vergeltung für Arroganz, für Hybris, vielleicht sogar eine Predigt sei, bedauert aber zur gleichen Zeit, daß der Dichter nicht klar und ausdrücklich Stellung dazu genommen hat, sich eher versteckt und die Entscheidung über die Moral seines Dichtwerks seinen Zuhörern überläßt.<sup>9</sup>

1974 äußerte Hans Fromm sich bestimmter, indem er sich auf die große Anzahl von Interpretationsversuchen berief. Hier schon liege der Beweis, so behauptete er, daß dem Epos die grundlegende und einheitsschaffende Idee fehlt.<sup>10</sup>

1976 zeigte sich David McLintock ebenfalls der Meinung, daß das *Nibelungenlied* keine Botschaft enthalte. „Wenn wir geneigt sind eine moralische Botschaft in das *Nibelungenlied* hineinzulesen, so ist das unsere Sache und nicht die des Dichters“. Der Dichter sei kein Denker gewesen, deshalb fehle die Botschaft.<sup>11</sup>

1987 schloß sich Michael Curschmann dieser Ansicht an. Der Dichter sei weder einer leitenden Idee gefolgt, noch hätte er eine Botschaft im Auge gehabt.<sup>12</sup>

Gegen die vielen negativen Wertungen sind mindestens ebenso viele positive zu halten. Das Rätsel „eine[r] mangelhafte[n] Motivationsstruktur bei gleichwohl großer Kunst des Erzählens und Darstellens“, wie Joachim Heinzle das *Nibelungenlied* beschrieben hat,<sup>13</sup> reizt die Forschung immer

---

<sup>9</sup> Hatto (Anm. 1), S.341.

<sup>10</sup> Hans Fromm, „Der oder die Dichter des Nibelungenliedes“, in: *Colloquio italo-germanico sul tema: I Nibelunghi. Acedemia Nazionale dei Lincei. Atti dei Convegna Lincei*, I, Rom 1974, S. 63 - 74; hier S.73.

<sup>11</sup> D. R. McLintock, „The Reconciliation in the Nibelungenlied“, in: *German Life and Letters* 30, 1976-77, S.138-149; hier S.148.

<sup>12</sup> Michael Curschmann, *Nibelungenlied und Klage*, in: Kurt Ruh u.a. (Hgg.); *Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon*, 2. Auflage, Bd. 6, Berlin/New York 1987, Sp.926 - 696; hier Sp. 946.

<sup>13</sup> Joachim Heinzle (Anm. 1), S. 89.

wieder zu Interpretationsversuchen mit dem Ziel, eine Bedeutung in dem Dichtwerk aufzudecken.

So entwickelte sich in den Jahren 1960/62 eine Diskussion zwischen J. K. Bostock und K. C. King über den Sinn des *Nibelungenliedes*. Für Bostock ist der Dichter des *Nibelungenliedes* ein orthodoxer Christ. Sein Gedicht, so stellt er 1960 fest, wäre als die Tragödie gottlosen Eigensinns zu verstehen, der die Wurzel aller menschlichen Sünde ist. Er sieht Haupt- sowie Nebenfiguren, mit Ausnahme von Rumold, unterschiedlich mit *superbia* belastet und entscheidet, daß das *Nibelungenlied* daher als eine Warnung vor der Hauptsünde des Stolzes zu verstehen sei. Somit stelle es eine sittliche, durchaus christliche Forderung.<sup>14</sup>

1962 kam eine „Entgegnung“ von K. C. King, in der er sich im Detail mit dem Aufsatz von Bostock auseinandersetzt. Er kommt zu dem Schluß, das hinter dem Epos nicht unbedingt eine Absicht verborgen sein und daß ein Epos dieser Art nicht unbedingt einen bestimmten Zweck verfolgen müsse. Das hieße also, daß die Frage nach einer Botschaft offen bleibt. Weiterhin wehrt er sich gegen Bostocks Überbetonung der christlichen Gedankenwelt im *Nibelungenlied* und weist darauf hin, daß Prinzipien germanischer Zeit in der späteren Epoche fortlebten.<sup>15</sup>

1963 kehrt H. Bernhard Willson auf den Standpunkt Bostocks zurück, daß das *Nibelungenlied* eine christliche Botschaft enthalte. „Der Autor“, so folgert er, „wählt sein Material aus einer anderen, einer nicht-christlichen, nicht-höfischen Epoche, weil er die dringende christliche Botschaft,

---

<sup>14</sup> J. K. Bostock, „Der Sinn des Nibelungenlieds“, S. 84-109, in: Heinz Rupp (Hg.), *Nibelungenlied und Kudrun* (Wege der Forschung, 54), Darmstadt 1976, S. 108/9.

<sup>15</sup> K. C. King, „Der Sinn des Nibelungenlieds - Eine Entgegnung“, S. 218-236, in: Heinz Rupp (Hg.) (Anm. 14), S.235/36.

daß die, die mit dem Schwert leben, durch das Schwert umkommen werden, vermitteln will...“.<sup>16</sup>

1977 löst Bert Nagel das Problem einer vorherrschenden Idee im *Nibelungenlied*, indem er eher eine Mischung von Ideen befürwortet, „ein Neben- und Gegeneinander verschiedener sittlicher Haltungen“.<sup>17</sup>

1983 weist C. Stephen Jaeger darauf hin, daß das *Nibelungenlied* innerhalb eines Rahmens von weitgehender Ablehnung der neuen Adelskultur des ausgehenden 12. Jahrhunderts entstanden ist. Diese zeige sich in einer Reihe von Texten. Dem Dichter des *Nibelungenliedes* müsse die negative Bewertung der Entwicklung von neuen Umgangsformen bewußt gewesen sein. Die Einstellung, weit verbreitet unter dem Klerus, war, so Jaeger, daß der weltliche Adel, die Erben einer einst glorreichen Heldentradition, Gefahr liefen, von einer, frivolen, verweichlichten Kultur der Höfe verdorben zu werden. Sein Gedicht zeige die Zerstörung einer Gesellschaft von Kriegerern, die mit dieser Kultur am Rande in Berührung gekommen seien. So scheint die Leitidee eine religiös /politische Warnung zu sein.<sup>18</sup>

Werner Hoffmann (1975) und auch Otfrid Ehrismann (1987) sehen die Ethik des *Nibelungenliedes* als weit gefächert und nicht als auf einen einzigen Nenner gebracht. Für Hoffmann sind „Schicksal und Schuld“ die Triebfedern der Handlung, und er sieht den Dichter als bemüht „die ungeheuren Konsequenzen

---

<sup>16</sup> H. Bernhard Willson, „Ordo und inordinatio im Nibelungenlied“, S.237-292, in: Heinz Rupp (Hg.) (Anm. 14), S. 237 – 292; hier: S.291/92.

<sup>17</sup> Bert Nagel, *Staufische Klassik. Deutsche Dichtung um 1200*, Heidelberg 1977, S.539.

<sup>18</sup> C. Stephen Jaeger, „The Nibelungen Poet and the Clerical Rebellion against Courtesy“, S.177-205, in: *Spectrum Medii Aevi. Essays in Early German Literature in Honor of George Fenwick Jones*, Göppingen 1983, S. 177 – 205; hier: S.177ff.; 199.

zu demonstrieren, die die heldische Selbstbehauptung um jeden Preis, die immer zugleich Ehrbehauptung ist, in sich birgt“.<sup>19</sup>

Otfrid Ehrismann weist eine mögliche Charakterisierung der Ethik des *Nibelungenliedes* mit den Begriffen heidnisch, christlich, germanisch oder ritterlich zurück. Die Ethik des Epos sei auf diese Art nicht zu fassen. Es sei weder eine „Ethik als Vorbild“, noch „als Tadel oder Warnung“, aber eine „fiktionale Ethik“, komplex, in viele Richtungen gehend. „[Sie] folgt dem Gesetz epischen Handelns, sie entfaltet sich situationsbedingt, einmal höfisch, einmal heroisch, einmal modernisierend, einmal archaisierend.“<sup>20</sup>

In seiner detaillierten Untersuchung dann von 1998 geht Jan-Dirk Müller davon aus, daß es falsch sei, von dem *Nibelungenlied* „einen konsistenten Sinnentwurf“ zu erwarten. Nicht nur akzeptiert er die sogenannten Widersprüche und offenen Stellen des Epos, sondern versucht in diesen „Antagonismen des Textes“, einen „Zusammenhang“ zu begreifen, einen konzeptionellen Plan des Dichters. Das Dichtwerk offeriere keine „Eindeutigkeit“. Es stelle dar wie eine „Idealwelt“ durch „Heroik“ zusammenbricht, aber es „verweigert die Aussage darüber, wie die beiden Pole zueinander in Beziehung gesetzt werden.“, ob „kritisch“ oder „affirmativ“.<sup>21</sup>

Soweit die Beispiele von dem Bemühen der Forschung um den Sinn im *Nibelungenlied*.

Das Überraschende an den Interpretationsangeboten, die sich mit dem Problem der ‚Botschaft‘ in dem Werk beschäftigen, ist nicht ihre große Quantität, auch nicht ihre Vielfalt, sondern die andauernde Wiederkehr der

---

<sup>19</sup> Werner Hoffmann, *Das Nibelungenlied. Interpretationen zum Deutschunterricht*, München 1974, S.106-111.

<sup>20</sup> Otfrid Ehrismann (Anm. 2), S.240-41.

<sup>21</sup> Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, S.435-453.

Schlußfolgerung, daß ein zentraler Sinn, nicht zu isolieren sei, weil nicht vorhanden. Die Erwartung, ihn präzisiert anzutreffen, ist im Umkreis der vier großen Versromane der Zeit verständlich. Eine sittliche Forderung sollte sich hier kristallisieren. Ein Verhaltensmuster sollte sich abzeichnen. Hartmanns *Erec* und *Iwein* und Wolframs *Parzival* und *Willehalm* vermitteln genau das. Sie geben moralische Richtlinien, wie der Mensch sein Leben einzurichten hat, im Hinblick auf andere Menschen und auf Gott. Das *Nibelungenlied* tut nichts dergleichen. Alle vier sind von stark didaktischer Prägung. Das *Nibelungenlied* ist es nicht. Der Dichter selbst äußert sich kaum. Hartmann und Wolfram greifen unüberhörbar ein. Auch Gottfried tut es. Der Autor des *Nibelungenliedes* dagegen distanziert sich eher von seinem Publikum, kommentiert selten und bevorzugt Ambiguität vor Präzisierung. Sein Stil ist Darstellung ohne Deutung. Sein Anliegen scheint Beschreibung der Welt, ohne positive oder negative Wertung, nur so, wie sie sich ihm, dem Beobachter, präsentiert. Diese Form der dichterischen Gestaltung ermöglicht es ihm, Wahrheiten aufzudecken, die erwartet, oder unerwartet, unmißverständlich in Erscheinung treten und die entweder auf einen historischen Zeitraum beschränkt bleiben, oder unbegrenzt wiederkehren. Die Deutlichkeit ihrer Manifestation benötigt keine Erklärung. Erreicht wird die Isolierung einer solchen Wahrheit auf kompositionstechnische Weise, durch die besondere Struktur des Werks.

Das *Nibelungenlied* besteht aus zwei Teilen. Die scharfe Trennung, geographisch, wie psychologisch, was die Gestaltung Kriemhilds anbetrifft, erleichtert den Begriff von zwei Welten. Die Welt des ersten Teils ist eine andere als die des zweiten. Reichtum, zur Schau gestellte Pracht, Kleidungsprunk, Juwelen, kultivierte Umgangsformen, vornehmes Benehmen, das Wahre der Form und Eleganz spielen hier eine bedeutende Rolle. So wird Sivrits Schwertleite mit großem Aufwand gefeiert und der

Luxus seiner Ausstattung, wenn er nach Worms auszieht, eingehend beschrieben. Das Siegesfest nach dem Sachsenkrieg wird sorgfältig geschildert. Fünftausend Krieger nehmen teil. Die Königinmutter und Kriemhilt erscheinen in Prozession, jede ihren eigenen Hofstaat führend. Dreißig Mädchen arbeiten sieben Wochen lang an den Gewändern, die für vier Männer für die Fahrt nach Isenstein benötigt werden. Arabische Seide, Gold, Edelsteine und kostbare Pelze werden verwendet. In Isenstein erfordert die Zeremonie des Empfangs eine von Prünhilt geleitete Prozession von hundert Frauen und fünfhundert Kriegern. Sivrit erhält vierundzwanzig, mit Edelsteinen besetzte Armringe von Kriemhilt als Botenlohn. Für den Empfang Prünhilts in Worms kleiden sich Kriemhilts Hofdamen in Seide, Zobel und Hermelin. Die für sie bestimmten Pferde tragen goldgeschmückten Sattel und Zaum. Ein festlicher Empfang erwartet Sivrit und Kriemhilt in Xanten, und ein elf Tage dauerndes Fest wird für ihren Besuch in Worms gefeiert. Ein großer Kleideraufwand wird vor dem Münstergang beschrieben und dann noch einmal in Sivrits Jagdausstattung. Mit langem und eindrucksvollem Zeremoniell wird er begraben.

Im zweiten Teil werden weiterhin Empfänge von formvollendeter Zeremonie geschildert, wie bei der Ankunft Rüedegers in Burgund und während Kriemhilts Reise zu den Hunnen und ihrer Begegnung mit Etzel. Die neue Ehe wird mit einem Fest von vierzehn Tagen mit außerordentlichem Luxus gefeiert. Gold, Silber, kostbare Gewänder und Edelsteine werden verschenkt. Boten werden reich belohnt. In Bechlaren werden die Burgunder von dem Markgrafen mit verschwenderischen Gastgeschenken überschüttet. Aber die detaillierten Schilderungen öffentlichen Zur-Schau-Tragens von übermäßigem Reichtum und die gewissenhafte Wahrung von Form bei offiziellen Anlässen, die ein so hervorstechendes Kennzeichen des Erzählstils von Teil I darstellen, verschwinden jetzt. Die Welt des zweiten Teils ist beherrscht von Rache,



Totschlag, Überfällen und unentwegtem Gemetzel. Es ist eine Barbarenwelt, in der sich ein Blutbad entwickelt, in der die Krieger auf Kannibalenart das Blut der Leichen trinken und in der ein Mensch lebendig zerstückelt wird. Sie ist ausgerichtet auf Untergang und endet in totaler Zerstörung. Von der Pracht eines schönen Lebens in Eleganz und Wohlstand mit sorgfältig einstudierten Verhaltensmustern kann nicht mehr die Rede sein. Die vorhergehende Welt einer anscheinend ernsthaft angestrebten Zivilisation wird mit größter Geschwindigkeit zerschlagen. Mit nur zwölf Kapiteln wird sie vom Dichter ausgewischt.

Es ist mitunter vorgeschlagen worden, daß die Betonung von äußerer Form und Eleganz als modisches Element in das Erzählmaterial einer härteren Vergangenheit spezifisch eingeführt wurde. Derartige Schilderungen seien erforderlich gewesen, um den Stoff dem damaligen Publikum akzeptabel zu machen.<sup>22</sup> Das mag sein. Es kann nicht bewiesen werden. Überdies enthüllt sich dieses Element bei näherer Betrachtung als wenig solide. Die hier geschilderte Zivilisation erschöpft sich in Äußerlichkeiten. Sie ist nur eine dünne Schicht über ständig gegenwärtiger Brutalität, die jeder Zeit durchbrechen kann, wie in der Vergewaltigung Prünhilts und Sivrits Meuchelmord. So kann dieses modische Element wenig dazu beigetragen haben, die Zuhörer mit den Grausamkeiten der Handlung zu versöhnen.<sup>23</sup>

Des letzten Dichters Übertünchung ins Zeitgemäße aber könnte eine wesentlich wichtigere Funktion haben. Sie stellt das erzählerische Instrument der Zweiteilung dar. Mit ihm wird die Spaltung in zwei Welten erreicht. Eine Kulturwelt voll Glanz, von Zufriedenheit und geregelterm Lebens wird zerschlagen. Sie

---

<sup>22</sup> Hatto (Anm. 1), S.344ff.

<sup>23</sup> Zur Einführung zeitgenössischer Elemente in die Dichtung vgl. Nelly Dürrenmatt, *Das Nibelungenlied im Kreis der höfischen Dichtung*, Diss. Bern, Lungern 1945.

trägt den Keim ihrer Vernichtung in sich und endet katastrophal und tragisch in Entsetzen erregender Unmenschlichkeit, in zügellosem Barbarentum. Die Zwei-Welten Struktur des *Nibelungenliedes* vermittelt keine sittliche Forderung. Sie deutet nur auf eine Wahrheit, auf ein Gesetz der Weltgeschichte, daß Kultur, wie über Nacht, in Barbarei verschwinden kann. Die Geschichte hat viele Beispiele dafür und nicht zuletzt das zwanzigste Jahrhundert.

Queen Mary and Westfield College  
Wynn  
University of London

*Marianne*

## Hat das *Nibelungenlied* eine Konzeption?

Wenn nicht alles trügt, ist man nunmehr dabei, den Abgesang auf den ‚Tod des Autors‘ anzustimmen.<sup>1</sup> Da mag es angebracht sein, sich Rechenschaft darüber zu geben, inwieweit die vor gut dreißig Jahren publizierte Todesanzeige leid- oder freudvoll auf die Literaturwissenschaft eingewirkt hat. Es sei vorweg an die literarhistorischen Ablebensumstände erinnert: Als Roland Barthes 1967/68 *La mort de l’auteur* diagnostizierte,<sup>2</sup> geschah dies im Blick auf den Endpunkt einer Entwicklung, bei der sich das Literaturverständnis, Barthes’ Meinung nach, Schritt für Schritt aus der biographischen Fixierung auf den Urheber poetischer Werke gelöst hat. Dieser Prozeß soll sich in doppelter Hinsicht vollzogen haben, einerseits unter einem objektiv-historischen Aspekt und andererseits im Sinne eines prinzipiellen theoretischen Umdenkens. Unter historischem Aspekt wurde die Vorstellung, daß ein Schriftsteller der verantwortliche und deshalb auch urheberrechtlich geschützte Schöpfer seines Werkes sei, als ein Phänomen der Moderne begriffen. Denn für die Vormoderne sei es kennzeichnend gewesen, daß der Autor hinter sein Werk zurücktrat, ja in der Anonymität verschwand. Und am Ende der Moderne, in Frankreich beginnend mit Malarmé, habe sich wieder eine Wende zur Selbstpreisgabe des

---

<sup>1</sup> Fotis Jannidis, Gerhard Lauer u.a. (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999.

<sup>2</sup> Der Aufsatz erschien unter diesem Titel in: *Mantinea* (1968), S. 12-17, = in: Roland Barthes, *Oeuvres complètes II. 1966-1973*, Paris 1994, S. 491-495. Doch hat Barthes zuvor schon eine englische Übersetzung veröffentlicht: „The Death of the Author“, in: *Aspen Magazine* 5/6 (1967). Dt. in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer u.a. (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185-193.

Autors vollzogen, indem die Schriftsteller nun versuchten, sich gewissermaßen aus dem Text herauszuhalten, sich auszulöschen.<sup>3</sup> „Wen kümmert’s, wer spricht?“ hat Samuel Beckett ausgerufen – und es war Michel Foucault, der dieses Diktum in seinem Beitrag zur Autorfrage aufgegriffen hat.<sup>4</sup> Ob mit Malarmé und den im weiteren von Barthes genannten Autoren: Valéry, Proust und den Surrealisten, sich der Autor tatsächlich in der behaupteten Weise verabschiedet hat, ist mehr denn fraglich. Möglicherweise hat er seinen Abschied nur gespielt, um von einer höheren Warte aus desto souveräner zu agieren.<sup>5</sup> Es kann dies jedoch dahingestellt bleiben, da für uns hier ohnehin allein der ältere Übergang, die Wende vom autorlosen Text zum modernen Autorbegriff, von Interesse ist.

Mit dieser angeblich objektiv-historischen Wende zum quasi autorlosen Text ging nun ein theoretisches Umdenken zusammen, bei dem die entscheidende Rolle des schöpferischen Dichters grundsätzlich, also unabhängig von dessen historischem Selbstverständnis, zur Disposition gestellt wurde. Ist das künstlerische Werk in dem Sinne an einen Autor gebunden, daß seine Persönlichkeit, seine Erfahrungen in seiner Zeit, sein Selbstverständnis, kurz: seine Biographie sich in seinem Schreiben umsetzt, sich ins Werk einschreibt, so daß das Leben zum Schlüssel des Werkverständnisses dienen kann, ja dienen muß?

---

<sup>3</sup> Barthes, *Oeuvres* (Anm. 2), S. 491f.

<sup>4</sup> Michel Foucault, „Qu’est-ce qu’un auteur“, in: *Bulletin de la Société française de Philosophie* (Juli-September 1969), veränderter Abdruck in: Michel Foucault, *Dits et écrits 1954-1988. I: 1954-1969*, Paris 1994, S. 789-821, hier S. 792; dt.: „Was ist ein Autor?“ in: Jannidis, Lauer u.a. (Anm. 2), S. 198-229.

<sup>5</sup> Vgl. die Kritik von Seán Burke, *The Death and the Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 1992, S. 8ff. Eine Kritik von den ideologischen Hintergründen der Positionen Barthes’ und Foucaults aus bietet Gerhard Lauer, „Kafkas Autor. Der Tod des Autors und andere notwendige Funktionen des Autorkonzepts“, in: Jannidis, Lauer (Anm. 1), S. 209-234, hier S. 214ff.

Seit längerer Zeit schon war man gegen diesen biographistischen Kurzschluß angegangen und hatte an die Stelle des Autors den Text gesetzt,<sup>6</sup> wobei man freilich zunächst nicht der Gefahr entging, nunmehr diesen als in sich geschlossene Einheit anzusehen, so daß man im Grunde nur die Autorintention in ein, wie Foucault sagte, „*anonymat transcendantal*“<sup>7</sup> übersetzte. Umberto Eco spricht denn auch explizit von der „*intentio operis*“.<sup>8</sup> Die entscheidende theoretische Wende erfolgte dann dadurch, daß man dem Text nicht mehr als einem gewissermaßen verkappten Autor Einheit und Intention unterstellte, sondern ihm eine Heterogenität von Stimmen zubilligte oder, um eine berühmt gewordene Metapher zu gebrauchen: ihn als „*un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture*“<sup>9</sup> verstand, als ein Gewebe, in dem unterschiedliche Schreibweisen sich vereinigen und überkreuzen, wobei unentwegt Sinn gestiftet und wieder aufgelöst werde; es komme zu einer „*exemption systématique du sens*“<sup>10</sup>, wenn man unter Sinn eine jeweils spezifische Bedeutung versteht, die der Autor in den Text hineingelegt haben soll und die er nur aus einem vorgegebenen Sinnhorizont bezogen haben könne, sei dieser nun durch die göttliche Ordnung oder durch die Vernunft bestimmt. Die Befreiung von Sinn erscheint damit als eine Befreiung von allen dogmatischen Instanzen, während der Text als Gewebe von Schreibweisen in seiner Heterogenität ein offenes Sinnpotential darstelle, das dann im Akt des Lesens immer wieder neu und immer wieder

---

<sup>6</sup> Der erste, nachhaltige Vorstoß erfolgte durch William K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley, „The Intentional Fallacy“, in: William K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington 1954, S. 3-18.

<sup>7</sup> Foucault, *Dits* (Anm. 4), S. 795.

<sup>8</sup> Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazioni*, Milano 1990, S. 110. Deutsche Übersetzung von Günter Memmert, *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992.

<sup>9</sup> Barthes, *Oeuvres* (Anm. 2), S. 494.

<sup>10</sup> Ebd., S. 493.

anders realisiert werde bis hin zur interpretierenden Berücksichtigung dessen, was ein Text verschweigt, ohne daß man zu einem Ende, zu einem endgültigen Sinn, zu gelangen vermöchte. Damit war die zentrale Rolle des Lesers etabliert; in ihm erst soll das Werk, indem das Verständnis sich immer neu in Bewegung hält, zu sich selbst kommen.<sup>11</sup> Das zielt auf eine untraditionelle, anticlassizistische Ästhetik.

Soviel damit für eine lebendige, ja, wie Barthes sagt, „wahrhaft revolutionäre“ Literaturerfahrung<sup>12</sup> gewonnen war, so groß erwies sich die Gefahr, in die man sich dabei begab. Sie ist in der Literaturwissenschaft der jüngsten Vergangenheit offenkundig geworden: sie besteht in der völligen Beliebigkeit der Interpretation, in der unkontrollierten Willkür im Umgang mit den Texten. Wie kann man dem gegensteuern, ohne das, was mit der ‚revolutionären‘ Wende gewonnen worden ist, preiszugeben? Doch wohl allein damit, daß man die Texte entgegen dem Credo von Barthes, Foucault und ihren Adepten doch historisch zurückbindet, sich an der historischen Differenz abarbeitet; und zu dieser Historizität gehört letztlich auch wieder der Autor in seiner Zeitgebundenheit – dies jedoch nun nicht mehr als Basis des Verständnisses, sondern als Regulativ gegenüber aller Vergewaltigung durch eine rückhaltlose subjektive Lektüre. Eine Wiederkehr des Autors, d.h. seiner

---

<sup>11</sup> Eine ebenso knappe wie treffende Darstellung dieser Entwicklung findet sich in der Einleitung zum Sammelband von Jannidis, Lauer u.a. (Anm. 1): Dies., „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven“, S. 1-35, insbes. S. 4-17. Vgl. auch Lutz Danneberg, Hans-Harald Müller, „Der ‚intentionale Fehlschluß‘ – ein Dogma? Systematischer Forschungsbericht zur Kontroverse um eine intentionalistische Konzeption in den Textwissenschaften“, in: *Zs. f. allgemeine Wissenschaftstheorie* 14 (1983), S. 103-137, 376-411.

<sup>12</sup> Barthes, *Oeuvres* (Anm. 2), S. 494: „*Par la même* [die erwähnte Befreiung von Sinn] *la littérature [...] libère une activité [...] propremant révolutionnaire [...].*“

Berücksichtigung im Interpretationsprozeß, ist also – unter veränderten Bedingungen – angesagt.

Ich nehme diese literaturtheoretische Debatte zum Ausgangspunkt für einige kritische Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der *Nibelungenlied*-Interpretation, die im Hinblick auf die spezifische Problematik von Autorschaft, Autor- und Textintention sowie der Sinnvermittlung vom Wandel der theoretischen Positionen nicht unberührt geblieben ist.

Wenn die These gehalten werden kann, daß die objektive Autorpräsenz, die Literatur als Autordiskurs, ein Charakteristikum neuzeitlichen Schreibens ist, so kennzeichnet die Absenz des Autors, wenn auch schwerlich die spätmoderne und postmoderne, so doch jedenfalls die vormoderne Schreibweise. Freilich sind die poststrukturalistischen Theoretiker recht unbedenklich mit dieser Folgerung umgegangen. So sagt Roland Barthes, daß sich in den vor- und außermodernen Kulturen – „*sociétés ethnographiques*“<sup>13</sup> – der Erzähler nur als Vermittler, nicht als Autor verstanden habe, um dann im nächsten Satz diese Archaik ohne weiteres bis zum Ende des Mittelalters zu verlängern. Man muß bedauerlicherweise feststellen, daß sich damit einmal mehr das gewohnte Epochenklischee durchsetzt: man deklariert ein bestimmtes Phänomen zum Charakteristikum der Neuzeit, und dann muß es zwangsläufig der Vor-Neuzeit, also dem sogenannten Mittelalter, abgesprochen werden, wobei man sich meist nicht die Mühe macht, genauer nachzuprüfen, ob man sich nicht täuschen könnte. Also wieder ein Fall der spätestens seit der Aufklärung gängigen Ideologisierung der Renaissanceschwelle.<sup>14</sup> Muß man sich als Mediävist damit

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 491.

<sup>14</sup> Vgl. dazu meine Studie „Kulturgeschichte und Literaturgeschichte. Einige grundsätzliche Überlegungen aus mediävistischer Sicht“, in: Ingrid Kasten, Werner Paravicini, René Pérennec (Hgg.), *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter – Transfers culturels et histoire littéraire au*

aufhalten? Muß man wirklich sagen, daß das Mittelalter selbstverständlich den Autor im neuzeitlichen Sinne unter wechselnden Akzentuierungen kannte, und dies bis hin zum höchst selbstbewußten Urheber? Man denke an Chrétien de Troyes, der im *Erec*-Prolog behauptet, daß man seiner gedenken werde, solange die Christenheit bestehe.<sup>15</sup>

Man mag mildernd einräumen, daß Barthes, wenn er allzu global von prämoderner Archaik sprach, wohl mündliche Traditionen im Sinn hatte, für die Anonymität typisch ist und die auch noch im vulgärsprachlichen Übergang zur Schriftlichkeit, etwa in der Heldenepik, als Gattungscharakteristikum gewahrt wird. Gilt damit für diese Frühform das, was man für das Erzählen nach dem angeblich objektiven Tod des Autors meinte feststellen zu können, und ist damit auch die poststrukturalistische Erzähltheorie hierfür einschlägig?

Wer zögert, ja zu sagen, der braucht nur Jan-Dirk Müllers *Spielregeln für den Untergang*,<sup>16</sup> seine Neuinterpretation des *Nibelungenliedes*, zu lesen, und er wird sich des überraschenden Eindrucks schwerlich erwehren können, daß man hier geradezu einen Parafall für die Autorabsenz und die Textheterogenität im Sinne von Barthes und Foucault vor sich hat. Müller nennt zwar weder den einen noch den andern, aber er verschweigt nicht, daß er es sich erlaubt habe, „Einsichten neuerer Literaturtheorie für die Analyse des *Nibelungenliedes* fruchtbar zu machen“. Und er begründet dies, indem er sagt:

Hat man doch auch für den Autor der Moderne herausgearbeitet, daß das, was er scheinbar souverän verfügend dem vorgefundenen Material abzugewinnen beansprucht, von

---

*Moyen Âge* (Beihefte der Francia 43), Sigmaringen 1998, S. 23-33.

<sup>15</sup> Zur Autorproblematik: Burghart Wachinger, „Autorschaft und Überlieferung“, in: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hgg.), *Autorentypen* (Fortuna vitrea 6), Tübingen 1991, S. 1-23.

<sup>16</sup> *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998.



dessen Vorgaben abhängig bleibt – von den Stoffen, Motiven, Verfahren, Gattungsmustern einer institutionalisierten Literatur ebenso wie von den zeitgenössischen Diskursen, in denen er sozialisiert ist, so daß auch durch ihn nicht nur die eine Stimme, deren Namen er trägt, spricht.<sup>17</sup>

Ein Einwand liegt jedoch auf der Hand: man wird selbstverständlich in der Vormoderne nicht vom Tod des Autors sprechen können, man müßte vielmehr, wenn man die Metapher adaptieren wollte, sagen, daß er noch gar nicht geboren sei. Aber wäre der Effekt nicht notwendigerweise derselbe? Es scheint so; und bei Jan-Dirk Müller stellt sich dies denn – auf den beschriebenen Hintergrund projiziert – folgendermaßen dar: Ein Autor des *Nibelungenliedes* ist nicht zu fassen, nicht nur weil es anonym überliefert ist – das könnte ja, abgesehen von den Gattungsausancen, auch an zufälligen Umständen hängen –, sondern ein Autor ist auch nicht im Sinne einer Intention oder eines Konzepts im Text präsent, und wenn Müller doch vom Autor spricht, dann mit bezeichnender Einschränkung: der Nibelungenlieddichter sei nicht „im vollen Sinne Herr des Textes“.<sup>18</sup> Und dem entspricht – theoriekonform –, daß der Text keine kohärente Einheit darstellt, daß in ihm vielmehr verschiedene, ja widersprüchliche Stimmen zu Wort kommen. Diverse Überlieferungsschichten mit antagonistischen Perspektiven seien in ihn eingegangen. Spielräume unterschiedlicher Art werden eröffnet, es werde mit Spannungen zwischen alternativen Positionen gearbeitet. Und es fällt die Leitmetapher vom Gewebe. Angesichts dieses Befundes habe eine Interpretation gerade bei dem anzusetzen, was nicht aufgeht, bei den Brüchen und Verwerfungen. Das Widerständig-Heterogene des Textes sei als Ausgangspunkt für ein Verständnis zu nehmen.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Ebd., S. 51.

<sup>18</sup> Ebd., S. 13.

<sup>19</sup> Ebd., S. 48ff.

All das ist unverkennbar, bis in wörtliche Anklänge hinein, der postmodernen Literaturtheorie nach-gedacht. Aber legitimiert sich dieses Verfahren aus der objektiven Absenz des Autors oder aus einem literaturtheoretischen Ansatz auf der Basis einer Ästhetik von spezifischem Gepräge? Es scheint beides irritierend ineinanderzufallen.

Doch wie weit trägt die Analogie zwischen der postmodernen und der prämodernen Literatursituation wirklich? Wenn der Autor sich am Ende der Moderne aus dem Text zurückzieht oder – sollte man dies bezweifeln – ihn jedenfalls der Vielstimmigkeit überläßt, so ist das ein bewußter Akt. Es handelt sich also gar nicht um ein natürliches Ableben, wie Barthes' Todesanzeige es insinuiert, sondern – um im Bild zu bleiben – sozusagen um einen Selbstmord, wenngleich wohl nur um einen fingierten. Wenn hingegen ein Autor deshalb ausfällt, weil er noch gar nicht geboren ist, so steht man vor einer wesentlich andern literarhistorischen Situation. Sie ist gekennzeichnet durch den mündlich improvisierenden Sänger, der nur als Vermittler fungiert und dessen Kompetenz sich allein auf die kunstvolle Variation des überkommenen Stoffes bezieht. Nun ist das *Nibelungenlied* aber zweifellos ein schriftlich verfaßtes Werk, wenngleich es durch seine Nähe zur Mündlichkeit in eigentümlicher Weise mitbestimmt wird. Müller spricht von einem Zwischenstatus zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, und er versteht dies in dem Sinne, daß die schriftlichen Fassungen in einem kontinuierlichen Austausch mit der gleichzeitig lebendigen mündlichen Tradition gestanden hätten; ja, die Mehrzahl der Fassungen erkläre sich gerade aus der immer neuen Auseinandersetzung mit der variierenden mündlichen Überlieferung.<sup>20</sup> Der oder die Dichter des *Nibelungenliedes* sind also nicht mehr Vermittler auf der Stufe der oralen Überlieferung, aber er oder sie besitzen in der

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 55ff.

„Symbiose“<sup>21</sup> mit ihr auch noch nicht die volle Autorkompetenz der Schriftkultur.<sup>22</sup>

Aber was heißt das konkret-historisch, wenn man sagt, ein Autor sei nicht wirklich Herr über seinen Text? Man kann, wie das für den mündlichen Sänger gilt, Herr über einen Text sein, ohne Autor zu sein. Hingegen ist es schon in dem mit dem schriftlichen *Nibelungenlied* gleichzeitigen deutschen höfischen Roman so, daß der Autor sich dezidiert als Herr über seinen Text ausgibt, ja, daß er sich gerade durch seine Kompetenz, einem Stoff seinen Sinn einzuprägen, definiert.<sup>23</sup> Was also bedeutet in dieser Situation eingeschränkte Souveränität zwischen mündlicher Vermittlung und schriftlicher Autorschaft? Ist der Nibelungenlieddichter einerseits noch traditioneller Vermittler, also noch bedingt an die mündliche Überlieferung gebunden, und andererseits doch schon so weit Autor, so weit frei, daß er um die Schichten der Überlieferung weiß und sie in einem gewissen Spielraum zu kombinieren, sie ineinander zu verschränken, sie kontrastiv gegeneinander zu stellen vermag?

---

<sup>21</sup> Der Ausdruck stammt von Hans Fromm, „Der oder die Dichter des Nibelungenliedes?“, in: Ders., *Arbeiten zur deutschen Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1989, S. 275-288, hier S. 282f., 285. Übrigens spricht auch er schon, ebd., S. 285, von der „eingeschränkten Autorität“ des Nibelungenlieddichters und davon, daß „dem Epos die grundlegende und einheits-schaffende Idee fehl[e]“. Kennzeichnend sei vielmehr „die Unentschiedenheit eines nicht gedeuteten geschichtlichen oder pseudogeschichtlichen Rohstoffes“; ebd., S. 287.

<sup>22</sup> Ich muß im folgenden die Problematik des Verhältnisses zwischen den verschiedenen Versionen beiseite lassen und verweise dazu auf Müller, der, auch wenn hinter den drei Hauptfassungen eine ‚originale‘ Textbasis nicht zu rekonstruieren ist, doch von dem Nibelungenlieddichter spricht, dem die Redaktion B relativ nahe stehen dürfte.

<sup>23</sup> Dazu meine Studie „Wege der Befreiung von Autorität: Von der fingierten Quelle zur göttlichen Inspiration“, in: James Poag, Claire Baldwin (Hg.), *The Construction of Textual Authority in German Literature of the Medieval & Early Modern Periods*, The University of North Carolina Press, 2001.

Was das Verhältnis zur vulgärsprachlichen Schriftlichkeit betrifft, so ist eines schwerlich zu bestreiten: Ohne die Präsenz des höfischen Romans ist das *Nibelungenlied* nicht zu denken.<sup>24</sup> Seinem Dichter kann also auch das Autorkonzept des Romans nicht verborgen geblieben sein. Ebenso offensichtlich aber ist, daß er es sich nicht im vollen Sinne zu eigen gemacht hat. Er hat den überkommenen Stoff nicht wie der Romandichter in fiktionaler Freiheit einer neuen Struktur und über sie einem in sich geschlossenen Konzept unterworfen. So ist es denn im Blick auf diesen literarhistorischen Übergang möglich, die Feststellung, daß er nicht völlig Herr über seinen Text sei, positiv oder negativ zu fassen. Negativ gesehen, erscheint das Werk dadurch, daß es, gebunden an eine heterogene Tradition, seinen Stoff nicht völlig beherrscht, ihn nicht neu durchformt, als unfertig, ungekonnt, ja als mißglückt. Positiv gesehen, kann man den Verzicht auf volle Autorschaft als bewußte Selbstbeschränkung verstehen; sie entspringt dann dem Willen, sich – anders als die Romanautoren – dem vorgegebenen Text, den Texten (im weitesten Sinne) zu überlassen. Das aber setzt einen Autor voraus, der sich selbst außer Kraft setzt. Eine in dieser Weise sich selbst einschränkende Souveränität wäre dann freilich nicht als Mangel abzuurteilen, sondern als eine höhere Form von Souveränität zu würdigen – so wie, genau besehen, auch beim Dichter der späten Moderne.

Und doch steckt in diesem scheinbar analogen Sachverhalt ein nicht unwesentlicher Unterschied. Der spät- und postmoderne Autor zieht sich als Schöpfer aus seiner Darstellung zurück, um in völlig freier Wahl eine Vielzahl von Stimmen

---

<sup>24</sup> Ich habe es seinerzeit geradezu als Auseinandersetzung zwischen dem Höfischen und Heroischen zu verstehen versucht: „Höfische Idealität und heroische Tradition im Nibelungenlied“, in: Walter Haug, *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen 1989, S. 293-307.

hereinzuholen und sie nebeneinander oder durcheinander stehen zu lassen. In Anlehnung an vorgegebene Strukturen und Motive – man denke z.B. an *Ulysses* – kommt es zu einem souveränen intertextuellen Spiel, das sich hochdifferenziert und vielschichtig entfalten kann. Der Nibelungenlieddichter hingegen ist einer konkreten Stofftradition verpflichtet, und sie selbst ist es, die sich ihm vielstimmig anbietet und der gegenüber er auf einen autoritären Zugriff verzichtet, durch den er sie hätte einstimmig, stimmig machen können. Stattdessen schafft er eine schillernd-dissonante Komplexität, ein in sich widersprüchliches Geflecht, das er bis ins Aporetische auseinandertreibt. Unverträgliche Positionen bleiben komplementär oder kontrastiv stehen: zum Beispiel – ich referiere Müllersche Oppositionen – : personale Bindung und soziale Verpflichtung, Machtdemonstrationen, die bald einem heroischen und bald einem genealogischen Prinzip gehorchen, Räume, die unter je spezifischen Bedingungen stehen, so daß die Übergänge zwischen ihnen abrupt, a-logisch erscheinen; Erkennen beruht bald auf der Entzifferung konventioneller Zeichen, bald erfolgt es über unmittelbare heroische Epiphanie (Hagen identifiziert Sifrit in Worms, obschon er ihn nie gesehen hat); Nähe und Ferne, Anwesenheit und Abwesenheit sind ambivalent markiert, usw. Ich kann nur andeuten. Müllers Buch bietet eine Überfülle an Beispielen für diese unerhört spannungsgeladene Heterogenität. Und seine Analysen sind denn auch immer wieder überaus erhellend und treffend, aber man tut sich doch schwer, wenn man abschätzen soll, welche Art und welches Maß an Verantwortlichkeit man dem Dichter dafür zubilligen darf.

Zugespitzt lautet die kritische Frage also nocheinmal: Ist der Nibelungenlieddichter im negativen Sinne nicht völlig Herr über seinen Stoff, oder will er, im positiven Sinne, nicht völlig Herr über ihn sein? Je nachdem ist er ein unfähiger Stümper oder ein faszinierender Künstler, letzteres freilich nur, wenn man ästhetische Prämissen unterstellt, die von den traditionellen klassi-

zistischen abweichen und wie man sie auch in postmodernen Positionen wiederfinden kann.

Eine solche alternative Ästhetik ist die Grundbedingung für Müllers Ansatz.<sup>25</sup> Doch nach welchen Kriterien unterscheidet man, ob die für das *Nibelungenlied* kennzeichnenden Brüche, Widersprüche, Unstimmigkeiten sich einer solchen andern Ästhetik verdanken und entsprechend positiv gelesen werden müssen oder ob sie als bedauerliche Folgen mangelnder poetischer Integrationskraft einzustufen sind? Die Fronten stoßen gegenwärtig hart aufeinander. Auf der Jan-Dirk Müller gegenüberliegenden Seite steht Joachim Heinze mit dem ge-zückten Degen der narrativen Logik.<sup>26</sup>

Ich demonstriere dies anhand der beiden wohl spektakulärsten Fälle: an der Ermordung Ortlieps und an Kriemhilds Hortforderung (Str. 1903-1962, bzw. 2353-2377).

1. Die Hunnen und die Burgunden sitzen beim Festmahl. Die Atmosphäre ist aufs Äußerste gespannt. Kriemhilt will den Konflikt. Sie hat ihren Schwager Bloedelin dazu gebracht, den burgundischen Troß niederzumachen. Und dann läßt sie Ortliep in den Saal tragen. Man kommt auf das Kind zu sprechen, und Etzel wünscht, daß die Burgunden es mit sich heimführen und es an ihrem Hofe erziehen möchten. Hagen antwortet hart, er sehe den Jungen nicht am burgundischen Hof heranwachsen, denn er sei zum Tod bestimmt. Indessen haben die Hunnen unter Bloedelin ihre Metzerei begonnen, aus der nur einer entkommt, Dancwart. Blutüberströmt erscheint er im Saal und überbringt die fatale Nachricht. Da schlägt Hagen Ortliep den

---

<sup>25</sup> So – Müller (Anm. 16) – programmatisch schon auf S. 2.

<sup>26</sup> Joachim Heinze, „Gnade für Hagen? Die epische Struktur des *Nibelungenliedes* und das Dilemma der Interpreten“, in: Fritz Peter Knapp (Hg.), *Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985*, Heidelberg 1987, S. 257-276; Ders., *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*, Frankfurt a. M. 1994.

Kopf ab, tötet als nächsten dessen Erzieher, worauf das allgemeine Morden beginnt.

Weshalb läßt Kriemhilt ihren Sohn in den Saal bringen – wobei die rätselhafte Bemerkung fällt: *Dô der strît niht anders kunde sîn erhaben* (1912,1)? Wie kommt Hagen dazu zu sagen, daß das Kind todgeweiht sei (1918,3)? Weshalb erschlägt er auf die Nachricht von der Ermordung der burgundischen Knappen nach Ortlied auch dessen Erzieher?

Es gibt eine andere Version dieser Episode, die diese Fragen weitgehend zu beantworten vermag. Sie ist in der *Thidrekssaga* und in der Heldenbuchprosa überliefert. Hier stiftet Kriemhilt das Kind an, Hagen ins Gesicht zu schlagen, worauf dieser es umbringt, um darauf den Erzieher zu töten als Lohn für die schlechten Manieren seines Zöglings – letzteres nur in der *Saga*. Das war offenbar der ältere Anlaß für den Ausbruch des Kampfes, während der Nibelungenlieddichter ihn durch Kriemhilt's Anstiftung zur Ermordung der Knappen ersetzt hat, wobei er jedoch die ältere Motivation andeutungsweise stehen ließ.

Heinzle hält dies – mit Andreas Heusler<sup>27</sup> und den ihm folgenden Interpreten – für ein unbewältigtes Relikt der Vorstufe.<sup>28</sup> Müller schließt das nicht aus, sieht aber zugleich, daß neue Motivationszusammenhänge geschaffen werden. Nicht nur ursächliche, sondern auch zielgerichtete. Ortlied soll das erste Opfer sein, weil dadurch Etzel jede Möglichkeit zu einer Versöhnung genommen werde. Und Hagen hatte dies im Blick, noch bevor Dancwart im Saal erscheint. Der Erzähler läßt das Geschehen bewußt nicht einlinig ablaufen, sondern stiftet wechselnde Bezüge, möglicherweise auch intertextueller Art; das Sagenwissen des Hörers ist mitzudenken, die Vielstimmigkeit

---

<sup>27</sup> *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*, Dortmund <sup>5</sup>1955, § 85.

<sup>28</sup> Heinzle, *Nibelungenlied* (Anm. 26), S. 39ff. – Die glättende Fassung C hat diesen „Fehler“ wie vieles andere „Anstößige“ denn auch getilgt.

kennzeichnet auch den Rezeptionshorizont, und der Erzähler kalkuliert dies ein.<sup>29</sup>

2. Die Hortforderung: Nachdem alle Burgunden außer Gunther und Hagen erschlagen sind, werden diese beiden als letzte von Dietrich überwältigt und gebunden Kriemhilt übergeben. Damit ist sie mit ihrer Rache am Ziel: sie hat Hagen, den Sivritmörder, in ihrer Gewalt. Doch nun sagt sie etwas, was in dieser Situation schwer zu begreifen ist: „*welt ir mir geben widere, daz ir mir habt genomen, / sô muget ir noch wol lebende heim zen Burgonden komen.*“ (2367,3). Hagen antwortet, er könne ihr den Hort nicht herausgeben, denn er habe geschworen, ihn nicht auszuliefern, solange noch einer seiner Herren lebe. Da läßt Kriemhilt ihrem Bruder Gunther den Kopf abschlagen, worauf Hagen triumphiert: nun wisse niemand mehr außer ihm, wo der Hort verborgen sei.

Soll man wirklich glauben, daß Kriemhilt bereit gewesen wäre, für das Nibelungengold, das man ihr genommen und in den Rhein versenkt hat, auf ihre Rache, die sie mit soviel diabolischer Zielstrebigkeit betrieben hat, zu verzichten und dafür auch noch ihren Bruder umzubringen? Joachim Heinzle ist der Ansicht, daß man diesen Bruch allen Versuchen zum Trotz nicht weginterpretieren könne und dürfe, sondern daß es sich auch hier um ein Relikt aus einer älteren Schicht der Sage handle. Das *Alte Atlilied* der *Edda* berichtet, daß Atli Gunnar verräterisch zu sich eingeladen habe, um ihm seinen Schatz zu rauben. An Atlis Hof werden er und sein Bruder Högni von Atlis Leuten überwältigt. Als Atli von Gunnar den Schatz fordert, sagt dieser, er könne ihn nicht herausgeben, solange der Bruder lebe. Und als man ihm dann Högnis Herz bringt, reagiert er wie Hagen im *Nibelungenlied* nach der Ermordung Gunthers: nun wisse niemand mehr, wo der Schatz verborgen sei. Da wird Gunnar in die Schlangengrube geworfen, wo er harfenspieland stirbt. Gudrun aber, Atlis Frau und die Schwester

---

<sup>29</sup> Müller (Anm. 16), S. 75ff.



Gunnars und Högnis, rächt die Brüder, indem sie Atli ihre geschlachteten Kinder als Speise vorsetzt und dann das Haus über ihm niederbrennt.

In dieser alten Burgundensage, wie sie im Norden erhalten geblieben ist, ist es also der Hunnenkönig, der goldgierig die Schwäger einlädt und tötet, und seine Frau rächt dann die Brüder an ihrem Gatten. Als man diese Sage mit der Sifritgeschichte, also mit der Geschichte von der Werbung Prünhilt durch Sifrit für Gunther, von Sifrits Heirat mit dessen Schwester Kriemhilt und von seiner Ermordung durch Hagen, verbunden hat, wurde die verräterische Einladung vom Hunnenkönig auf Kriemhilt übertragen, wobei aus der Rächerin der Brüder am Ehemann die Rächerin des Ehemannes an den Brüdern wurde. Heinzle meint, daß man aber aus der alten Sage noch das Motiv der Hortforderung mitschleppte, die sich aber nun an Hagen richten mußte, da er als der Sifritmörder zum eigentlichen Widerpart geworden war. Und das führte über das an die Hortforderung gebundene Eidmotiv zu der ungeheuerlichen Mordtat am Bruder. Heinzle argumentiert, die Hortforderung sei im neuen Zusammenhang völlig unverständlich, alle Versuche, sie sinnvoll zu interpretieren, seien zum Scheitern verurteilt, es handle sich um einen Defekt aufgrund eines auch hier erzählerisch nicht bewältigten Relikts aus der Vorstufe.<sup>30</sup>

Jan-Dirk Müller glaubt auch hier nicht an ein dichterisches Versagen, sondern er versucht zu zeigen, daß man bei einer genauen Analyse auf Unbestimmtheiten stoße, die kalkuliert sein müßten. Kriemhilt fordert ja nicht explizit den Hort; sie sagt nur: „wenn Ihr mir das wiedergeben wollt, was Ihr mir genommen habt [...]“ Das könnte auch Sifrit meinen, und sie würde damit eine unmögliche Bedingung stellen, also ein Scheinangebot machen, das jede Versöhnung ausschließt. Kriemhilt's Worte sind, nach Müller, von raffinierter

---

<sup>30</sup> Heinzle, „Gnade“ (Anm. 26), S. 257ff.; Ders; *Nibelungenlied* (Anm. 26), S. 66ff., 93ff.

Zweideutigkeit. Erst Hagens Antwort macht sie eindeutig: sie erst unterstellt, daß Kriemhilt aus Goldgier ihre Rache zu verkaufen bereit sei. Aber auch seine Replik besitzt einen Auslegungsspielraum; sie impliziert nicht zwingend die Aufforderung zur Ermordung Gunthers. Er könnte ja nur sagen wollen, ich bin durch einen Eid gebunden, den Hort nicht zu verraten, jedenfalls solange Gunther lebt, und damit meinen, daß die Forderung nicht zu erfüllen sei. Erst Kriemhilt's Mordtat macht ihn zum Anstifter des Mordes an seinem Herrn. Wenn man in dieser Weise genau liest, kann man einen hinterhältigen Sinn in den Schachzügen auf beiden Seiten entdecken, und damit wären die alten Motive, vielleicht sogar im Spiel mit ihnen, in neuer Funktion in die Auseinandersetzung integriert.<sup>31</sup>

Aber darf man dem Nibelungenlieddichter, der doch sonst nach gängiger Meinung eher holzschnittartig verfährt, eine solche Raffinesse zutrauen, und darf man erwarten, daß das Publikum beim mündlichen Vortrag in der Lage war, derartige Nuancen zu erfassen? Ich wage es nicht, die Frage zu beantworten. Aber eines ist unzweifelhaft: Wenn Jan-Dirk Müller recht haben sollte, dann kann man auf keinen Fall mehr davon sprechen, daß der Nibelungenlieddichter nicht völlig Herr über seinen Text gewesen sei. Müller holt hiermit, ohne es zu wollen und ohne es zu sehen, den souveränen Autor ins *Nibelungenlied* zurück – es sei denn, man verstehe die eingeschränkte Kompetenz im postmodern-allgemeinen Sinn.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Müller (Anm. 16), S. 147ff.

<sup>32</sup> Hiermit taucht die auf S. 35 gestellte und ungelöste Frage wieder auf, ob die These von der sog. Absenz des Autors im *Nibelungenlied* bzw. seine angeblich eingeschränkte Souveränität entwicklungsgeschichtlich zu verstehen ist oder sie sich dem generellen postmodernen Autorkonzept verdankt. Im ersten Fall darf man aufgrund von Müllers Monographie und gegen ihn auf der vollen Souveränität beharren, im zweiten Fall hätte die eingeschränkte Kompetenz keine spezifische Bedeutung mehr, da sie von überzeitlicher Geltung wäre. Man könnte höchstens noch fragen, ob, wenn man von einer prinzipiellen Kompetenzbeschränkung im postmodernen Sinn ausgeht, mit

Doch das waren nur zwei Beispiele für Müllers ingenüose Interpretationsmethode. Die differenzierend-verstehenden Zugriffe stellen sich immer wieder anders dar. Auf das Ganze gesehen, kann man aber sagen, daß er zwei Verfahren kombinierte, um die Schwierigkeiten zu bewältigen, die die Heterogenität des *Nibelungenliedes* den traditionellen Interpretationsmethoden entgegensetzt. Auf der einen Seite macht er an den Bruchstellen Bezüge sichtbar, die die Strukturen komplex erscheinen lassen. Dabei können Vorgaben in neuer Modellierung übernommen werden,<sup>33</sup> oder wenn etwas funktionslos geworden ist, kann es immer noch als Signal für etwas fungieren, was nicht gelöst ist und untergründig virulent bleibt, so z. B. der für die Handlung völlig entbehrliche Streit um Kriemhilds Erbe.<sup>34</sup> – Das heißt selbstverständlich nicht, daß sich damit alle Unstimmigkeiten beheben ließen. Doch was bleibt, sind Versehen, wie sie von Homer bis heute auch versierten Autoren unterlaufen sind.<sup>35</sup>

Auf der andern Seite akzeptiert Müller den Wechsel zwischen Ebenen und Traditionen als Verschränkung komplementärer oder kontrastiver Perspektiven, die aus eigenem Recht oder Unrecht festgehalten werden. Sie bringen, wie er sagt, ihre konfligierenden Regeln ins Spiel, in deren

---

historischen Stufungen in Hinblick auf die Traditionsgebundenheit der Autoren zu rechnen ist. Müller (mündlich) beharrt in dieser Hinsicht auf einer Differenz zwischen Mittelalter und Neuzeit; ich zweifle demgegenüber an einem epochalen Unterschied, da schon im Mittelalter – unter Berücksichtigung traditioneller Vorgaben – der freie fiktionale Entwurf möglich war. Vgl. dazu meine Studie „Geschichte, Fiktion und Wahrheit“, in: Fritz Peter Knapp (Hg.), *Historiographisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter*, Paderborn, München usw. [im Druck].

<sup>33</sup> Müller (Anm. 16), S. 78, 81.

<sup>34</sup> Ebd., S. 141ff.

<sup>35</sup> Siehe dazu Marianne Wynn; „Zur ‚Bedeutung‘ des *Nibelungenliedes*“, in diesem Bd., S. 9 – 25.

Schnittpunkt das Werk zu fassen sei.<sup>36</sup> Und damit stehen wir beim Titel seines Buches, der mit den Begriffen Spiel und Regel wiederum poststrukturelle Terminologie aufruft. Schreiben heißt nach Foucault, daß man nicht ein Ergebnis im Auge hat, sondern daß es allein um die auf sich selbst bezogene Bewegung des Schreibens geht.<sup>37</sup> In solchen Spielbewegungen werden nach Müller die Konflikte ausgetragen, ohne daß sie gelöst werden könnten. Jeder neue Impuls schwingt in sich selbst zurück.

Dem wird man jedoch entgegenhalten müssen, daß der Prozeß schließlich doch zu einem Ergebnis führe, es sei denn man sage, der tragische Schluß sei gar kein Ergebnis, sondern nur ein Ende. Und man darf wohl so argumentieren, wenn man unter Ergebnis eine einsichtige Entwirrung der Verwicklungen versteht. Der entsetzliche Schluß entläßt einen ratlos. Doch was meint im Blick darauf Müllers Titel *Spielregeln für den Untergang*? Nimmt man ihn beim Wort – was man vielleicht nicht tun dürfte, da er möglicherweise mit einem ironisierenden Fragezeichen zu lesen ist –, so müßte man sagen, daß im Grunde so etwas wie Spielregeln für einen Untergang nicht denkbar sind; denn man kann keine Spielregeln aufstellen, die dazu führen, daß man verliert, denn dann würde das Spiel sich selbst aufheben. Der Titel macht, ernst genommen, nur Sinn, wenn man ihn so versteht, daß der Untergang vorgegeben ist und daß dann Spielregeln gefunden werden, um die Situationen, die in seiner Perspektive stehen, darzustellen. Spielregeln also gerade deshalb, weil das Spiel nicht unmittelbar zum Untergang hinführt, sondern nur die Komplexität der Widersprüche ausagiert, die die Welt, in der das Geschehen sich vollzieht, kennzeichnen.

Deshalb folgt Müller in seiner Interpretation denn auch völlig konsequent nicht dem Gang der Handlung. Ihr Verlauf inter-

---

<sup>36</sup> Müller (Anm. 16), S. 46f.

<sup>37</sup> Foucault, *Dits* (Anm. 4), S. 792f.

essiert ihn insofern überhaupt nicht, als er mit dem Stoff vorgegeben ist. Müllers Interesse gilt in immer neuen Schnitten unter wechselnden Aspekten dem divergierenden Regelspiel in den einzelnen Akten des Dramas. Nur am Schluß läßt er sich überraschenderweise in den Sog des Geschehens ziehen. Aber dann interpretiert er nicht mehr, dann kann er nicht anders, als sich dem tragischen Gefälle im Nacherzählen zu überlassen. Und er macht das beklemmend – und beweist damit wider Willen, daß es da noch etwas anders gibt als nur die antagonistischen Bewegungen in einem ziellosen Spielraum.<sup>38</sup> Nicht daß er das zwingende Gefälle zur Katastrophe hin einfach übersehen würde. So stellt er denn fest, daß das Geschehen schließlich außer Kontrolle gerate, daß das Gewaltpotential im Untergrund der scheinbar pazifizierten Welt entfesselt durchbreche. Aber wieso das geschehe, das lasse sich nicht erklären. Es fehle den Dissonanzen eine Zielrichtung, eines könne ins andere umschlagen, die höfische Form kann Betrug sein, das Heroische kann die Wahrheit an den Tag bringen.<sup>39</sup> Fazit: Es gibt keine Leitidee, die den Untergang zu begründen vermöchte.

Diese Feststellung geht offensichtlich zusammen mit der zumindest halben Eskamotage des Autors. Denn der Autor in der von Müller beschriebenen eingeschränkten Souveränität ist ja nicht eingeschränkt allein in dem Sinne, daß er das Widersprüchliche in den ihm zukommenden Traditionen zuzulassen sich genötigt sieht – daß er sich dazu genötigt sieht, nicht weil es ihn überstimmt, sondern weil er es braucht, um die widersprüchliche Vielstimmigkeit der Welt, die er darstellt, ins Wort zu bringen –, sondern die eingeschränkte Souveränität (die damit letztlich, wie ich meine, über der Beschränkung steht) gilt auch in der Hinsicht, daß der Erzähler sich dem vorgegebenen

---

<sup>38</sup> Müller (Anm. 16), S. 289ff.; vgl. auch S. 446f.

<sup>39</sup> Ebd., Kap. IX.

Gang der Handlung verpflichtet hat, daß er ihn akzeptiert, sich in seine Tragik eingeschrieben hat.

Dafür aber, daß er das getan hat, muß es doch wohl einen Grund geben. Und damit möchte ich zum Schluß nocheinmal auf Foucault zurückkommen, auf jene Stelle in seinem Autor-Essay, wo er von der Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod spricht. Die Alten, so sagt er, erzählten gegen den Tod. Wenn die griechischen Helden jung sterben, dann um in der Erzählung unsterblich zu werden. Oder in anderer Variante: Scheherazade erzählt Nacht für Nacht, um den Tod aufzuhalten.<sup>40</sup> Man kann zu diesen Beispielen Foucaults weitere hinzufügen: das *Dekameron* etwa, wo man gegen die Pest erzählt. Der Nibelungenlieddichter stellt sich gegen diesen Gedanken, indem er programmatisch auf das Schreiben gegen den Tod verzichtet, und dies gerade auch dadurch, daß er den Untergang nicht in eine sinngebende Logik bindet, nicht Gut und Böse so markiert, daß darin eine Ordnung aufscheinen würde, die über den Tod hinweg sich manifestieren könnte. Er schreibt den Weg des Todes, er schreibt auf den Tod hin. Und dieses Schreiben ist nicht nur im Sinne Müllers Darstellung eines vielschichtigen Spiels von Antagonismen, dem eine Zielrichtung fehlte, denn es gibt in diesem Spielen etwas, was darin nicht aufgeht, nämlich jeweils einen Überschuß, der es zum Kippen bringt. Die Spiele werden forciert, und das ist das Potential, das dem Negativ-Zufälligen das Übergewicht gibt. Typisch sind Sifrits unnötige, unverantwortliche Mutwilligkeiten, die die eigentlichen Auslöser des ganzen Geschehens abgeben: sein überzogener erster Auftritt in Worms, die Überinszenierung des

---

<sup>40</sup> Foucault; *Dits* (Anm. 4), S. 793. Foucault meint, daß demgegenüber am Ende der Moderne das Werk nicht mehr das Ziel habe, unsterblich zu machen, sondern den Autor zu töten. Wenn man die Brücke zum *Nibelungenlied* schlagen wollte, könnte man vielleicht sagen, daß hier der Dichter sich in seinem Werk dem Verhängnis ausliefert und sich damit als Autor, der Sinn zu setzen und damit Autorschaft zu konstituieren vermöchte, aufgibt.

Vasallentums auf Isenstein,<sup>41</sup> die leichtsinnige Weitergabe von Prünhilt's Ring und Gürtel an Kriemhilt; dann die völlig unmotivierte Provokation Kriemhilt's beim Männervergleich, die um so überraschender ist und deshalb besondere Aufmerksamkeit verdient, als man sie eigentlich von Prünhilt erwarten würde;<sup>42</sup> ferner der Übermut der Niederländer beim Turnier, der die Burgunden aufbringt und der anscheinend jenen Meinungsumschwung bei Gunther auslöst, der ihn in den Mordplan Hagens einwilligen läßt.<sup>43</sup> Und dann demonstriert der wilde Spaß Sifrit's mit dem Bären im Waskenwald unmittelbar vor der Ermordung noch einmal, wie bedeutsam jenseits jeder Rationalität es für dieses Verbrechen ist, daß Sifrit das gesellschaftliche Spiel überspielt und es damit ins Schleudern bringt. Als ein wie grandioses Signal diese Szene an diesem Wendepunkt eingesetzt ist, hat man noch nicht zureichend erkannt. Und schließlich gehören hierher die blinden Unbedenklichkeiten der Burgunden auf dem Weg zu Etzel, ja Hagens Herausforderung des Untergangs.<sup>44</sup>

Die Mutwilligkeiten vermindern sich jedoch auffällig, je weiter die Handlung fortschreitet, denn die Initialanstöße lassen zunehmend eine Eigendynamik des Geschehens sich entwickeln, die in den Abgrund treibt. Das sind nicht Widersprüche im Sinne Müllers, die komplementär oder in unlösbarer Konkurrenz stehen gelassen würden, sondern in ihnen manifestiert sich etwas Unwägbares, Unkalkulierbares, das unmerklich das Verhängnis heraufbeschwört. Das Überschüssig-Sinnlose, das

---

<sup>41</sup> Von Müller (Anm. 16), S. 88f., glänzend interpretiert!

<sup>42</sup> Merkwürdigerweise bleibt die Tatsache, daß es Kriemhilt ist, die den Rangstreit vom Zaune bricht, bei Müller ohne Kommentar; ebd. S. 277.

<sup>43</sup> Ich habe darauf schon hingewiesen in: „Montage und Individualität im Nibelungenlied“, in: Haug (Anm. 24), S. 326-338.

<sup>44</sup> Müller (Anm. 16), S. 237ff., kommt bei seiner Analyse des *übermuot* diesen Einsichten sehr nahe, doch bleibt sie letztlich in der allgemeinen semantischen Ambivalenz des Begriffs stecken; er erkennt nicht den Stellenwert der spezifischen Übermutstaten entlang der Führungslinie der Handlung.

Unkontrolliert-Zufällige ist es, das als Hebel der Katastrophe fungiert, denn der Zufall ist letztlich der Handlanger des Todes, da am Ende der negative Zufall immer den positiven überwiegt.<sup>45</sup> Darin liegt die neue Begründung des alten heroischen Geschehens, eine Begründung aus der Zeit um 1200, eine Begründung aus dem Bewußtsein der schwebenden Balance, als die die höfische Welt literarisch entworfen worden ist. Müller hat Recht, wenn er gegen mich einwendet, daß nicht einfach eine heroische Unterschicht sich gegen das Höfische durchsetze.<sup>46</sup> Es ist nicht das Heroische, das die höfische Welt zerstört, sondern das Überschüssig-Zufällige im Spiel der Antagonismen, das sich der Beherrschung entzieht und die prekäre Balance aus dem Gleichgewicht bringt. Es sind Unscheinbarkeiten, Kleinigkeiten, unbedeutend-bedeutsame Ungereimtheiten, die den Ausschlag geben. Das überkommene Heroische bildet dann nur noch den Bereich, in dem sich der totale Zusammenbruch der Ordnung realisieren kann.

Ich weiß nicht, ob man das nun nicht doch eine Leitidee oder gar eine Konzeption nennen darf. Jedenfalls aber verlangt das einen Autor, der nicht nur dem Widersprüchlichen Raum gegeben hat, es nicht nur sich hat ergebnislos ausspielen lassen, sondern der das Verhängnis in die Überschüsse des Spiels einzzeichnen wußte. Als Spiel mag der Text sich gewissermaßen

---

<sup>45</sup> Vgl. meine Studie „Kontingenz als Spiel und das Spiel mit der Kontingenz. Zufall, literarisch, im Mittelalter und in der frühen Neuzeit“, in: Gerhart von Graevenitz, Odo Marquard (Hgg.), *Kontingenz* (Poetik und Hermeneutik XVII), München 1998, S. 151-172; hier S. 155.

<sup>46</sup> Müller (Anm. 16), S. 389f. S. 418 fragt Müller dann aber doch, ob die heroische „Konstellation [...] nicht [...] von Anfang an der geheime Maßstab des Epos [sei], dem die höfische Welt zunehmend verfällt“, dies im Sinne der Möglichkeit einer De-Humanisierung, „die unter der Oberfläche jeder Ordnung liegt“, ebd. S. 448. Aber dann es heißt es S. 449 wieder: „Das Epos nimmt nicht Partei, sondern spielt antagonistische Konstellationen bis zur letzten Konsequenz durch“. Aber warum ist die letzte Konsequenz der Sieg der de-humanisierten Seite?



selbst machen, der Erzähler braucht die Vielstimmigkeit der Traditionen und Schichten bei der schriftlichen Bestandsaufnahme in souveräner Nicht-Souveränität nur zuzulassen. Je mehr er dies aber tut, um so mehr sieht er sich gezwungen, diesem Spiel gegen dessen Prinzip, gegen seine Unentschiedenheit ein Momentum zu geben, das das Geschehen in eine Richtung treibt – die Richtung in den Untergang, wobei sich die Ursache im Unfaßbaren verliert und die Schuld desto ungeheurer und unbegreiflicher erscheint. Die Vorgabe des Stoffes kann dafür nicht mehr genügen, denn er ist auf schriftlicher Ebene vielfältig und zum Spielmaterial geworden. Es gibt aber, wie gesagt, keine Spielregeln für den Untergang, sondern nur Spielregeln gegen ihn, und wenn der Untergang trotzdem eintritt, eintreten soll, dann verlangt das vom Autor eine Einsicht in die Tragik des Daseins und in die Mechanismen, durch die sie zustande kommt, Mechanismen, die er dann in Zustimmung zum Stoff, auch wenn es keine verstehende Zustimmung sein kann, in den Spieltext einschreiben muß, was der Nibelungenlieddichter denn auch unauffällig-auffällig getan hat und was ihm ein Profil gibt, das ihn nun doch markant aus der gesichtslosen Anonymität heraustreten läßt.

Beim Schwingerkreuz 7  
*Haug*  
D – 72108 Rottenburg

*Walter*

## **Die ‚Vulgatfassung‘ des *Nibelungenliedes*, die Bearbeitung \*C und das Problem der Kontamination<sup>1</sup>**

Als das *Nibelungenlied* - wohl kurz vor 1200 - als Buchepos aufs Pergament gebracht wurde, hatte der Stoff eine lange Vergangenheit. Die Sage vom Untergang der Burgunden und die Geschichten um Brünhild und Siegfried wurden offenbar über Jahrhunderte hin mündlich weitererzählt, bevor sie ihre schriftsprachliche Form erhielten. Diese mündliche Überlieferung umfaßte vermutlich nicht nur poetisch geformte Texte (Heldenlieder), sondern schloß wohl auch die Weitergabe informellen Sagenwissens ein. Im Laufe dieser Überlieferung muß die Sage dann allmählich die Gestalt angenommen haben, die dem Verfasser des *Nibelungenliedes* bekannt war und ihm zum Ausgangspunkt diente, eine Gestalt, die mit dem historischen Kern der Sage nicht mehr allzuviel zu tun hatte.

---

<sup>1</sup> Im folgenden teile ich einige Beobachtungen zur handschriftlichen Überlieferung des *Nibelungenliedes*, zumal des sog. \*C-Zweiges, mit. Sie sind angeregt durch Joachim Heinzles Plädoyer für die \*C-Fassung als die verbreitetste Gestalt des Epos (Joachim Heinzle, „Mißerfolg oder Vulgata? Zur Bedeutung der \*C-Version in der Überlieferung des ‚Nibelungenlieds‘“, in: *Blütezeit. Festschrift für L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag*, hg. von Mark Chinca, Joachim Heinzle und Christopher Young, Tübingen 2000, S. 207-220). Heinzle tritt - gegen die Dominanz der Bartsch-de Boor-Ausgabe nach Hs. B - für die in Hs. C überlieferte Gestalt als die in der Überlieferungsgeschichte erfolgreichere ein. Er wendet sich damit gegen meine Beobachtung, daß die Mehrzahl der konzeptionellen Eingriffe, die man der \*C-Bearbeitung zuschreibt, - ob nun Zufall der Überlieferung oder nicht -, nur in den Hss. C und a überliefert sind (Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, S. 53). Dem Problem, wie sich die beiden Beobachtungen zueinander verhalten, geht der folgende Beitrag zunächst an ausgewählten Stellen nach. Eine vollständigere Dokumentation ist für eine größere Abhandlung vorgesehen.

Von den vielen Adaptationen, die der Stoff durchlaufen haben dürfte, sind uns allenfalls einige Spuren bekannt. Wie die Forschung zur *oral formulaic epic* zeigte, kann mündliche Überlieferung flexibel auf Situations- und Gebrauchskontexte Rücksicht nehmen; in dieser Hinsicht ist der überlieferte Text also ‚unfest‘. Sie greift andererseits auf ein Arsenal von poetischen Verfahren und relativ fest geprägten Wendungen (Formeln) zurück, die garantieren, daß jede neue Adaptation traditionellen Erwartungen entspricht; in dieser Hinsicht ist die Gestalt jeden Textes ‚fest‘; er ist nämlich Repräsentant eines relativ begrenzten und gegen Neuerungen resistenten Repertoires. Diese Einsicht ist freilich rein theoretisch, denn, wo nichts von jenen mündlichen Adaptationen sich erhalten hat, ist es unmöglich, das Maß an Offenheit (der jeweiligen Realisation) oder Geschlossenheit (des Repertoires) zu bestimmen. Ergebnislos blieben auch Versuche, im Buchepos Reste älterer *oral formulaic epic* zu entdecken. Ein Epos wie das *Nibelungenlied* - von solch komplexer Tektonik, solch vielfältigen Verstrebnungen zwischen den Teilen und von relativ hoher Festigkeit der Texte in den überlieferten Handschriften - dürfte nur als Buchepos denkbar sein. Inzwischen darf man als Konsens vielleicht festhalten, daß das *Nibelungenlied* eine schriftsprachliche Konzeption voraussetzt, daß es aber einen vor allem im Kontext mündlicher Überlieferung ausgebildeten, ‚formelhaften‘ Stil aufgreift. Dabei ist es nicht ausgeschlossen, daß einzelne ursprünglich mündlich konzipierte Verse ins schriftlich fixierte Epos aufgenommen wurden, doch ist umstritten, wie hoch man diesen Anteil veranschlagen soll. Insgesamt geht man eher von einem künstlichen, Mündlichkeit nur anspielungshaft vergegenwärtigendem Idiom (‚Nibelungisch‘) aus, das für das schriftlich konzipierte Epos adaptiert wurde.<sup>2</sup> Das *Nibelungenlied* ist ein Buchepos, das

---

<sup>2</sup> Michael Curschmann, „Nibelungenlied und Nibelungenklage. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozeß der Episierung“, in: Christoph Cormeau

sich jedoch der stilistischen Mittel konzeptioneller Mündlichkeit bedient.<sup>3</sup>

In den Nibelungen-Handschriften hat man gleichfalls das Zusammenwirken mündlicher und schriftlicher Überlieferung vermutet. Wir haben einen relativ festen Kernbestand des Textes, an dem jedoch schon früh schriftliche Bearbeitungen ansetzten, die zu unterschiedlichen ‚ Fassungen ‘ führten, und auf die zum anderen möglicherweise mündliche Traditionen weiterhin einwirkten. So schlug sich die Nibelungen-Philologie von Anfang an mit der Existenz von ‚ Fassungen ‘ herum, die sich schon auf der frühesten erkennbaren Überlieferungsstufe abzeichnen. Um die Priorität solcher Fassungen, vertreten durch die drei ältesten annähernd vollständigen Handschriften ging es im Nibelungenstreit des 19. Jahrhunderts.<sup>4</sup> Unter den Handschriften A, B und C wurde diejenige gesucht, die vermutlich dem Archetypus - und damit relativ dem Autor - am nächsten kam. Bei der Konstitution des Textes auf Grund der

---

(Hg.), *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, Stuttgart 1979, S. 85-119; Ders., „The Prologue of Thidreks Saga. Thirteenth Century Reflections on Oral Traditional Literature“, in: *Scandinavian Studies*, 56 (1984), S. 140-151; Ders., „ ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘“, in: *Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters*, 2. Aufl., Bd. 6, Berlin 1985/1987, Sp. 926-969.

<sup>3</sup> In der Debatte um Mündlichkeit und Schriftlichkeit unterscheidet man seit den Forschungen von Koch/Oesterreicher zwischen den tatsächlichen medialen Bedingungen (ist etwas gesprochene Rede, oder wird es verschriftet?) und der Konzeption (ist etwas für mündlichen oder schriftlichen Gebrauch bestimmt?). Im letzteren Fall spricht man von ‚konzeptioneller Mündlichkeit‘ bzw. ‚konzeptioneller Schriftlichkeit‘; vgl. Peter Koch/Wulf Oesterreicher, „Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“, in: *Romanistisches Jahrbuch*, 36 (1985), S. 15-43; Wulf Oesterreicher: „Verschriftung und Verschriftlichung im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit“, in: Ursula Schaefer (Hg.): *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, (Script-Oralia 53), Tübingen 1993, S. 265-290.

<sup>4</sup> Zu den wissenschaftspolitischen Hintergründen: Rainer Kolk, *Berlin oder Leipzig? Eine Studie zur sozialen Organisation der Germanistik im ‚Nibelungenstreit‘* (Studien u Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 30), Tübingen 1990.

favorisierten Handschrift, doch unter Berücksichtigung des gesamten handschriftlichen Materials, wurde die Varianz unterhalb der Ebene konzeptioneller Alternativen im Blick auf einen dahinter scheinbar erkennbaren, dem ‚Original‘ möglichst nahen Text vereinheitlicht bzw. in den Apparat verbannt.

Für einige Jahrzehnte schien der Streit entschieden, nachdem Wilhelm Braune 1900 sein Stemma zur Entstehung des *Nibelungenliedes* vorgelegt hatte, aus dem sich ein klares Plädoyer für die in der St. Galler Handschrift B am besten überlieferte Fassung ergab.<sup>5</sup> Die auf ihr basierende Ausgabe von Karl Bartsch bekam in ihrer von Helmut de Boor revidierten Gestalt nahezu kanonischen Rang. Sie behielt ihn noch, als ihre überlieferungskritische Grundlage bei Braune 1963 von Brackert erschüttert wurde.<sup>6</sup> Brackert argumentierte zwar im wesentlichen auf Basis der älteren Handschriftenkritik, doch führten schon seine Überlegungen zu der Frage, ob die Rekonstruktion eines und nur eines möglichst autornahen Textes nicht eine Chimäre sei, ob ein Epos wie das *Nibelungenlied* nicht nur als ein Werk kollektiver Anstrengung gedacht werden könne und ob nicht auch nach der Verschriftlichung der Sage das Epos weiter im Austausch mit mündlichen Sagentraditionen gestanden habe.

Für die Geltung des Bartsch-de Boor-Textes hatte das zunächst keine Folgen; Brackert folgte ihm sogar in seinen eigenen Ausgaben. Aufgegriffen wurde in der Forschung zunächst vor allem das Problem, ob es den Nibelungendichter nicht nur im Plural gegeben habe. Dabei kristallisierte sich als Forschungsmeinung heraus, daß das *Nibelungenlied* eine andere Art von Autorschaft voraussetze als neuzeitliche Dichtungen, indem der Anteil kollektiver Überlieferung viel höher sei,

---

<sup>5</sup> Wilhelm Braune, „Die handschriftenverhältnisse des Nibelungenliedes“, in: *PBB*, 25 (1900), S. 1-222.

<sup>6</sup> Helmuth Brackert, *Beiträge zur Handschriftenkritik des Nibelungenliedes* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 135, N.F. 11), Berlin 1963.

daß es jedoch als Buchepos auf den konzeptionellen Willen eines einzelnen Verfassers verweise; allerdings sei beim ersten Verschriftlichungsversuch noch nicht alles gelungen, so daß die Arbeit an der Sage weitergegangen sei; so hätten vermutlich im Passauer Raum relativ bald nach der Entstehung des Epos Umarbeitungen und Glättungen eingesetzt, möglicherweise konzentriert in einer ‚Nibelungenwerkstatt‘.<sup>7</sup> Auf diese Weise konnte man sich die nicht unerheblichen Abweichungen schon zwischen den Handschriften des 13. Jahrhunderts plausibel machen.

In der Editionsphilologie zum *Nibelungenlied* dagegen blieben Brackerts Überlegungen vorerst ohne Konsequenzen. Erst im Zusammenhang mit der Diskussion um eine handschriftennähere ‚neue‘ Philologie gewannen seine Argumente erneut Brisanz, allerdings in einem radikal veränderten Rahmen. Es ging nicht mehr darum, Begründungen für die größere oder geringere Nähe dieser oder jener Handschrift zum Archetypus zu überprüfen, sondern ein derartiger Versuch wurde grundsätzlich in Frage gestellt. Die ‚*New Philology*‘ plädierte dafür, das Nebeneinander verschiedener Texte in verschiedenen Handschriften zu akzeptieren und die ‚varianten‘ Texte als gleichberechtigt nebeneinander zu stellen. Denkbar schien die editorische Umsetzung mittels elektronischer Datenverarbeitung, die die Erfassung und nicht-hierarchisierte Präsentation sämtlicher Textzeugen erlaubt. Die Übertragung von Theorie und die praktische Erprobung am *Nibelungenlied* blieb allerdings aus, wohl auch, weil ein derart elektronisch aufbereitetes Buchepos nurmehr schwer handhabbar wäre. Hinzukam, daß die Forderungen der *New Philology* in ihrer Angemessenheit und Realisierbarkeit zunehmend skeptischer

---

<sup>7</sup> Curschmann, ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘ (Anm. 2), Sp. 933; zuletzt Joachim Bumke, *Die vier Fassungen der ‚Nibelungenklage‘. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Berlin/New York 1996, S. 592.

beurteilt wurden. Inzwischen scheint die Tendenz zum Überlieferungspositivismus überwunden, ist die Notwendigkeit, qualitativ zwischen den Textzeugen zu unterscheiden, sie zu Gruppen zusammenzufassen und zu hierarchisieren unbestritten, und es wird mit Hilfe älterer textkritischer Verfahren zwischen unterschiedlichen Typen von Varianten gewichtet. Jedoch blieb die Erkenntnis, daß die Rekonstruktion eines möglichst autornahen Textes nicht nur faktisch unmöglich, sondern dem mittelalterlichen Literaturbetrieb methodisch unangemessen ist, indem Varianz schon die frühesten uns erkennbaren Überlieferungsstufen bestimmt.

In der Nibelungenphilologie zog Bumke daraus die Konsequenz, vier Fassungen der *Klage* herauszuarbeiten, zwischen denen mit Mitteln der Textkritik nicht mehr entschieden werden kann.<sup>8</sup> Das Epos dagegen blieb von derartigen Überlegungen bislang ausgespart, bis kürzlich Joachim Heinzle in dem in Anm. 1 zitierten Beitrag editionsphilologische Konsequenzen aus der Diskussion der Überlieferungsverhältnisse anmahnte. Diese Konsequenzen stellen die Präferenz der Interpreten für die Bartsch-de Boorsche Ausgabe in Frage, und dies in zweierlei Hinsicht: Zum einen seien in dieser Ausgabe die (bereits stark reduzierten) Kontaminationen der Leithandschrift B mit Lesarten aus anderen Handschriften nicht zu halten. Zum anderen stelle sich grundsätzlich die Frage, ob die Bevorzugung der \*B-Version in der Interpretation des *Nibelungenliedes* angemessen sei oder ob nicht eher die weiter verbreitete und - Heinzle zufolge – ‚modernere‘ Fassung \*C Beachtung verdiene.<sup>9</sup> Dem ersten Argument wird man gleich zustimmen können; das zweite steht hier zur Debatte.

---

<sup>8</sup> Bumke (Anm. 7); Ders. (Hg.): *Die „Nibelungenklage“*. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen, Berlin/ New York 1999.

<sup>9</sup> Heinzle (Anm. 1), S. 209, 213, 214.

Dabei wird hier der Status des Überlieferungsarguments für die Interpretation bewußt ausgeklammert: Größere Verbreitung und ‚Modernität‘ bedeutet ja nicht auch schon größeres Interesse für die literaturwissenschaftliche Analyse; da sind Kriterien wie ästhetische Qualität, Komplexität, Problemdichte und dgl. wichtiger; die Schwächen der \*C-Fassung sind evident, und mit der *lectio difficilior* der \*B-Version müßte man sich auch dann auseinandersetzen, wenn sie nur ein einziges Mal (wie z.B. auch Wittenwilers *Ring*) überliefert wäre - was bekanntlich nicht der Fall ist. Insoweit trifft Heinzles überlieferungsgeschichtliche Übersicht nur am Rande die Entscheidung, gerade die Härten der \*B-Fassung zum Ausgangspunkt eines neuen interpretatorischen Bemühens um das *Nibelungenlied* zu machen.

Umso bedeutsamer sind seine Überlegungen für die Textgeschichte des *Nibelungenliedes*. Unabweisbar ist der Eindruck, daß einige Härten der \*B-Version von Anfang an auf Verbesserungsvorschläge stießen. So stellt sich die Frage, ob man diese wirklich noch als ‚Vulgatfassung‘ bezeichnen darf. Meine Verwendung des Ausdrucks war zwar auch eine reflexhafte Anpassung an die gängige Interpretationspraxis, doch wurde sie durch die Beobachtung gestützt, daß der bei weitem überwiegende Teil der Plus-Texte in der Handschrift C und ein erheblicher Teil sonstiger Abweichungen gegenüber B auf die Handschriften C und - von C abhängig - a beschränkt sind.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Müller (Anm. 1). Es ging mir u.a. darum, die Veränderungen der Sage zu betrachten. Bei der Interpretation hatte ich mich für die B entschieden, da C offenkundig bearbeitet ist. Konsequenter wäre es deshalb gewesen, streng nach Hs. B zu zitieren. Daß ich die \*B-Version nach der gängigen Ausgabe von Bartsch-de Boor zitierte, hatte praktische Gründe: Sie ist die allgemein zugängliche - im Gegensatz zu Transkriptionen der Handschrift. Außerdem folgt sie der Handschrift B (deren Text weithin durch A gestützt wird) ziemlich genau, so daß sie ein verhältnismäßig zuverlässiges Bild ergibt. Wo das nicht der Fall ist, habe ich in der Regel auf den handschriftlichen Befund verwiesen (nach Batts [Anm. 12]). Es versteht sich, daß, wo dies versäumt sein sollte, dieser Rückgriff auf die Überlieferung gleichfalls notwendig ist.



Es war diese Aussage, die Heinzle veranlaßte, die Gegenrechnung aufzumachen und nachzuweisen, daß die überwiegende Zahl der Überlieferungszeugen der \*C-Fassung zuzurechnen sind.

Nun liegen die beiden Aussagen nicht auf einer Ebene. Die erste ist eine Aussage über eine Handschrift (C), ihre Parallelhandschrift (a) und beider Verhältnis zu anderen Handschriften. Die zweite ist eine Aussage zu einer Fassung (\*C), die von mehreren Handschriften, darunter C und a, vertreten wird. Einander widersprechen können die beiden Aussagen nur, wenn man annimmt, daß die Fassung \*C in allen wesentlichen Details durch die Handschrift C vertreten wird. Dann nämlich wird die von mir beobachtete schmale Überlieferung der Zusätze und Änderungen in C durch Heinzles Nachweis des Überwiegens (oder mindestens - zieht man die ‚kontaminierten‘ Handschriften ab - der breiteren Bezeugung) von Lesarten der \*C-Fassung widerlegt. Nun ist diese Annahme angesichts der neueren Editionsphilologie, wie sie von der sog. *New Philology* angeregt wurde und - nach Abstoßen einiger Übertreibungen und unzulässigen Generalisierungen - in modifizierter Form inzwischen als Konsens gelten darf, nicht unbedenklich: Ausgerechnet der Fassung \*C des *Nibelungenliedes* müßte die Geschlossenheit und textuelle Festigkeit zugeschrieben werden, die man bei vermutlich stärker in der Schriftlichkeit wurzelnden Werken wie dem höfischen Roman (zu erinnern ist beispielsweise an Hartmanns *Iwein*) inzwischen nicht mehr selbstverständlich unterstellt. Nur bei Annahme eines fest sich durch verschiedene Überlieferungsträger durchhaltenden Textes könnte mit einiger Sicherheit von \*C-nahen Fragmenten auf die gesamte Textgestalt der betreffenden Handschrift geschlossen werden. Die legitime Forderung, die Nibelungen-Überlieferung noch einmal im Lichte jüngerer textkritischer Erkenntnisse zu sichten, müßte also noch verschärft und auf das

mutmaßliche Verhältnis von Fragmenten zur Haupthandschrift ausgedehnt werden.

Daß C für \*C steht, ist eine Annahme, die seit dem Nibelungenstreit nie in Frage gestellt wurde: Die Lesarten der Hohenems-Laßbergschen Handschrift C wurden seit jeher allesamt für den ganzen \*C-Zweig beansprucht,<sup>11</sup> und es wurde angenommen, daß die mit dem Text von C übereinstimmenden Fragmente auch dort, wo die Überlieferung aussetzt, sämtliche Plusstellen, Minusstellen und Abweichungen mit C teilten. Da die Fragmente in vielem wörtlich mit C übereinstimmten, sprach viel dafür. Doch handelt es sich dabei um eine mehr oder weniger starke Tendenz, von der Abweichungen möglich sind. So zeigt ja auch die (insgesamt allerdings relativ geschlossene) Gruppe angeblich ‚kontaminierter‘ Handschriften, daß Übereinstimmung in dem einen Punkt durchaus mit Abweichung in einem anderen zusammengehen kann. An den ‚kontaminierten‘ Handschriften lassen sich deshalb besonders eindrücklich Probleme des Überlieferungsbefundes diskutieren, die die klaren Konturen der älteren Überlieferungsgeschichte des *Nibelungenliedes* in Frage stellen.

Natürlich soll, wenn an einigen Punkten noch einmal die Überlieferung betrachtet wird, nicht der alte Streit um die beste Nibelungenhandschrift wieder aufleben, von der man annimmt, sie stehe der ursprünglichen Konzeption am nächsten und sei daher als ‚Vulgatafassung‘ anzusehen. ‚Vulgatafassung‘ kann sinnvollerweise nur einen Rezeptionserfolg meinen: In welcher Fassung wurde das *Nibelungenlied* im Mittelalter vor allem gelesen? Der Begriff ist nicht unproblematisch. Gebildet ist er in Analogie zur biblischen Überlieferung. Die Vulgata ist die ‚Normalgestalt‘ des Alten und des Neuen Testaments in Latein. Nun weiß der Kenner, daß diese Vulgata ihrerseits ein in sich

---

<sup>11</sup> In diesem Sinne kann Heinzle (Anm. 1), S. 210 die fraglichen Fragmente „völliglicher“ \*C-Handschriften“ nennen und sogar das Fragment G aus einer \*C-Klage „unbedenklich als Rest einer \*C-Handschrift“ bezeichnen.

äußerst vielfältiges und variantenreiches Textgebilde ist, um dessen beste Gestalt sich die Bibelphilologie seit dem Humanismus kümmert. Der Kernbestand ist allerdings so beträchtlich, daß die Varianten zur vernachlässigenswerten Größe werden, solange es vornehmlich um die Verkündigung des Evangeliums geht. Die Vulgata ist die Fassung, in der die westliche Christenheit die Bibel liest; sie ist wirklich weit verbreitet. Vergleichbares läßt sich natürlich von einem Text wie dem *Nibelungenlied* nicht behaupten; selbst die nicht unbeträchtliche Zahl von Handschriften ist eine verschwindende Größe angesichts der Präsenz der biblischen Texte. Für das *Nibelungenlied* kann ‚Vulgatfassung‘ also nur metaphorisch verwendet werden, denn ‚im vulgus‘ war das Werk nie zuhause. Angesichts der statistischen Größe der Zahl an Handschriften hat das Ergebnis einer Untersuchung, welche Version die am weitesten verbreitete ist, überdies allenfalls eingeschränkte Bedeutung, denn jeder neu aufgefundene Text würde die statistischen Relationen erheblich verändern.

Unter dieser Prämisse soll der Befund noch einmal betrachtet werden.<sup>12</sup> Noch einmal der Ausgangspunkt: Heinzles Übersicht belegt, daß in C vertretene Lesarten in etwa zwei Dritteln der Überlieferung gegen ein Drittel an Lesarten nach B stehen. Dem Kriterium der Verbreitung zufolge wäre damit C die Vulgatfassung. Andererseits, der Überblick bei Batts und die seither hinzugekommenen Fragmente zeigen: Die meisten Plusstellen, Minusstellen, Zusätze und inhaltsrelevanten Abweichungen der Handschrift C gegenüber der \*B-Version

---

<sup>12</sup> Ich folge dem Wortlaut der einzelnen Handschriften. Um einen leichten Vergleich zwischen dem jeweiligen Strophenbestand zu ermöglichen, orientiere ich die Zählung an der Ausgabe von Bartsch-de Boor. Die Zusatzstrophen nummeriere ich mit a-x.. Die Varianten, wo nicht die entsprechenden Ausgaben zitiert werden nach *Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften*, hg. von Michael S. Batts, Tübingen 1971; vgl. *Das Nibelungenlied nach der Handschrift C*, hg. von Ursula Hennig, Tübingen 1977 (ATB 83).

sind sonst nur noch in a bezeugt. Das kann natürlich Zufall sein, indem in den Fragmenten, von denen die Dominanz der \*C-Fassung erheblich beeinflußt wird, die entsprechenden Passagen fehlen. Wenn der Text dieser Fragmente sonst eng mit dem von C und a übereinstimmt, kann man vermuten, daß dies auch an den fraglichen Stellen so war; zwingend beweisbar ist das nicht; hinzukommt, daß die Ergänzung lückenhafter oder fehlerhafter Stellen in den Fragmenten sich am Leittext (C) der Handschriftenfamilie orientiert, der sie zugehören, so daß im Ergebnis die Übereinstimmung mit C erheblich eindeutiger ist, als die Überlieferung auf den ersten Blick belegt. Auf der anderen Seite gibt es immerhin einige Fragmente, die auch Plusstrophen nach C enthalten. So weist Fragment Z den Plustext von C in einer der interpretatorisch relevanten Passagen auf, und Fragment R, ebenfalls eng mit C und a verwandt, enthält mit den Zusatzstrophen 1470a-c (= a 1501-1503; Textverlust in C) die ausführlichere Version von Rumolts Rat. Doch sind das Ausnahmen. Was an C-Lesarten in Fragmenten sicher bezeugt ist, läßt nur mit Einschränkungen die durchgreifende konzeptionelle Umakzentuierung erkennen, die man für die Handschrift C beobachtet hat; zu einem Teil betreffen die Abweichungen von B überdies auch die sog. kontaminierte Fassung, die man nicht ohne weiteres für die \*C-Gruppe in Anschlag bringen kann und von deren schwierig zu bestimmendem Status unten die Rede sein soll; zu einem anderen Teil passen sich die Varianten (gegenüber B) zwar in die in C bezeugte Neukonzeption ein, tragen diese jedoch nicht von sich aus, sondern stützen sie allenfalls zusätzlich, wenn man sie in den Kontext spezifischerer, wenn auch außerhalb von C und a nicht bezeugter Varianten stellt.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Anders Heinzle (Anm. 1), S. 212; eine genaue Diskussion der einzelnen Beispiele muß der späteren Abhandlung vorbehalten bleiben; die Fälle sind recht verschieden und von unterschiedlichem Gewicht. So scheiden etwa die präziseren Lokalisierungen unter konzeptionellem Aspekt aus. Anderes ist in seiner Tendenz nicht eindeutig: Ein (auch in den ‚kontaminierten‘ Hand-

Daher ist die Annahme der Übereinstimmung der in den Fragmenten fehlenden Teile mit C eine wohl begründete Vermutung, mehr aber auch nicht. Sie wird überdies dadurch geschwächt, daß die Fragmente nicht in allem zu C und a stimmen. Sehr weitgehend geschieht das in Fragment X.<sup>14</sup> Dagegen weicht zwar Fragment F durchweg auch in Kleinigkeiten mit Ca von der AB-Version ab, unterscheidet sich aber in Details sowohl von C wie von a und hat einige eigene Lesarten. Beachtenswert ist die in 1970,4 (*chunig Guntheres hant*); die übrige Überlieferung hat hier den Namen Giselher ohne die Rangbezeichnung; *chunig* könnte durchaus vom Epitheton *chnen* angeregt sein, das sich in der \*A/B-Version findet, dagegen in C und a fehlt. Oder 1973,1; hier hat F mit der gesamten restlichen Überlieferung eine Konstruktion mit *zuo*, während Ca *mit* lesen.<sup>15</sup> Auch Fragment R schließt sich eng an Ca an; doch gibt es hier häufiger Differenzen zwischen C und a, wobei R einmal der einen, einmal der anderen Handschrift nähersteht.<sup>16</sup> Auch Fragment Z geht weithin mit Ca gegen B. Allerdings weichen nicht wenige Lesarten von C oder a oder

---

schriften bezeugter) Zusatz wie der, daß der Teufel Prünhilt rät, weiter zu forschen, wie es um Sivrit und Kriemhilt steht (C 821, 822) betont gewiß Prünhilts Verantwortung für den *Königinnenstreit*, aber ist das schon eine „Entlastung“ Kriemhilts in bezug auf die *Rachehandlung*? Ähnlich die Zusatzstrophe C 923 über die Rolle der Brüder beim Mord an Sivrit (ebenfalls auch in der ‚kontaminierten‘ Fassung): Sie gibt Antwort auf eine implizite Frage, die das Epos in der \*B-Fassung offengelassen hatte (Wo nicht alle beim Mord mitmachen, warum sagen diese anderen nichts?); aber wird damit die Verwicklung der Brüder in „die Katastrophe als Sündenstrafe“ kenntlich?

<sup>14</sup> Vgl. den Abdruck in: Theodor Abelung, *Das Nibelungenlied und seine Literatur. Supplement*, Berlin 1909. Fragment X wurde durchweg nach dem Wortlaut von C ergänzt (Willy Krogmann u. Ulrich Pretzel, *Bibliographie zum Nibelungenlied und zur Klage*, Berlin <sup>4</sup>1966, S. 17f. - Ich beschränke mich auf Fragmente aus dem zweiten Teil des Epos, die der Handschrift C nahestehen.

<sup>15</sup> Krogmann/ Pretzel (Anm. 14), S. 13; abgedr. bei Friedrich Heinrich von der Hagen, „Karlsburger Bruchstück“, *Germania*, 1 (1836), S. 337f.

<sup>16</sup> Krogmann/ Pretzel (Anm. 14), S. 16; abgedruckt bei Adolf Holzmann, „Nibelungen, Bruchstück R“, *Germania*, 3 (1858), S. 51-56; vgl. S. 52f. Str. 1322,1 und 1473,4 C gegen a; 1322,4 u. 1338,3 a gegen C.

auch von beiden ab; manchmal sind sie mit denen anderer Handschriften verwandt.<sup>17</sup> Man wird nicht so weit gehen dürfen, an solchen Stellen die Überlieferung wie Zwierzina über die des *Iwein* sagte, als ‚wirr durcheinander‘ zu bezeichnen,<sup>18</sup> aber eine sichere Handhabe für die Rekonstruktion nicht bezogter Stellen bietet sie auch nicht.

Daß die ältere Editionsphilologie für alle zu \*C stimmenden Fragmente die Lesarten von Handschrift C unterstellte, war innerhalb ihres textphilologischen Paradigmas plausibel: Man betrachtete die einzelnen konkurrierenden Fassungen (wie sonst das Original) als gültig geformtes Ganzes, das an der Spitze eines (Teil-)Stemmas steht, mit dessen Hilfe die übrigen Handschriften der Gruppe aus ihm abgeleitet werden können. Unter den überlieferten Handschriften suchte man diejenige zu ermitteln, die den ‚besten‘ Text enthielt, vom man annahm, daß er dem erschlossenen Ausgangstext am nächsten kam und der deshalb auch für die übrigen Handschriften der Gruppe maßgeblich war. Im vorliegenden Fall war das Handschrift C. Varianten gegenüber C waren nur als sekundäre, meist fehlerhafte Entfernung vom ‚richtigen‘ Text beschreibbar. In bezug auf ihn mußte die übrige \*C-Überlieferung geordnet werden, d.h. Nähe und Abhängigkeiten zur archetypnahen Handschrift und zu den übrigen Handschriften der Gruppe waren zu bestimmen, und zwar unter Einschaltung möglichst weniger hypothetischer Zwischenglieder. Ein Stemma stellte dann die überlieferungsgeschichtliche Verzweigung der

<sup>17</sup> Krogmann/ Pretzel (Anm. 14), S. 18; abgedruckt bei Hermann Menhardt, ‚Nibelungenhandschrift Z‘, *ZfdA*, 64 (1927), S. 211-235; vgl. z.B. 2258 *hie* (mit AJh) gegen sonst *ie*; 2282,3 *valln* (Plural - mit DJbh) gegen Singular (Ca); 2294,4 *under fuzen* (mit AB) gegen *von* (C) bzw. *vf von f.* (a). Die Abweichungen bewegen sich weithin im Umkreis von Präsumptivvarianten; trotzdem müßten sie, jede für sich, gewertet werden.

<sup>18</sup> Zitiert nach Joachim Bumke, ‚Der unfeste Text. Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert‘, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in *Mittelalter und früher Neuzeit. DFG-Symposium 1994*, Stuttgart 1996, S. 118-129; hier S. 119.

gesamten Überlieferung, geordnet nach ihrer textkritischen Relevanz und ausgehend von einem Punkt dar. Ohne einen solchen Ausgangspunkt, an dem alles zusammengeführt wird (ob nun repräsentiert durch den Archetyp oder eine als archetypnahe geltende Handschrift), gäbe es kein Stemma. Varianz bereits auf dieser Ebene anzunehmen, würde das Überlieferungsmodell unterminieren.

Der textgenetische Rahmen stand also in seiner Basisstruktur fest. Kontrovers war nur, ob B oder C (oder auch A) dem Text am nächsten war, der vor der Verzweigung von Fassungen lag. Die jüngeren Handschriften dagegen lagen jenseits des Verzweigungspunktes von \*B und \*C. Wenn es in ihnen Texte gab, die Merkmale beider Zweige aufwiesen, dann war ihre Textgestalt nur als ‚Kontamination‘ denkbar, d.h. als Kombination von Lesarten aus zwei grundsätzlich damals bereits getrennten Zweigen. Diese Handschriften galten als Hybridbildungen. Unter ihnen ist zu unterscheiden zwischen einem Typus wie Handschrift D, die zuerst der einen und dann der anderen Fassung folgt (was mit einem Vorlagenwechsel leicht erklärt werden kann) und einem Typus wie etwa J oder h, in denen die Mischung unterschiedlicher Fassungen auf Schritt und Tritt, oft in einer einzigen Strophe begegnet.

Nur von diesem zweiten Typus soll im folgenden die Rede sein. Wie ist es vorstellbar, daß ein Abschreiber zwischen der Fassung \*B und der bearbeiteten Fassung \*C hin- und hersprang? Er muß je eine Handschrift jeden Typs vor sich gehabt und zwischen beiden seine Auswahl getroffen haben. Doch nach welchen Prinzipien?<sup>19</sup> Und: ist ein solch ‚philologisches‘ Vorgehen bei einem volkssprachigen Text überhaupt denkbar?

---

<sup>19</sup> Einen Erklärungsversuch für die Übernahme einzelner Plusstrophen bietet Heinzles Überlegung (Anm. 1, S. 213), sie könnten am Rand in eine Handschrift der *nôt*-Fassung zunächst nachgetragen und dann beim Abschreiben übernommen worden sein, woher sich auch die Versetzung einiger Strophen erkläre. Wie aber ist das bei ‚Kontamination‘ innerhalb einer Strophe möglich?

Besonders Bumke hat die Kontaminationshypothese einem grundsätzlichen Zweifel unterzogen: Was bei gelehrter Arbeit notwendig und möglich gewesen sein mag, sofern zwei Handschriften desselben Textes verfügbar waren, sei in volkssprachig-gebrauchsorientierter Kopierpraxis sehr unwahrscheinlich.<sup>20</sup> Wie wahrscheinlich ist sie im vorliegenden Fall?

Besonders auffällig ist die angebliche Kontamination im Umkreis der berüchtigten Str. 1912.<sup>21</sup> In ihr wird - nach B - erzählt, daß Kriemhilt und Etzels Sohn Ortliup zu Tisch getragen wird. Vorausgeht Kriemhilt's Gespräch mit Bloedelin, in dem sie diesen verleitet, während des Festmahls der Könige den Troß der Burgunden zu überfallen. Im Anschluß daran heißt es in B:

*Do div chneginne Bldelinen lie  
in des strites willen, ce thisse si do gie  
mit Ecel dem chnege vnde ovch mit sinen man.  
si hete swinde ræte an di geste getan.*

(B 1908 - 1911)

Der Anschlag ist eingefädelt: Während der Mahlzeit, in einer Situation friedfertiger Gemeinschaftlichkeit also, beginnt anderswo die Gewalt. Kriemhilt erwartet offenbar, daß sie auf die Festgesellschaft übergreift. Unmittelbar anschließend folgt in B:

---

<sup>20</sup> Bumke (Anm.18), S. 220.

<sup>21</sup> Vgl. Batts (Anm. 12), S. 582f.. - In B handelt es sich um Strophe 1909, in C 1963. - Die Frage nach dem Status der ‚kontaminierten‘ Handschriften zu beantworten bedürfte weit größerer Zurüstungen als sie hier möglich sind (vgl. die Anm. 1 angekündigte Abhandlung). Daher soll das Problem nur an einem sehr begrenzten, allerdings spektakulären Beispiel dargestellt werden. - Zu anderen Ergebnissen als den unten dargestellten gelangt Hans-Friedrich Rosenfeld, ‚Ortliups Tod. Mit einer Einleitung zur Überlieferung des Nibelungenliedes‘, in: ‚Uf der mâze pfat‘. Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag, hg. von Waltraud Fritsch-Rößler unter Mitarbeit von Liselotte Homering, Göppingen 1991 (GAG 555), S. 71-95.



*Do der strit niht anders chunde sin erhaben -  
 Criemhilt ir leit daz alte in ir hercen was begraben -  
 do hiez si tragen cen tihssen den Eceln svn.  
 wi chvnde ein wip dvrch rache immer vreislicher getvn.*  
 (B 1909 - 1912)

Diese Stelle war bekanntlich Anlaß, eine ungeschickte Kontamination verschiedener Sagentraditionen zu behaupten: Der Erzähler könne sich zwischen den Motiven ‚Überfall‘ und ‚Opfer des Sohnes‘ als Grund für den Gewaltausbruch nicht entscheiden; er habe das zweite Motiv zwar übernommen, doch ungeschickt und halbherzig, denn er habe das ausschlaggebende Motivationsglied weggelassen: die Provokation Hagens durch Ortliiep. Erst sie erkläre Hagens Mord an Ortliiep, wie dies auch tatsächlich in der *Thidrekssaga* und dem Heldenbuch erzählt wird; hier ist die Szene Ursache für den folgenden Kampf. Vermutlich habe der Erzähler auf das Motiv verzichtet, weil die zusätzliche Motivation nicht ins *Nibelungenlied* gepaßt hätte, weil dort primär der Überfall auf den Troß die offenen Feindseligkeiten auslöst. Es braucht die Provokation also nicht. Andererseits aber habe der Erzähler an der Verwicklung des Etzelsohnes in den Ausbruch und an seinem Tod nicht einfach vorbeigehen können, weshalb er darauf in der fraglichen Strophe anspiele. Ich habe darzustellen versucht, daß der Einwand unbegründet ist, da das *Nibelungenlied* gegenüber der schlichteren Motivation der konkurrierenden Texte die komplexere Begründung gebe.<sup>22</sup> In jedem Fall wäre die Implantation des anderwärts bezeugten Sagenmotivs in den (korrigierten) Handlungszusammenhang des Epos methodisch unzulässig. Das muß hier nicht wiederholt werden. Hier kommt es allein auf die Behandlung der Stelle in der Überlieferung an.

In den Handschriften C und a gehen dieser Strophe drei zusätzliche Strophen voraus, in denen erzählt wird, a) wie Kriem-

---

<sup>22</sup> Müller (Anm. 1), S. 75-79.

hilt und die Fürsten beim Festmahl auftreten, b) wie Etzel je besonderes Essen für Heiden und Christen arrangieren läßt und c) wie der Troß derweil anderswo speist (1911a-c = C 1960-1962). Das ist eine nicht unbedingt erforderliche Detaillierung, die nach einer Überleitung von der einen Szene in die nächste noch einmal die Ausgangskonstellation für den kommenden Konflikt - hier die Heiden, dort die Christen, hier die Fürsten, dort der Troß - resümiert. Von diesen drei Strophen gibt es nur die erste in vier weiteren Handschriften (Jdhn).<sup>23</sup> Sie beschränken sich also auf die Überleitung zur Szene des Mahls; die beiden anderen Strophen fehlen. Alle drei Strophen fehlen dagegen - neben B - den Handschriften ADb und dem Fragment N. Es gibt also insgesamt drei Handschriftengruppen, von denen eine zwischen den beiden Hauptzweigen der Überlieferung steht. In diesem Fall wäre, die Kontaminationsthese unterstellt, denkbar, daß der Abschreiber sich bei seiner Auswahl aus den beiden handschriftlichen Überlieferungen mit der Ergänzung der Haupthandlung begnügte (1911a) und das belanglose Detail (1911b) und die entbehrliche Wiederholung (1911c) wegließ. Angesichts der geringen Konsequenz derartiger Bearbeitungen im Mittelalter wäre es kein gewichtiger Einwand, daß die Kopisten andernorts ebenso Nebensächliches stehen lassen.

Schwieriger fällt die Beurteilung der folgenden Strophe. Die Handschriften C und a schließen bruchlos an die dreistrophige Erweiterung an:

*Do die fyrsten gesezzen warn vber al  
v nv begvnden ezzen, do wart in den sal  
getragen z den frsten daz Ezeln kint;  
da von der kunec riche gewan vil starchen iamer sint.*

---

<sup>23</sup> Vgl. Batts (Anm. 12), S.xxx. - Gegenüber C *gienge* (allein auf Kriemhilt beziehbar und grammatisch an Str. 1911 anschließend) haben die Hss. a und d in dieser Plusstrophe den Plural, erzählen also vom Auftritt der Herren insgesamt.

(C 1963-1912)

Anders als in B ist keine Rede von Kriemhilt und ihrem skrupellosen Einsatz des eigenen Sohnes im Rachespiel. Es fehlt (1) der Hinweis auf die Motivierung für den folgenden Kampf und die Erinnerung an Kriemhilt's *leit*, (2) die Tatsache, daß es Kriemhilt ist, die den Sohn zu Tisch tragen läßt, (3) das Resümee aus beidem: nie habe eine Frau sich fürchterlicher gerächt. Die Auslassung paßt zur allgemein günstigeren Beurteilung Kriemhilt's in C und stuft die Anwesenheit Ortliep's zu einem scheinbar kontingenten Nebenmotiv herab, das erst nachträglich Bedeutung erhält, dagegen für den Ausbruch des Kampfes nicht ausschlaggebend ist. Das ist konsequent, wenn auch, wie üblich in C, zu kurz greifend, denn Kriemhilt wird nur punktuell entlastet, indem gerade eben von ihrem heimtückischen Anschlag auf den Troß erzählt wurde.

Solche Konsequenz lassen die übrigen von \*B abweichenden Handschriften vermissen. Während nämlich - neben A - wieder die Handschriften D[N]b mit der Kriemhilt belastenden Version in B übereinstimmen, haben Jdh, diejenigen also, die nur die erste Plusstrophe haben, eine Mischform: Die ersten anderthalb Verse lauten *grosso modo* wie in Ca - die Fürsten sitzen bei Tisch und beginnen die Mahlzeit. Der Bezug auf den Ausbruch des Kampfes (1) ist also ebenso getilgt wie die Erinnerung an Kriemhilt's *leit*. Die hier nicht eigens noch einmal genannte Ursache des Ausbruchs ist der Überfall. Dann aber heißt es in Jdh im 2. Halbvers des 2. Verses (= 1912,2), daß es Kriemhilt war, die Ortliep in den Saal tragen ließ (*Kriemhilt hiez in den sal/ getragen [...]*).<sup>24</sup> Die Verantwortung für die Anwesenheit des Sohnes, die für die Folgehandlung, die Reaktion auf den Überfall, erforderlich ist, liegt also bei Kriemhilt (2). Da dies alles in einer Situation geschieht, die nach aller Wahrscheinlichkeit eskalieren wird, kann auch der Schluß der Strophe mit dem

<sup>24</sup> Nach Jh vgl. Batts (Anm. 12), S. 583; d hat *da hiess Chrimhilt in den sal...*

der \*B-Version übereinstimmen, indem nicht - wie in Ca - vom künftigen *iamer* Etzels die Rede ist, sondern - wie in B - von der Fürchterlichkeit der Rache einer Frau (3). Der Schlußvers resümiert mithin Kriemhilds Intrige (Überfall) und ihre Verantwortungslosigkeit (Ortliep).

Noch einmal anders lautet die Strophe in n, wo es nicht Kriemhilt, sondern wie in Ca irgendjemand sonst ist, der Ortliep in den Festssal schafft, während der Schlußvers trotzdem heißt: *Wye kont ein wip dorch roch vmber mortlicher gethon*.<sup>25</sup> In n bezieht sich dieses Fazit auf die Intrige insgesamt, denn Kriemhilds Schuld am kommenden Massaker steht letztlich überall außer Frage.

Kontamination? Erklärungsbedürftig ist, warum ein Abschreiber, wenn er an diesem Punkt seiner einen Vorlage (nach \*B) nicht folgen wollte, die relativ klare, Ursache und Folgewirkung vereinfachende, Kriemhilt entlastende Version nach seiner anderen Vorlage (auf Grund von \*C) zugunsten einer Mischform rückkorrigiert haben sollte, denn dadurch würde das Ziel des Eingriffs verfehlt, Kriemhilt wäre doch wieder in das Motivationsgeflecht um den Tod Ortlieps hineingezogen und würde - in n zumindest dies<sup>26</sup> - im letzten

---

<sup>25</sup> Eine spätmittelalterliche Fassung des Nibelungenliedes. Die Handschrift 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, hg. von Peter Göhler, Wien 1999, S. 84 (Str. 375); in der Formulierung also leicht abweichend (*mortlicher*), jedoch mit denselben Reimworten. Die Handschrift n wird zu den ‚kontaminierten‘ Handschriften gezählt; vgl. insbesondere S. 13f. zur vorliegenden Stelle sowie Ursula Hennig, „Die Nibelungenhandschrift n zwischen *nôt*- und *liet*-Fassung. Anlässlich der Edition von Göhler“, *PBB*, 122 (2000), S. 427-431. Die Handschrift n steht offensichtlich zwischen der Gruppe Ca und Jdh, indem sie einige Plusstrophen mehr als die letztere hat; nach den unten vorgetragenen Überlegungen könnte sie also eine weitere Zwischenstufe repräsentieren.

<sup>26</sup> Das Verhältnis von n zur Gruppe Jdh (insbesondere d) bedürfte noch einmal näherer Untersuchung. Göhler (Anm. 25, S. 14) überlegt, ob n nicht eine ältere, vielleicht noch vor C zurückgehende Fassung voraussetze; dies ist, wie Hennig (Anm. 25, S. 428) sagt, eher unwahrscheinlich; doch rechnet auch sie mit „mehreren Schichten von Bearbeitung“ (ebd.; vgl. S. 430); deren Abfolge ist im Rahmen des älteren Überlieferungsmodells schwer zu erklären.

Vers der Strophe schwer belastet. Die glattere Lösung würde einer schwierigeren zuliebe aufgegeben - was den üblichen Annahmen über *lectiones difficiliores* widerspricht. Und dies dürfte zudem den Abschreibern nicht einfach unterlaufen sein, sondern wäre Ergebnis einer bewußten Auswahl zwischen zwei konkurrierenden Lesarten, die den kontaminierenden Abschreibern gleichzeitig vorlagen.

Probeweise möchte ich eine andere Erklärung vorschlagen, die die problematische Kontaminationsthese vermeidet: \*B bot eine anspruchsvolle buchepische Verschlingung zweier Motivationen für den Ausbruch des Kampfes und seine Unerbittlichkeit: Bloedelins Überfall auf den Troß hat Hagens Ermordung des Hiunenprinzen zur Folge; Kriemhilt fädelt den Überfall ein, damit es zum Kampf kommt; der Mord am Hiunenprinzen - Hagens Antwort auf den Überfall - verschärft diesen Konflikt und ist Ursache dafür, daß Etzel in den Konflikt hineingezogen wird und hinfort jede *suone* ausgeschlossen ist. Er paßt also in Kriemhilts Kalkül, selbst wenn sie ihn nicht fest einplanen kann. Insofern ist Ortlieps Erscheinen an der Tafel des Königs Teil der Intrige, die zum Untergang der Burgunden führt. Das Fazit der Strophe 1912 (B 1909,4) ist Entsetzen über solche Skrupellosigkeit. Sperrig im Erzählprogreß ist dabei der Vers B 1909,1 *Do der strit niht anders chunde sin erhaben* (gefolgt von der Erinnerung an Kriemhilts *leit*); er muß als Resümee des zuvor Erzählten (Bestechung Bloedelins) und Ankündigung des Kommenden gelesen werden.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Der Vers hat also in B durchaus eine Funktion: B 1909,1f. schließt unmittelbar an B 1908,4 an und variiert den Gedanken dort; aus der Bemerkung, Kriemhilt habe *swinde rate* gegen ihre Gäste in Gang gesetzt, folgt das Fazit, daß ‚der Kampf auf andere Weise nicht angezettelt werden konnte‘. Die *Dô* [...] *dô*-Konstruktion der Strophe verklammert ihn allerdings gleichzeitig eng mit dem Folgenden - Kriemhilt sorgt dafür, daß Ortliep dabei ist -, so daß der Vers *apò koinôu* lesbar wird: als Zusammenfassung der Ausgangsbedingungen für das Gemetzel, der bereits erzählten und der noch ausstehenden. Bleibt man bei der Kontaminationsthese, dann wäre diese schwierige Konstruktion als einzige von Jdh - nach \*C - korrigiert worden,

Hier setzt eine erste Bearbeitung an, die diesen Vers eliminiert und ihn durch die (in der Zusatzstrophe vorbereitete) Aussage, die Fürsten säßen beim Mahl, ersetzt. Damit wird der Erzählverlauf glatter: Kriemhilt hat den Überfall geplant (1911,4), jetzt geht es weiter; was mit Ortliep geschehen wird, kann sie nicht wissen. Ortlieps Erscheinen bei Tisch kann also eigentlich erst nachträglich als Teil der Intrige, die zum *erheben* des Kampfes führt, verstanden werden. Der Eingang der Strophe ist daher verändert. Von einer Entlastung Kriemhilts ist keine Rede. Es bleibt dabei, daß sie die Regisseurin des ganzen ist, indem sie auch Ortliep hereintragen läßt. In der längst zum Zerreißen gespannten Situation (der nächtliche Anschlag, der bewaffnete Auftritt in der Kirche, das Erschlagen eines Hiunen beim Kampfspiel, jetzt die Erwartung, daß der Troß niedergemetzelt wird) ist das ein unkalkulierbares, zynisch herbeigeführtes Risiko. Und so resümiert der letzte Vers auch hier zu recht: Wie kann eine Frau um der Rache willen so fürchterlich handeln? Während also Element (1) herausoperiert wird, bleibt es bei (2) und (3). Kriemhilts Täterschaft (3) gilt aber auch, wenn nicht sie es war, die für die Anwesenheit Ortlieps sorgte, weshalb das Fazit in n gleichfalls am Platz ist.

Das reicht offenbar einem Bearbeiter, der Kriemhilt entlasten will, noch nicht. Er erweitert noch einmal die Einleitung der Szene um zwei Strophen, wobei er u.a. zur Klärung des Motivationszusammenhangs daran erinnert, daß der Troß (von dem ja die Gewalt ausgehen wird) woanders speist. Dann lenkt er zum Festmahl selbst zurück, zu dem sich die Fürsten setzen. Irgendjemand (*man*) ist es jetzt, der Ortliep hereinträgt. Und das Resümee, das gleichfalls zutreffend auf den späteren Verlauf verweist, lautet jetzt nur noch: Das schlug dem König Etzel zu schlimmem Leid aus. Kriemhilt wird wenigstens aus dieser Episode des Vernichtungsspektakels herausgehalten. Derart

---

während man sonst bei \*B blieb. Warum wurde dann aber auch die eine vorausgehende Zusatzstrophe übernommen?

interpretiert, stünde C (und auch a) nicht am Anfang des Bearbeitungsprozesses, der dann in einem Teil der Überlieferung rückerkorrigiert würde, sondern an seinem Ende, als weitestgehender Versuch, Schwierigkeiten des Motivationszusammenhangs zu glätten und ihn umzudeuten.

Das ist zugegebenermaßen ein Gedankenspiel. Immerhin könnte es jedoch das Kontaminationsproblem entschärfen. Die Annahme von Kontamination ist eine *petitio principii*: Weil die Fassung \*C als durch die Handschrift C repräsentiert gilt, müssen alle Abweichungen von der Handschrift C (und Übereinstimmungen mit \*B) aus \*B und \*C kontaminiert sein. Müssen aber \*C (oder besser: eine erste Bearbeitung des \*B-Textes) und C auf diese Weise zusammenhängen? Jdh(n) könnten ja auch Repräsentanten einer Fassung sein, die deshalb nur an einigen, aber durchaus nicht allen Stellen mit der Handschrift C übereinstimmt, weil sie eine erste Bearbeitungsstufe darstellt und weiter entwickelt wurde.

Eine solche Überlegung bietet sich auch an, wenn man von den spektakulären Änderungen weggeht und auf die vielen kleinen, semantisch oft gleichgültigen Varianten blickt, in denen die Gruppe Jdh(n) meist der St. Galler Handschrift folgt, manchmal aber auch C (allerdings manchmal auch eigene Wege geht, wobei es außerdem wieder Varianten innerhalb dieser Gruppe gibt). In diesen Fällen ist es schwer zu glauben, daß die Schreiber Lesarten aus \*B und \*C kombinierten, obwohl diese weder für den Sinn noch für die metrische Gestalt einen merkbaren Unterschied machen. So scheint es erwägenswert, daß

- nicht alle Lesarten der Handschrift C automatisch für die gesamte Handschriftengruppe der \*C-Fassung angenommen werden dürfen;
- daß Handschrift C (mit a und vielleicht einigen Fragmenten) im Gegenteil in ihren sinnverändernden Zusätzen eine besondere Bearbeitung repräsentiert;

- daß von dieser Bearbeitung eine (vorausgehende?) Fassung zu unterscheiden ist, deren Lesarten nur z.T. mit Ca zusammengehen, die aber nur in einer Gruppe jüngerer Handschriften überliefert sind;
- und daß diese Handschriften deshalb nicht als ‚Kontaminationen‘ und ‚Hybridbildungen‘ zwischen \*B- und \*C-Gruppe anzusehen sind, sondern eine eigene, mit der \*B-Gruppe konkurrierende, in Ca weiterentwickelte Textfassung enthalten.

Der Bearbeitungs- und Überlieferungsprozeß wäre damit weit komplizierter, als die wenigen erhaltenen Textzeugen auf den ersten Blick anzeigen.

Die eine Stelle genügt gewiß nicht zur Plausibilisierung einer so weit reichenden These. An vielen anderen Stellen, an den Jdh mit Ca übereinstimmt, ist die Überlieferungsrichtung weit unübersichtlicher. Ich greife einige heraus: Plusstrophen wie 813a+b (Prünhilt's Überlegungen vor dem Königinnenstreit und die Rolle des Teufels); 915a (alle sind zum Mord entschlossen, nur Gernot und Giselher lehnen die Beteiligung ab: warum warnten sie Sivrit nicht?);<sup>28</sup> 1112a+b (Unterscheidung zwischen Innen und Außen; Kriemhilt stimmt der Versöhnung mit Gunther innerlich nicht zu); 1258a (Etzel ist Renegat, doch könne man hoffen, daß ihn die Hochzeit mit Kriemhilt zum Christentum zurückbringen); 1898a+b (beim Kampf im Saal, sind die Hiunen plötzlich bewaffnet: wie kommt es dazu?); 1900a+b (Hiltebrant lehnt im Namen von Dietrich Kriemhilt's Hilfsgesuch ab). Diese Fälle müßten jeder für sich untersucht werden, ob sie die skizzierte Bearbeitungsrichtung bestätigen.

Das gleiche gilt für das auffällige Faktum, daß die für \*C herausgearbeitete Bearbeitungstendenz sich nur auf wenige

---

<sup>28</sup> In der ganzen Vorbereitung des Mordes steht die Jdh-Gruppe zu Ca. Sollte nicht doch Kontamination von einzelnen Teilen des Epos möglich sein? Dagegen spricht jedoch u.a. die 19. Aventure, in der Kennzeichen der beiden Hauptversionen gemischt auftreten.



handschriftliche Zeugen stützen kann. Es sollen daher noch einmal die konzeptionsändernden, angebliche Widersprüche beseitigenden, angebliche Lücken füllenden Plusstrophen der Handschrift C, dazu die Minusstrophen und sonstigen Abweichungen dort betrachtet werden. Der spektakulärste Fall schmaler Überlieferung ist zweifellos die (zusätzliche), auf *liet* endende Schlußstrophe in Ca, der die \*C-Fassung ihren Namen ‚*liet*-Fassung‘ verdankt (2316a); diese titelgebende Strophe läßt sich in dieser Position ausschließlich in Ca finden!<sup>29</sup> Zwar ist die Strophe auch in n erhalten, dort aber nicht als Schlußstrophe, sondern als vorletzte, der eine weitere abschließende Strophe folgt, die gleichfalls einen potentiellen Titel des Epos enthält, jedenfalls das Thema angibt, unter dem die Sage im Mittelalter bekannt war: *fraw Cremhylden hochzit* (897,1).<sup>30</sup> Hieran schließt sich eine Schreibernotiz an, ebenfalls scheinbar in vier Versen, paarig gereimt und offenbar als Nibelungenstrophe verstanden.

Als weitere Beispiele für nur in C und a bezeugte Ergänzungen lassen sich u.a. aufführen 335a+b (die Erklärung der Tarnkappe); 1142a-h (Siegfrieds Grablege in Lorsch); 1837a (Kriemhilt's Anstiftung eines nächtlichen Anschlags auf die burgundischen Gäste gilt nur Hagen); Str. 1879a (Kriemhilt hofft auf den Ausbruch des Streits); Str. 2002a+b (Dietrich und Ruedeger verlassen den Kampfplatz, was sie nicht getan hätten, hätten sie gewußt, was danach kommt); Str. 2086a (Kriemhilt hatte es nur auf Hagen abgesehen; der Teufel sorgte dafür, daß

<sup>29</sup> Dort ist der Ausgang der vorausgehenden *nôt*-Strophe (2316) entsprechend - unter Benutzung des inhaltlichen Materials der Strophe - verändert (*die heten nach ir frivnden div aller grozisten leit*, C 2438,4 - 2316,4).

<sup>30</sup> Vgl. Hennig (Anm. 24), S. 430 zu den Erweiterungen von n (auch der mit d gemeinsamen n 159ff.). Ihr überlieferungsgeschichtlicher Status im Verhältnis zu C und Jdh wäre noch einmal zu untersuchen. Zur Themenangabe auch Wilhelm Grimm, *Die Deutsche Heldensage, unter Hinzufügung der Nachträge von Karl Müllenhoff und Oskar Jänicke aus der Zeitschrift für Deutsches Altertum*, Darmstadt 41957, S. 176, 179, 180, 184, 187, 189, 310, 314, 322, 467, 477.

sie mit der Beschränkung der Rache auf ihm scheiterte); Str. 2222a (viele von Rüdegers Leuten ertrinken im Blut); Str. 2368a (Hagens Heimtücke und seine Mitschuld am Tod Gunthers). Hinzukommen Strophen, die dem Handlungsnexus ein mehr oder weniger entbehrliches Zwischenglied einfügen,<sup>31</sup> eine Beschreibung verdeutlichen,<sup>32</sup> solche, die eine Aussage verdoppelnd verstärken,<sup>33</sup> Strophen, die Kriemhild ent- und Hagen und die Könige belasten,<sup>34</sup> Strophen, die einen Konflikt herunterspielen usw.

Umgekehrt fehlen in Ca einige Strophen, die dem Konzept einer Aufwertung Kriemhilds und Abwertung Hagens entgegenstanden, oder Strophen, die schon in einem sehr frühen Stadium auf konflikthafte Tendenzen aufmerksam machten;<sup>35</sup> es fehlen manchmal auch Detailinformationen oder wiederholende Emphasen (1654, 2200, 2321), Einzelheiten der Trauer um Sivrit (1053f., 1060, 1072), Einzelheiten beim Buhurt (1875, 1888), die brutale Beseitigung von Leichen (2011), Irincs gewöhnliche Hierarchien verkehrender Fußfall vor seinen Vasallen (2035). Schließlich gehen Ca mit einigen Fragmenten in einer ganzen Anzahl von Formulierungsvarianten zusammen; teils sind sie mit denen der \*B-Gruppe annähernd synonym (Epitheta, Ersetzung einer Richtungs- oder Zeitangabe durch eine

---

<sup>31</sup> 328a, 441a, 611a, 674a-d, 1174a, 1289a+b, 1297a, 1520a+b, 1951a, 2027a, 2120a.

<sup>32</sup> 651a, 1817a-c.

<sup>33</sup> 383a, 447a, 1717a, 1920a, 2026a, 2157a.

<sup>34</sup> 1136a, 1137a, 1744a.

<sup>35</sup> So fehlen Str. 515-518, damit der rasch beigelegte Konflikt beim Verschenken von Prünhilds Besitz, Str. 532f., die Auseinandersetzung um Sivrits Botenrolle, oder Str. 698f., der Streit um Kriemhilds Anspruch auf die burgundischen Vasallen: hier ist der mögliche Konflikt vorweg durch Gernots Angebot an Kriemhild abgebogen; der Disput um die *Tronegære* entfällt, der Schluß von C 706 (697) ist geglättet, so daß sich (wieder mit einer geglätteten Formulierung) bruchlos C 707 (700) anschließen kann.

ähnliche, die eines Namens durch ein Appellativ u.ä.),<sup>36</sup> teils ist der szenische Verlauf etwas variiert.<sup>37</sup>

Auch bei einigen kleineren Abweichungen ergeben sich manchmal erhebliche konzeptionelle Differenzen zur \*B-Version. Herausgegriffen sei die Szene, in der Kriemhilt die verräterische Einladung plant. In B drückt Str. 1390 (-1393) die Ambivalenz der Gefühle Kriemhilt's aus: Sehnsucht nach dem geliebten Bruder und Haß auf Hagen. In C 1420 ist diese Ambivalenz zum Positiven hin geglättet, indem Kriemhilt eine friedliche Familienszene erträumt, die ihre Mutter, ihren Bruder Giselher und Etzel vereint (*Si wnschte daz ir mter wære in Hunin lant./ ir troumte daz ir Giselher gienge an der hant/ bi Ezelen dem chunige*) - ein seltsamer Fremdkörper innerhalb der brutalen Rachepläne. B 1391,1 (-1394,1) schreibt dem Teufel die Urheberchaft für Kriemhilt's Plan der Rache am Bruder zu: *Ich wæne der vbel valant Criemhilde daz geriet*. In C 1421,1 tritt an die Stelle dieses Verses die belanglose Floskel: *Sine chvnde ovch nie vergezzen...*<sup>38</sup>

Vereindeutigt ist auch die Szene beim Eintreffen der Burgonden. In B 1713f. (-1716f.) wird erzählt, wie Etzel und Kriemhilt widersprüchlich reagieren, Etzel sich wirklich, Kriemhilt sich nur aus Rachelust freut. In Ca ist das vereinfacht; hier wird Etzel nicht erwähnt, so daß nur von Kriemhilt und ihrem Triumph über die bevorstehende Rache die Rede ist.<sup>39</sup> Manchmal sind es kleine, doch interpretatorisch folgenreiche Änderungen, wenn es z.B. heißt, Gunther habe sich mit Kriemhilt nur des Hortes wegen versöhnt (C 1127,3),

<sup>36</sup> z.B. 1822,2, 1837, 1839; vgl. auch die Szene, in der Hagen und Volker Kriemhilt provozieren.

<sup>37</sup> So der Wortwechsel zwischen Kriemhilt und Hagen; 1743f.

<sup>38</sup> Batts (Anm. 12), S. 422f. - Auch an der Parallelstelle in 1748,4 wird *valandinne* in C unkenntlich gemacht (*vahendinne*), in a durch *fraw küneginn* ersetzt.

<sup>39</sup> Zusätzlich ist diese Rache - verstärkt durch eine Zusatzstrophe (1717a) - allein auf den einen Hagen fokussiert, während Kriemhilt's Freude sich in der restlichen Überlieferung unheilverkündend auf alle Burgonden bezieht.

wo die anderen Versionen nur an seine Mitschuld am Tod Sivrits erinnern (B 1111,3f. - 1114,3f.); oder wenn Hagens Hoffnung, vom Hort Vorteil zu haben (B 1134,4 - 1137,4), zum Plan, ihn allein, auf Kosten seiner Herren, auszubeuten (*niezen eine*, C 1152,4), verschärft ist, wobei seine Diskriminierung außerdem - wieder nur in C und a - durch zwei Zusatzstrophen verstärkt wird (1136a, 1137a).

Lesarten von Ca in einer Anzahl von Fragmenten bezeugen, daß die in Ca erhaltene Fassung weiter verbreitet war, als wir heute sicher wissen können.<sup>40</sup> Ob dies die konzeptionelle Neukontextualisierung insgesamt betraf, ist nicht mehr eruierbar. Insgesamt ist Handschrift C samt ihrer spätmittelalterlichen Nachfolgerin a bei weitem profiliert als das, was sonst vom Überlieferungsstamm \*C erhalten ist. Was besagt das für den Entstehungsprozeß des *Nibelungenliedes*? Es deutet sich an, daß wir uns vielleicht eine mehrstufige Bearbeitung denken müssen, ob nun durch einen oder mehrere Bearbeiter (das letztere ist wohl wahrscheinlicher) und ob in einem Werkstattzusammenhang oder nicht. Diese Arbeit setzte u.a. an dem Punkt an, an dem auch die *Klage* sich nicht zufriedengab, am skandalösen Untergang von Helden dieser Größe durch die Rache einer Frau, die alles: Herrschaft, Sohn, Leben ihrer Rache opfert. Auch bezog sie sich auf harte Fügungen, Lücken, Unglaubwürdigkeiten u.ä. des Epos, dazu auf einzelne Formulierungen ohne allzu große Relevanz. Sehr weit scheint diese Arbeit auf der ersten Stufe nicht gegangen zu sein. Immerhin ist sie deutlich genug erkennbar, um die Zusammenfassung einer mit \*C bezeichneten Version zu begründen. Auch diese Fassung weist schon einige der Merkmale auf, die man als Bearbeitungstendenz von Handschrift C beschrieben hat. Eine

---

<sup>40</sup> Heinzle (Anm. 1), S. 209 „in geradezu erdrückender Weise“. Weiter noch scheint die ‚kontaminierte‘ Fassung verbreitet zu sein (vgl. Krogmann/ Pretzel [Anm. 13], S. 11-21). Auch hier wäre eine neue genaue Sichtung des gesamten Materials erforderlich.

weitere Bearbeitung setzte offenbar auf dieser Stufe noch einmal an, fügte hinzu, strich, formulierte neu. Wenn man dabei bleiben will, die erste Neufassung mit \*C zu bezeichnen, wird man künftig nicht ausschließen können, daß die beste und älteste Handschrift dieses Zweiges, eben die namengebende Handschrift C, eine wesentlich weitergehende Bearbeitung der Bearbeitung war.

Ein bloßes Benennungsproblem? Nicht ganz. Mit solch einer Rekonstruktion des Entstehungsprozesses entfällt nämlich eine Anzahl von Kontaminationen. Jdh(n) wären dann nicht mehr Hybridbildungen, sondern Repräsentanten einer Bearbeitungsstufe, von der keine ältere Handschrift erhalten ist. Natürlich muß man auch damit rechnen, daß ein Schreiber den Text aus mehreren Handschriften zusammenstellte. In d fehlen z.B. wesentliche Teile des Kampfes zwischen Burgonden, Hiunen und Ruedegers Leuten und der Untergang der Amelungen (Av. 37 u. 38). Der Schreiber hatte offenbar eine defekte Vorlage, bemerkte diesen Defekt und ließ Raum frei, um bei Gelegenheit das Übersprungene nachzutragen. Dazu ist es dann nicht gekommen, aber warum sollte eine lückenhafte Vorlage ein Einzelfall sein? Auch bleiben in der hier vorgetragenen Entstehungshypothese manche Überlieferungszusammenhänge ausgeblendet, etwa die Nähe von C und D in den Eingangsaventiuren, die wohl tatsächlich auf Vorlagenwechsel in D hinweist.<sup>41</sup> Aber das unterstreicht nur, daß man die handschriftliche Überlieferung des *Nibelungenliedes* als ganze noch einmal sichten müßte, nachdem die Fixierung auf Original und Archetyp gefallen, die entstehungsgeschichtliche Stellung der

---

<sup>41</sup> Notwendig wäre die Einbeziehung von Db in die Untersuchung; auch diese Hss. enthalten eine Plusstrophe, die zwischen B 521 und 522 eingeschoben wird, die von dem Gefolge berichtet, das Prünhilt nach Worms mitbringt (mit differenten Zahlenangaben). Braunes Annahme, daß die \*B-Version die archetypnächste sei, war Ursache, die in anderen Vertretern des \*B-Zweiges erhaltene Strophe als Str. 524 in die Ausgabe aufzunehmen.

Handschrift C erschüttert und die Unmöglichkeit, die einzelnen  
Manuskripte stimmig in ein Stemma, erkannt ist.

München

*Müller*

*Jan-Dirk*

## Das Nibelungenlied – ein Buchepos?

In der Eingangsinitiale der St. Galler Handschrift des *Nibelungenliedes* (Hs. B) – der einzigen mit einem Bild ausgestatteten Initiale zum Text – ist eine Person mit einer rhetorischen Geste zu sehen, einer Variante des heute noch gebräuchlichen Fingerings (vgl. Abb. 1). Die Person trägt mit der rechten Hand den Buchstaben E und führt die Geste deshalb mit links aus. Quintilian hat diese Geste – als mit der rechten Hand ausgeführte Geste – für den Anfang einer Rede oder etwa auch für ihren narrativen Bestandteil, die *narratio*, empfohlen.<sup>1</sup> Sehr allgemein wird man sagen können, daß sie die Aufmerksamkeit fokussiert.



---

<sup>1</sup> M. Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII / Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher. Hg. und übersetzt von Helmut Rahn. Zweiter Teil, Buch VII-XII, Darmstadt 1975, S. 642 (XI 3,92). Hinweise zur Initiale vgl. bei Joachim Heinzle, *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*, Frankfurt 1994, S. 110f.

## Abb. 1

Sie hält den Redegegenstand gleichsam in der Luft und zieht die Augen der Hörer an, um zugleich ihre Ohren aufzuschließen.<sup>2</sup> Der antike Redner hat den Verlauf seiner Rede dann dank der Schulung seines Gedächtnisses auswendig im Kopf gehabt – oft vielleicht die Rede selbst bis weit in den Wortlaut hinein.

Bei der Initiale könnte es sich um ein Autorbild handeln,<sup>3</sup> kein Zweifel kann aber daran bestehen, daß es sich um die Darstellung eines Vortragenden handelt. Da viele antike Gesten in Italien bis in die Neuzeit überlebt haben,<sup>4</sup> ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Initiale, die mit einer venezianischen Malerschule in Verbindung gebracht wird,<sup>5</sup> im Mittelalter noch mit der Bedeutung gebraucht wurde, die Quintilian ihr zugeschrieben hat. Auch wenn die Geste wohl schwerlich nördlich der Alpen und wohl schon gar nicht beim Vortrag des *Nibelungenliedes* verwendet wurde und wenn deshalb der unmittelbare Zeugniswert der Initiale gering anzusetzen ist, läßt diese doch deutlich durchscheinen, wie der Illustrator sich den Vortrag des *Nibelungenliedes* gedacht hat oder denken sollte: als Vortrag, der ohne unmittelbare Schriftstütze auskam. Er hätte dem Vortragenden sonst leicht ein Buch zum Vorlesen in die Hand gegeben. Der Abgebildete beginnt den Vortrag des

---

<sup>2</sup> Vielleicht liegt hier auch eine im Ursprung ikonische Geste vor, die ein geöffnetes oder zu öffnendes Ohr darstellen soll.

<sup>3</sup> Dies vermuten Heinzle (Anm. 1), S. 110f., und Burghart Wachinger, „Autorschaft und Überlieferung“, in: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hgg.), *Autorentypen* (Fortuna vitrea 6), Tübingen 1995, S. 1-28, hier S. 14, der allerdings deutlich macht, daß es sich dann nur um einen Autor „im Sinne der alten mündlichen Tradition“ handeln kann, der „die *alten mæren* für ein gegenwärtiges Publikum neu erzählt“.

<sup>4</sup> Andrea de Jorio, *Gestures in Naples and Gestures in Classical Antiquity. A translation of La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, übersetzt von Adam Kendon, Bloomington, Indianapolis 2000.

<sup>5</sup> Nigel F. Palmer, „Der Codex Sangallensis 857: Zu den Fragen des Buchschmucks und der Datierung“, in: *Wolfram-Studien*, 12 (1992), S. 15-31, hier S. 28f.



*Nibelungenliedes* ohne Buch und hält sich demnach an sein Gedächtnis.

Für den Typus des Vortrags – Vortrag ohne Buch versus Vorlesen aus einem Buch – scheint mir der Zeugniswert der Initiale nicht mehr ganz so gering. Sie bezeugt, daß man das *Nibelungenlied* zur mündlichen Dichtung rechnete, mündlich in dem zunächst ungenauen Sinn, daß beim Vortrag kein Vortragsmanuskript Verwendung fand, so daß es einer aus dem Gedächtnis abgerufenen Rede glich.

Ich kenne nur noch ein ganz unsicheres Zeugnis zur primären Rezeption des *Nibelungenliedes* – einige Verse der *Klage*, deren Dichter nähere Kenntnis der Umstände dieser primären Rezeption gehabt haben könnte. Hier wird der Dichter des *Nibelungenliedes* „*der rede meister*“<sup>6</sup> genannt, *rede* bezieht sich zweifellos auf den Text des *Nibelungenliedes*, wie viele Parallelbelege sicherstellen (*rede* bezieht sich dabei immer auf den Text<sup>7</sup>). Da aber in der *Nibelungenklage* der Text und sein Inhalt sonst immer als *maere* bezeichnet wird, ist es denkbar, daß mit dem Gebrauch von *rede* auch die mündliche Vortragsform konnotiert wird. Unsicher bleibt aber, ob auch eine des freien, nicht abgelesenen Vortrags.

Im Anschluß an die sogenannte *Oral-Formulaic Theory* Milman Parrys und Albert B. Lord hat Franz Bäumel vor über 30 Jahren angesichts des hohen Formelgehalts des *Nibelungenliedes* auf mündlich-improvisierenden Vortrag des Liedes oder seiner unmittelbaren Vorgänger geschlossen. In der folgenden Diskussion ist von der These wenig bzw. für das *Nibelungenlied* selbst nichts übriggeblieben. Man hat sich heute darauf geeinigt, daß die scheinbare Mündlichkeit des *Nibelungenliedes* eben nur Scheinmündlichkeit oder stilisierte

<sup>6</sup> Die „*Nibelungenklage*“. *Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen*, hg. von Joachim Bumke, Berlin, New York 1999, V. 44.

<sup>7</sup> Vgl. die Belegsammlung bei Julius Schwietering, „Singen und Sagen“, in: Ders., *Philologische Schriften*, hg. von Friedrich Ohly und Max Wehrli. München 1969, S. 7-58, hier S. 51-58.

Mündlichkeit ist, daß sie vom schriftliterarischen Werk, vom Buchepos fingiert werde. Der Vortrag hätte sich demnach auf einen schriftlich vorliegenden Text, auf das Buchepos in materieller Form, stützen müssen, um dieses abzulesen.

Es gibt gute Gründe, die Vorstellung, das *Nibelungenlied* sei beim Vortrag im Sinne einer *composition in performance* improvisiert worden, für besonders abwegig zu halten. Der Sänger mußte Verse mit einer Zäsur in der Mitte und d.h., er mußte zwei Halbverse mit je drei Hebungen bilden, was ungefähr den Schwierigkeitsgrad aufweist, den ein griechischer Hexameter oder ein serbokroatischer zehnsilbiger Vers den Sängern abverlangte. Diese mündlichen Metren sind stichisch, und für eine fortlaufende Erzählung aus dem Stegreif mit entsprechender Vorbereitung bzw. Ausbildung gerade noch zu bewältigen. Der Sänger des *Nibelungenliedes* mußte die Verse aber auch zu Reimpaarversen verbinden und also einen Reim finden, und er mußte nach zwei zu einer Strophe verbundenen Reimpaaren zum Punkt kommen mit der besonderen Schwierigkeit, daß der letzte Halbvers der zu bildenden Strophe auch noch vier Hebungen aufweisen mußte. Das ist für Improvisation aus dem Stegreif zu viel verlangt, jedenfalls wenn man es über eine längere Zeit hin kontinuierlich durchhalten will oder soll. Selbst ein professioneller Improvisator von Schnaderhüpferln wäre damit sicherlich überfordert. Improvisierte mündliche Dichtungen dürften in der Regel stichisch sein, nur wo das Formensystem einer Sprache und ihre Wortstellung es erlauben, mögen sich größere Versverbände leicht zusammenbinden lassen wie bei der unregelmäßigen afrz. *Lai*strophe.

Obwohl es deshalb mit einiger Sicherheit auszuschließen ist, daß die *Nibelungenstrophe* in dieser Form und daß überhaupt strophische Dichtung je improvisiert wurde, trete ich dennoch mit der Behauptung an, daß Bäuml auf dem richtigen Weg war und daß andere ihm – wie auch er selbst sich – den Weg zu der richtigen Einsicht, wie das *Nibelungenlied* vorgetragen wurde

und wie es in seinem vorliterarischen Charakter zu beschreiben ist – nämlich durchaus nicht als Buchepos –, verbaut haben.

Die Vortragsform der höfischen Dichtung besteht in aller Regel im Vorlesen durch den Autor oder einen Vorleser, im Ausnahmefall mag es zu einsamer Lektüre gekommen sein. *Erec*, *Iwein*, *Parzival*, *Tristan* usw. sind in der Tat Buchdichtungen – ohne ‚fingierte‘ Mündlichkeit –, sie besitzen einen Prolog, einen Epilog, Exkurse und gelehrt kommentierende Partien. Ein Text in dieser Umgebung – und das *Nibelungenlied* stellt sich mit seinem Erzählen von höfischen Empfängen, Bewirtungen, von höfischen Lebensformen überhaupt ausdrücklich in diese Umgebung –, der beim Vortrag ganz anders behandelt wurde, rückte aber gleichzeitig weit ab von dieser neuen Buchdichtung. Sein Vortrag hätte die Nähe zu der sehr alten Tradition des freien Vortrags von Heldendichtung gesucht und wäre aus dem höfischen Literaturbetrieb wohl auffällig ausgeschert. Wie aber wäre er vorgetragen worden?

Unter dem unmittelbaren Eindruck der *Oral-Formulaic Theory* hat man sich gar keine andere Mündlichkeit vorstellen können als die der Improvisation bzw. der spontanen Komposition beim Vortrag. Ohne Schrift kann man einen Text ja nicht fixieren – also mußte man Dichtungen improvisieren, anders erschien ihr Vortrag gar nicht denkbar.

Dies ist allerdings auf eklatante Weise falsch. Natürlich kennen schriftlose Kulturen fixierte Texte. Texte z.B., die im Gruppengesang vorgetragen werden (rituelle oder festliche Gesänge), müssen natürlich fixiert werden, wenn nicht jeder einen anderen Text singen will. Man lernt solche Texte also auswendig (schon bei den australischen Ureinwohnern und den Pygmäen Afrikas, also in Kulturen, die unter steinzeitähnlichen Verhältnissen leben), sie sind Gemeinschaftsgut oder auch Gut einer besonderen Gruppe, die zum Vortrag berechtigt ist (etwa Männern oder Frauen). Es gibt sicher auch in allen Kulturen

Lieder, die zur Folklore gehören und nie – bzw. wenn, dann nur sekundär – verschriftlicht werden.

In stratifizierten Gesellschaften mit einem Kriegerstand gibt es auch Heldenlieder, und nur dann, wenn sich ein höchst spezialisierter Stand von Berufssängern – an Höfen etwa – herausgebildet hat, Berufssängern, die jahrelanger Übung und besonderer Fähigkeiten bedurften, kann man damit rechnen, daß diese Heldenlieder improvisiert (vorgetragen) wurden. Das wird damit zu tun haben, daß die große Menge an Erzählstoff aus verschiedenen Stammestraktionen, die man am Hof hören wollte, und die Anschaulichkeit, mit der man es hören wollte, nicht mehr aus dem Gedächtnis allein zu bewältigen waren. Es brauchte eine Technik, die die Gedächtnisleistung ergänzte.

Für die germanische Stabreimdichtung ist die Lage unübersichtlich. Die ältere, aber auch neuere Forschung – Rudolf Koegel,<sup>8</sup> Andreas Heusler,<sup>9</sup> Georg Baesecke,<sup>10</sup> Theodore M. Andersson,<sup>11</sup> Otto Gschwantler<sup>12</sup> – rechnet mit memorierter und ausdrücklich nicht mit improvisierter Dichtung. Die *Beowulf*-Forschung seit Francis P. Magoun<sup>13</sup> sieht dies z.T. ganz anders, und man muß wohl damit rechnen, daß beide Vortragsformen von einem bestimmten Zeitpunkt an koexistierten und sich auch in der Form der Dichtungen – mit

---

<sup>8</sup> Rudolf Koegel, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. Erster Band: Bis zur Mitte des elften Jahrhunderts. Erster Teil: Die stabreimende Dichtung und die gotische Prosa*, Straßburg 1894, S. 111f.

<sup>9</sup> Andreas Heusler, *Die altgermanische Dichtung*, Potsdam 1941, S. 150-174.

<sup>10</sup> Georg Baesecke, *Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums. Erster Band. Vorgeschichte*, Halle 1940, S. 494-497.

<sup>11</sup> Theodore M. Andersson, „Die Oral-Formulaic Poetry im Germanischen“, in: Heinrich Beck (Hg.): *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen*, Berlin, New York 1987, S. 1-14.

<sup>12</sup> Otto Gschwantler, „Älteste Gattungen germanischer Dichtung“, in: Klaus von See (Hg.), *Europäisches Frühmittelalter* (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 6), Wiesbaden 1985, S. 91-123, hier S. 120.

<sup>13</sup> Francis P. Magoun, „The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry“, in: *Speculum*, 28 (1953), S. 446-467.

Heuslers Worten: in ihrer liedhaften Knappheit einerseits und ihrer epischen Breite andererseits; aber auch in ihrem einerseits strophischen, andererseits stichischen Charakter – Ausdruck verschafften. Dann wären in Westeuropa Berufssänger dazu übergegangen, memorierte Stabreimdichtung auf improvisierte Stabreimdichtung umzustellen. Ich meine, daß vermeintliche ‚Stil‘phänomene wie Hakenstil und Variationsstil – am weitesten im as. *Heliand* getrieben – deutliche Anzeichen einer entsprechenden Kompositionstechnik sind.<sup>14</sup>

Die nordische Überlieferung zeigt dagegen ungleichstrophige Lieder, die nicht sehr lang sind, und die spätmittelalterlichen Balladen oder Heldenzeitlieder wie das von *Ermenrikes dot* oder das *Jüngere Hildebrandslied* halten sich in dieser Tradition. Der Erzählstil dieser Lieder – die ursprünglich wohl äußerst verknappte, prägnante Zuspitzung ohne jeden weiteren erzählerischen Ballast – spricht gegen Improvisation und für Aufbewahrung solcher Lieder im Gedächtnis.

Eines der wohl ältesten Zeugnisse germanischer Helden- bzw. Preisdichtung nach Tacitus findet sich in dem berühmten Bericht eines byzantinischen Gesandten bei Attila, Priskos. Priskos berichtet von einer Einladung bei Attila, bei der zwei *barbaroi* Lieder über Attilas Siege und über seine Heldentaten aufsagen (*legein*). Die Rede ist von *asmata pepoiämena*. Ein *asma* ist eigentlich ein gesungenes Lied, eine lyrische Ode oder ein chorischer Hymnos.<sup>15</sup> Die Art des Vortrags dieser Lieder vor Attila ist deshalb wie einiges andere an Priskos' Bericht unklar, aber wenn die zwei Sänger sie gemeinsam vorgetragen haben sollten, muß der Text vorher festgelegt haben. Dafür spricht unabhängig von der Art des Vortrags in jedem Fall das Partizip Perfekt (*pepoiämena*). Man wird solche vermutlich

<sup>14</sup> Vgl. Harald Haferland, „Mündliche Erzähltechnik im ‚Heliand‘“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* (2001) (erscheint demnächst).

<sup>15</sup> Vgl. R. C. Blockley, *The Fragmentary Classicising Historians of the Later Roman Empire. Eunapius, Olympiodorus, Priscus and Malchus*, 2 Bde., Liverpool 1981/1983, Bd. 2, S. 222-295, zum folgenden S. 286.

strophischen Lieder im Kopf konzipiert haben, und da ihr Wortlaut wohl mehrfach gebunden war, konnte er leichter eingepägt und behalten werden, so daß die vorher gefertigten Lieder aus dem Kopf vorgetragen werden konnten.

Die Annahme nun, daß man neben ‚improvisierende Mündlichkeit‘ auch ‚memorierende Mündlichkeit‘ stellen muß, ist im Hinblick auf eine Typologie mündlicher Dichtung ganz unabweisbar, und der späte Albert Lord hat diese beiden Typen denn auch zuletzt wenigstens noch diskutiert,<sup>16</sup> andere Forscher zur *oral poetry* wie Ruth Finnegan haben hier einen blinden Fleck bei den Vertretern der *Oral-Formulaic Theory* ausgemacht und die Typen von vornherein systematisch unterschieden.<sup>17</sup>

Auf diesem Hintergrund ergibt sich für das *Nibelungenlied* eine Alternative, die Franz Bäuml selbst leider immer nachdrücklich ausgeschlossen hat, die aber gerade *seinen* Beobachtungen – ergänzt durch einige Einwände Michael Curschmanns<sup>18</sup> – Recht widerfahren läßt. Die Sprache des *Nibelungenliedes* indiziert nämlich keineswegs etwa nur fingierte Mündlichkeit, sondern es ist die stereotype Sprache eines Textes, der – wenn er frei vorgetragen werden sollte – auswendig im Kopf behalten werden mußte und dazu auf viele parallellaufende Formulierungen (und weniger auf Formeln) gestellt werden mußte. Der Dichter des *Nibelungenliedes* steht damit in der Tradition auswendigen Vortrags germanischer Heldendichtung, die – wie man weiß und an Zeugnissen zum Vortrag u.a. der Dietrichdichtung auch zeigen kann<sup>19</sup> – über die

<sup>16</sup> Albert B. Lord, „Central Asiatic and Central Balcan Epic“, in: Ders., *Epic Singers and Oral Tradition*, London 1991, S. 211-244, hier S. 234-238.

<sup>17</sup> Vgl. Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Bloomington, Indianapolis 1977, Kap. 3.

<sup>18</sup> Michael Curschmann, „Nibelungenlied und Nibelungenklage. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozeß der Episierung“, in: Christoph Corneau (Hg.), *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven*, Stuttgart 1979, S. 85-119.

<sup>19</sup> Vgl. eine Diskussion der Zeugnisse bei Joachim Heinze, *Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise*,

Stabreimdichtung hinausreicht und auch für strophische Heldendichtung des Spätmittelalters noch Geltung besitzt<sup>20</sup> – während improvisierende Stabreimdichtung wohl spätestens im 10. Jahrhundert ausgestorben sein dürfte, ohne im Rahmen der neuen Form der Endreimdichtung eine Nachfolge zu finden. Die Vortragsform spiegelt sich in auffälligen Eigenschaften der Sprache und der Form des *Nibelungenliedes*. So ist die Strophenform eine Form zum Aufbewahren von Text im Gedächtnis, sie ist in der hochgradigen Bindung des Wortlauts ein mnemonisches Mittel, eine Merkform und keine Improvisationsform, und die Sprache des *Nibelungenliedes* ist eine in ihrer syntaktischen Stereotypie äußerst reduzierte, eintönige, eben stereotype Sprache, wie man sie braucht, wenn man umfangreichen Wortlaut behalten will.

Es läßt sich nun aber ein recht direkter Beweis führen, daß das *Nibelungenlied* auswendig vorgetragen worden sein muß. So glaube ich zeigen zu können, daß die Fassung \*C des *Nibelungenliedes* Folge des auswendigen Diktats eines Sängers ist, der den Text nicht perfekt, aber recht gut beherrschte, weil er es offensichtlich gewohnt war, ihn frei vorzutragen, und weil es deshalb für ihn viel einfacher war, den Text herzusagen, als ihn

---

*Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung*, Zürich, München 1978, S. 82-92.

<sup>20</sup> Dies kann man z.B. erschließen aus der Vorrede des Wiedertäufers Joachim Aberlin zu drei von ihm verfaßten Merkliedern zur Bibel hervor, in der er die Länge seiner Lieder verteidigt:

„Es darff sich auch niemand der lenge / als ob es vnmüglich zu behalten / beschwern. Dann ob ainer schon di summ des alten vnd newen Testaments für sich neme zu singen / so ist sy nit allein nutzlicher vnd weger / sonder auch wol als kurtz vnd ring zu lernen als der Berner / Ecken außfahrt / Hertzog ernst / der hürne Sewfried / auch andere vnütze / langwirige vnd haillose lieder vnd maistergesang (der schandparen / ehrlosen vnd vnchristlichen / so ainer oberkait zu uerbieten wol anstuend/ geschwigen) damit man nit allain die zeyt übel angelegt / sonder ouch offft vnd dick biß zuo den blutigen köpffen widereinander gesungen hat.“

Zitiert bei Horst Brunner, „Epenmelodien“, in: *Formen mittelalterlicher Literatur. Festschrift Siegfried Beyschlag*, hg. von Otmar Werner und Bernd Naumann, Göttingen 1970, S. 149-178, hier S. 162.

aus einer Handschrift – zumal angesichts der nicht abgesetzt geschriebenen Strophen, ja Verse der frühen Handschriften – abzulesen. Es vereinfacht meine Argumentation, wenn man mit mir anzunehmen bereit ist, der ursprüngliche Verfasser sei eben dieser Sänger gewesen, der sich bewegen ließ, den Text wiederholt (für die Fassungen \*A, \*B und \*C) von seinem Mund abzunehmen. Dies ist keine neue, für meine Belange aber eine besonders naheliegende Vermutung.<sup>21</sup>

Man hat immer angenommen, die Fassung \*C sei das Produkt eines ‚schreibenden‘ Redaktors,<sup>22</sup> der einige mehr oder weniger klare Bearbeitungsabsichten gefaßt habe. Eine davon ist in der Tat festzustellen: Mit einer Reihe von Zusatzstrophen unternimmt er den Versuch, Kriemhilt zu entlasten und Hagen Schuld aufzuladen.<sup>23</sup>

Alle anderen Änderungen aber entziehen sich dem Versuch, einen übergreifenden Bearbeitungsplan festzustellen. Metrische Besserung, Höfisierung des Wortschatzes und der Darstellung, Vermehrung der Zäsureime und was man sonst noch an Änderungstendenzen auszumachen geglaubt hat – man hat solche Unterstellungen immer auch relativieren müssen, und vor dem tatsächlichen Befund stellen sie sich als wenig signifikant, ja als Zufallserscheinungen heraus. *Dies* ist dagegen (in Kürze) der Befund: Tausende von Halbversen sind umformuliert, ca. 100 Verse, ca. 100 Verspaare und ca. 50 Strophen sind ganz neu formuliert, und es gibt ca. 100 Zusatzstrophen, die meist nur eine punktuelle Bedeutung für den Handlungsverlauf besitzen, und 25 Strophen, die – ohne ersichtlichen Grund – weggefallen

---

<sup>21</sup> Vertreten worden ist sie z.B. von Edward Schröder, „Beiträge zur Textform des Nibelungenliedes I“, in: *ZfdPh* 70 (1933), S. 145-160, hier S. 158, Anm. 1.

<sup>22</sup> Vgl. etwa schon Andreas Heusler, *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*, Dortmund <sup>6</sup>1965, S. 51 und 110.

<sup>23</sup> Vgl. ausführlich Werner Hoffmann; „Die Fassung \*C des Nibelungenliedes und die ‚Klage‘“, in: *Festschrift Gottfried Weber*, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1967, S. 109-143, hier S. 121-131.



sind. Wichtig ist, daß alle Änderungen unterhalb der Ebene zusätzlich verfaßter Strophen metrisch ‚eingefangen‘ werden, d.h. sie sind gedichtet, nicht von einem Schreiber nur hingeschrieben.

Es gibt bestimmte Änderungen – besser spräche man von Abweichungen –, die offensichtlich versehentlich entstanden sind und Verschlechterungen des Textes darstellen. Sie wären kaum einem Redaktor oder einem zweiten Dichter unterlaufen, der den ‚besseren‘ Text (sehr wahrscheinlich der Fassung \*B) vor Augen hatte. Hier dürften tatsächlich Gedächtnisfehler vorliegen. Ich möchte aber gleich auf einen anderen charakteristischen Typ von Abweichungen zugunsten einer Art von *experimentum crucis* zu sprechen kommen, Abweichungen, die wiederum niemals einem schreibenden Redaktor oder Dichter eingefallen wären, weil sie erheblichen Formulierungsaufwand bereiten mußten, dabei aber als bewußte Änderungen nicht den geringsten Sinn machen und gleichwohl einer bestimmten Systematik folgen: Ich meine Vertauschungen und Umstellungen von Text bzw. Textteilen, die in den folgenden ausgewählten Zitaten markiert sind.<sup>24</sup>

<b>Ritschart</b> unde <i>Gêrbart</i> , Helpfrîch unde Wîchart B 2281,1	<i>Gêrbart</i> unde Wîchart, Helpfrîch und <b>Rischart</b> . C 2340,1
<b>Wârbel</b> unde <i>Swemmelîn</i> , des küniges spileman. B 1374,1	<i>Swemmel</i> unde <b>Werbel</b> , die Ezelen spileman C 1400,1
<b>Irnfrît</b> unde <i>Hâwart</i> in den bûhurt riten. B 1878,1	<i>Hâwart</i> unt ouch <b>Irnfrît</b> gesellecliche riten, C 1922,1
die si <b>wolden fûeren</b> durch urliuqe	Die si durch urliuqe <b>fûeren wolden</b>

<sup>24</sup> Ich zitiere B nach der Bartsch - de Boor Ausgabe; C wird zitiert nach: *Das Nibelungenlied nach der Handschrift C*, hg. von Ursula Hennig. Tübingen 1977.

dan B 171,2	dan. C 172,2
<b>den vanen</b> muose leiten <i>Volker der küene</i> man B 172,2	<i>Volker dem küenen</i> bevolhen wart <b>der vane</b> C 173,2
Der gesellen bin <b>ich</b> einer, daz ander soltu wesen B 342,1	Der gesellen sît ir einer, der ander sol <b>ich</b> wesen C 350,1
bî dem <b>z'allen zîten</b> <i>sîn gewæfen</i> lac B 487,2	bî dem <i>sîn gewæfen</i> <b>zallen zîten</b> lac C 498,2
ich hân <b>mit mînen handen</b> <i>im sîn houbet</i> abe geslagen B 1953,4	ich hân <i>im sîn houbet</i> <b>mit mînen handen</b> abe geslagen C 2006,4
nu sihe ich <b>rôt von bluote</b> <i>Hagenen</i> sîn gewant B 2055,3	nu sihe ich <i>Hagene</i> <b>rôtez von bluote</b> sîn gewant C 2111,3

  

Dô sich von in geschieden <b>die helde vil gemeit</b> dô kômen die von Düringen, <i>als uns daz ist geseit</i> , [...] B 1877,1-2	Dô sich die von in schieden, <i>als uns ist geseit</i> , dô kômen dâ von Düringen <b>helde vil gemeit</b> , [...] C 1921,1-2
dô sprach der videlære: „diu mære tuon ich iu bekant, Daz sich noch nie gehabt deheine liute <i>baz</i> , danne si sich gehabt beide, <b>ir sult wol wizen daz</b> , [...]. B 1441,4-1442,2	dô sprach der videlære: „diu mære tuon ich iu bekant. Sich gehabt künige, <b>ir sult wol wizen daz</b> , in deheinem lande vrœlicher noch <i>baz</i> , [...]. C 1469,4-1470,2
„Jane ist mîn vrouwe Prühilt <b>nu niht sô wol genuot</b> , daz ir si müget schouwen“, <i>sprach der ritter guot</i> . B 1486, 1-2	jân ist“, sô sprach Volker, <i>ein edel ritter guot</i> „Prühilt mîn frouwe <b>nu niht wol genuot</b> “. C 1519,1-2

<p>Erloubet uns die botschaft, <b>ê daz wir sitzen gên.</b>  uns wegemüede geste, <i>lât uns die wîle stên.</i>  B 746, 1-2</p>	<p>Si bat in zuo zir sitzen. er sprach:  „<i>wir suln stên.</i>“  erloubet uns die boteschaft, <b>ê daz wir sitzen gên.</b>“  C 753, 1-2</p>
<p>ich wæn' ir herz in sagete <b>diu krefteclîchen leit.</b>  <b>dâ weinte manic vrouwe und manic wætlîchiu meit.</b>  Nâch ir lieben friunden genuoge heten <i>sêr,</i>  <i>die si ze Bechelâren gesahen nimmer mêt.</i>  B 1711,3-1712,2</p>	<p>in wæn, ir herzen sageten diu krefteclîchen <i>sêr,</i>  <i>daz si der lieben friunde dar nâch gesæhen nimmer mêt.</i>  Nâch ir lieben friunden <b>heten genuoge leit.</b>  <b>dô weinten âne mâze vil frouwen und manic meit.</b>  C 1750,3-1751,2</p>
<p>Der helt het in gerâten, des si doch niht <b>verdrôz.</b>  <b>der bûhurt unt daz schallen diu wurden beide grôz.</b>  <i>ûf den hof vil wîten kom vil manic man.</i>  <i>Etzel unde Kriemhilt daz selbe schouwen began.</i>  B 1872</p>	<p><i>Ûf den hof vil wîten kom dô manic man.</i>  <i>Ezele unde Kriemhilt ez sâhen allez an.</i>  <b>der buhurt unde schallen, diu beidiu wurden grôz</b>  von kristen und von heiden. wie lützil iemen <b>dâ verdrôz!</b>  C 1917</p>
<p><b>er beslôz mit armen</b> den recken kûen' unde guot.  Er wolde'n <i>ûzem hûse</i> mit im tragen dan:  er was ein teil ze swære, er muose in ligen lân.  <b>dô blihte</b> ouch ûz dem bluote der rêwende man.  er sach wol, daz im gerne sîn neve het geholfen dan.  B 2299,4-2300,4</p>	<p>Hildebrant harte balde hin über sînen neven gie.  <b>Er beslôz in mit den armen</b> und wolde in tragen dan  mit im <i>ûzem hûse.</i> er muose in ligen lân:  er was ein teil ze swære. wider in daz bluot  enpfiel er im ûz handen. <b>dô blicht</b> ûf der degen guot.  C 2359,4-2360,4</p>

Die Systematik, von der ich gesprochen habe, besteht darin, daß sich potentiell vertauschbare Textpartien aus ihrer Bindung lösen und mit ihren Tauschpartnern die Position wechseln. Dies geschieht auf mehreren Ebenen: auf der Ebene von Einzelwörtern wie insbesondere Namen, von Satzteilen, von Halbversen, von ganzen Versen, von Verspaaren, ja schließlich können ganze Textpassagen ‚ins Rutschen‘ geraten und eine neue Position einnehmen (so in C 2359,4-2360,4 gegenüber B 2299,4-2300,4). Die Vertauschung und das ‚Verrutschen‘ oder Umstellen zeigen ein Stück weit die Autonomie des Gedächtnisses beim Abruf nicht ganz sicher abgespeicherten Textes. Beides erfolgt unwillkürlich, und nur wenn es zusätzlichen Formulierungsaufwand bedeutet, kommt doch noch die Willkür des Vortragenden ins Spiel.

Bei komplizierteren Umstellungen von Text, wie sie am letzten Beispiel sichtbar werden, kommt es zu einer Verschränkung von Willkür und Unwillkürlichkeit. Der Text stellt sprachliches Material dar, das wie eine Wanderdüne beweglich wird, weil es sich in der Erinnerung des Sängers aus seiner ursprünglichen Bindung gelöst hat. Das Material schaltet sich in den Versuch des Sängers, den Text (neu) zu finden, gleichsam selbsttätig ein.

Ich meine also, daß Vertauschungen und Umstellungen, wie sie hier vorliegen und erklärt werden müssen, Spuren einer selbstständigen Gedächtnistätigkeit sind, die dazu zwingen, bestimmte Schlußfolgerungen vorzunehmen: Der Verfasser von \*C muß auf sein Gedächtnis angewiesen gewesen sein, er muß sich auf es verlassen haben. Anders sind die Varianten schwerlich plausibel zu erklären.

Ist es überhaupt vorstellbar, daß ein Sänger eine solche Textmenge, wie die gut 2300 Strophen des *Nibelungenliedes* sie darstellen, auswendig beherrschte? Tatsächlich sind Grenzen des Langzeitgedächtnisses, die es sicherlich geben wird, nicht

bekannt.<sup>25</sup> Nichts spricht dagegen, einen solchen Text auswendig zu können. Die Fassung \*C – als auswendiges Diktat betrachtet – zeigt, daß der Sänger ihn tatsächlich nicht ganz wörtlich beherrschte und Text umstellte sowie auch vergaß und ersetzte. Schaut man sich an, wie dies geschicht, so kann man ansatzweise rekonstruieren, wie sein Gedächtnis arbeitete und wie ein Vortrag erfolgt sein muß.

Zunächst läßt sich klar konstatieren, daß keine der in der antiken und mittelalterlichen Rhetorik diskutierten Techniken, etwas im Gedächtnis zu behalten, ihm irgend weiterhelfen konnte. Weder die berühmte Methode der Orte, die Merkinhalte kodiert, indem sie sie in der Vorstellung an vertrauten Örtlichkeiten positioniert,<sup>26</sup> noch die Kodierung mit Bildern<sup>27</sup> oder die Aktivierung des visuellen oder episodischen Gedächtnisses für Inhalte, die man auf einer bestimmten Buchseite<sup>28</sup> oder in einer bestimmten lebensgeschichtlichen Situation angeeignet hat, wären ihm für seine 2300 Strophen Text von Nutzen gewesen.

Seine Kodierung war nicht von jenseits des Textes zu holen und ihm von außen aufzuprägen, sondern steckte tatsächlich im Text selbst. Die Gedächtnispsychologie hat immer wieder zeigen können, daß das rhythmische Gruppieren wie auch das Partialisieren von gelernten Materialien auch und gerade sinnlose Serien von Items (Buchstaben, Zahlen, Silben, usw.) schneller, sicherer und in größerer Zahl einzuprägen erlaubt.<sup>29</sup> Vers und

<sup>25</sup> Alan D. Baddeley, *Die Psychologie des Gedächtnisses*, Stuttgart 1979, S. 137f.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim 1990.

<sup>27</sup> Vgl. Herwig Blum, *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim, New York 1969, S. 12-32 u.ö.

<sup>28</sup> Vgl. *The „Parisiana Betria“ of John of Garland*, hg. von Traugott Lawler, New Haven, London 1974, S. 36, Z. 100ff. Johannes Garlandius schlägt vor, sich an die konkreten Seiten zu erinnern, auf denen man etwas gelesen habe, an die Position des Gelesenen auf der Seite und an die Beschaffenheit der Schrift (ebd.).

<sup>29</sup> Vgl. Ulric Neisser, *Kognitive Psychologie*, Stuttgart 1974, s. Reg. unter „Rhythmisierung“ und „Gruppierung“.

Strophe sind mnemonische Formen *sui generis* und immer schon der Grund, weshalb man Merk- und Lehrdichtung entsprechend abgefaßt hat. Aber auch die Sprache des *Nibelungenliedes* ist ja mnemonisch: Während man sich über Formeldefinitionen gestritten hat, hat man die Stereotypie dieser Sprache, an der doch viel mehr liegt als an ihrer Formelhaftigkeit, ganz aus dem Auge verloren. In einem dreihebigen Halbvers bekommt man einen vollständigen Satz, einen kurzen Aussagesatz unter, leicht auch einen Nebensatz, durch Hinzufügung von Partikeln und Epitheta kann man leicht alle Arten von Satzteilen auf dieses Format bringen – kurz: mit einer lexikalisch und syntaktisch verknüpften und vereinfachten Sprache läßt sich das mnemonische Prokrustesbett der Nibelungenstrophe auch mnemonisch vorteilhaft füllen. An den Stellen, an denen der Verfasser von \*C offensichtlich vergessenen Text ersetzt, kann man ermessen, daß es ihm nicht allzu schwergefallen sein muß, den erinnerten Erzählinhalt halbwegs spontan aus den eingeschmolzenen Formulierungen oder mit stereotypen Formulierungen neu zu bilden – vers-, verspaar- und strophenweise, wobei zu Beginn der jeweils nächsten Strophe zumeist das Gedächtnis wieder mit dem Wortlaut einsetzt.

Die Sprache des *Nibelungenliedes* ist also nicht nur leicht einzuprägen, im Fall des Vergessens ist sie beim Vortrag auch leicht aus dem Stand neu zu bilden. Eines aber mußte der Sänger ohne jede Kodierung behalten: die zu erzählende Handlung. Ging ihm der Wortlaut verloren, so mußte er sich erinnern, was er zu erzählen hatte. Deshalb aber besteht das *Nibelungenlied* auch nur aus Handlung und teilt mit der zeitgenössischen Buchepik nicht so schwer zu behaltende Partien wie Prolog, Epilog und gelehrte Exkurse. Handlungen, Ereignisse und auf sie bezogene Beschreibungen stellen sich von selbst in eine natürliche Folge und sind von dem Stoff, für den das Gedächtnis von Natur aus schon gemacht ist – deshalb wird es hier auch schwerlich überfordert.

Wenn das *Nibelungenlied* auswendig vorgetragen wurde, so ist damit nichts über seine Entstehung gesagt: Der Dichter könnte es sicher zunächst zur Aufzeichnung gebracht haben, und er könnte es für projektierte Vorträge, auch angesichts seines Umfangs, vom Blatt abgelernt haben. Er hat es dann aber nicht als Buchepos präsentiert, und es dürfte in der alten Tradition auswendigen Vortrags von Heldenliedern gestanden haben – wie auch die illustrierte Initiale der Handschrift B es nahelegt.

Freie Universität Berlin  
*Haferland*

*Harald*

## **Frau, Tod und Trauer im *Nibelungenlied*: Überlegungen zu Kriemhilt**

Der Tod wird von Kultur zu Kultur auf verschiedenste Art und Weise aufgefaßt. Einen solchen Unterschied gibt es nicht nur in Bezug auf den Raum, sondern auch auf die Zeit:<sup>1</sup> Aber nicht nur die Auffassung des Todes ändert sich von Epoche zu Epoche, sondern auch dessen Darstellung und Funktionalität in der Kunst: Es liegt auf der Hand, daß die mittelalterliche, literarische Behandlung des Todes (und der damit verbundenen Trauer) grundverschieden ist von der der Moderne. Es gibt eine ganze Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit diesem elementaren Thema der historischen Anthropologie beschäftigen: Im Bereich der deutschen Literatur des Mittelalters sei hier grundlegend auf das Werk über die Darstellung des Todes von Alois Haas hingewiesen.<sup>2</sup> Mein Ziel ist es jedoch, ein Teilgebiet dieses Themas etwas genauer zu untersuchen und zwar im Hinblick auf die Beziehung zwischen Weiblichkeit und dem Tod: Besonders möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern es geschlechtsspezifische Aspekte von Tod und Trauer im *Nibelungenlied* gibt. Diese Analyse wird vorgenommen anhand einer ästhetisch-literarischen Untersuchung der Funktionalität des Todes und der Trauer der Frau sowie (durch eine Ausweitung der hermeneutischen Basis der Analyse des mittelalterlichen literarischen Textes) eine historische Auswertung der kulturellen Dimensionen anthropologischer Gegebenheiten durch eine Untersuchung der

---

<sup>1</sup> Vgl. grundsätzlich hierzu die Studien von Philippe Aries, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, Paris 1975; *Images de l'homme devant la mort*, Paris 1983.

<sup>2</sup> Alois M. Haas, *Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*, Darmstadt 1989.



Gefühlsbewegungen, die mit dem Tod verbunden sind und die im *Nibelungenlied* dargestellt (und kodifiziert) werden.

Bei dieser Analyse befasse ich mich mit einer zentralen Figur von diesem kanonischen Werk des deutschen Hochmittelalters: Kriemhilt. Sie ist die dominante Figur dieser Dichtung – sicherlich eine der wichtigsten Frauengestalten der deutschen Literatur; nach Joseph Körner „das großartigste Charaktergemälde der gesamten mittelalterlichen Kunst“.<sup>3</sup> Es handelt sich um eine Frau, deren Handlung vom Tod dominiert wird; ihre Trauer beherrscht den zweiten Teil des Werkes, der mit ihrer Tötung endet.

Die Forschung hat die Frauengestalten in dieser Dichtung keineswegs eindeutig zu beurteilen gewußt und sie auf verschiedenste Art und Weise interpretiert; diese Forschungsansätze hängen oft mit den unterschiedlichen Interpretationen des Werkes und dessen Gesamtkonzeption zusammen. Für die einen kann das Heldenepos *Nibelungenlied* wegen der verschiedenen Unstimmigkeiten und dunklen Stellen nicht als geschlossene Einheit angesehen werden.<sup>4</sup> Andere Interpreten, die diese dunklen Stellen oft aus ihren Analysen ausklammern, sind jedoch davon ausgegangen, daß es sich um einen abgeschlossenen Roman handelt (Werner Schröder spricht bekanntlich von einem ‚Kriemhiltroman‘).<sup>5</sup> Neuerdings aber (wie bei Jan-Dirk Müller) werden die Widersprüche und Brüche in diesem Text als Darstellungsprinzip verstanden, das es dem Dichter erlaubt habe, mit wechselnden Perspektiven zu arbeiten.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Joseph Körner, *Das Nibelungenlied*, Leipzig / Berlin 1921, S. 88.

<sup>4</sup> Vgl. grundsätzlich die Studie von Andreas Heusler, *Nibelungenlied und Nibelungensage*, Berlin 1925.

<sup>5</sup> Werner Schröder, „Die Tragödie Kriemhiltis im Nibelungenlied“, in: *ZfdA* 90 (1960/61), S. 41 – 80; 123 – 160 (wieder in: Ders., *Nibelungenstudien*, Stuttgart 1968, S. 48 – 156).

<sup>6</sup> Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, München 1998.

Ich habe natürlich nicht vor, durch diese Untersuchung eine neue Gesamtdeutung des *Nibelungenliedes* zu bieten. Mir geht es an erster Stelle darum, die Verbindung auszuarbeiten, die zwischen Weiblichkeit und Tod in diesem Text besteht, damit wir sie in einem breiteren Zusammenhang betrachten können. Bevor ich mich mit der Kriemhilt-Figur befasse, möchte ich also versuchen, mich auseinanderzusetzen mit der vielschichtigen Problematik um die Frau und den Tod in den zwei literarischen Gattungen, die für diese Analyse wesentlich sind (im Heldenepos und im höfischen Roman), um die Unterschiede auszuarbeiten und sie (nach Möglichkeit) auf ihre gemeinsamen Nenner zu bringen, wobei mir klar ist, daß diese Fragen hier nicht endgültig zu beantworten sind, denn es gibt Ausnahmen und Unstimmigkeiten und die Grenzen zwischen diesen Gattungen sind oft nicht klar zu erkennen.

Die Erzähldichtung des deutschen Hochmittelalters stellt den Tod von hunderttausenden Menschen dar. Dem *Rolandslied* des Pfaffen Konrad, den Dichtungen um Dietrich von Bern, dem *Eneit* Heinrichs von Veldeke, dem *Nibelungenlied*, dem *Willehalm* Wolframs von Eschenbach, dem *Wigalois* Wirnts von Grafenberg, dem *Herzog Ernst* und dem *Prosa-Lancelot* ist bei allen Unterscheidungen gemein, daß unzählige Menschen durch Waffengewalt sterben. Es wird viel getötet in der mittelhochdeutschen Erzählliteratur. Der Grund, die Art und der Ort des Sterbens ist vielfältig, aber in diesem Katalog der *ars moriendi* ist der gewaltsame Tod fast normal: man stirbt nur selten friedlich im hohen Alter. Außerdem ist der Tod ‚männerfreundlich‘, denn von den schon zitierten hunderttausenden Toten ist nur ein Bruchteil Frauen. Es liegt auf der Hand, daß in der mittelhochdeutschen Erzählliteratur, deren Hauptfiguren vor allem dem Ritterstand angehören, der (normalerweise gewaltsame) Tod Männersache zu sein scheint.

Aber obwohl das Sterben des Ritters in der Erzählliteratur allgegenwärtig ist, gibt es einen Unterschied zwischen dem Heldenepos und dem höfischen Roman in Bezug auf die Funktionalität dieses Todes.

Der klassische höfische Roman von Autoren wie Hartmann interessiert sich vorrangig für die Abenteuer *eines* Ritters: Das Geschehen erhält Sinn und Einheit von der Handlung eines *einzig* Protagonisten, der aber nicht durch einen anderen Helden abgelöst werden kann: Beschrieben wird also der Werdegang *eines* Ritters bis zu einem *happy end*: Dadurch wird das Wertesystem bewiesen, das bestimmend ist für die idealisierte Gesellschaft des höfischen Romans, in der die Frauenminne ein entscheidender, moralisierender Faktor ist. Im höfischen Roman sterben relativ wenige Figuren: Das Ziel der Hauptperson ist nicht der Tod. Aber, obwohl die Protagonisten dieser Texte nie zu sterben scheinen, heißt das aber nicht, daß andere Figuren im Roman dieses Schicksal nicht teilen, denn das Leben des Ritters im Roman ist potentiell sehr gefährlich. Es besteht immer die Möglichkeit, daß ein Ritter im Laufe der Handlung stirbt, weil er unter Waffen steht. Der Tod des Ritters im Roman ist oft eine Konsequenz der *minne*, das Ergebnis der Liebe zu einer Dame: Die *minne* dient zwar als Kampfmotiv aber dieser Kampfmotiv kann zum Tod des Ritters führen.

Im Heldenepos jedoch ist die *minne* als Kampfmotiv des Kriegers unbedeutend. In dieser Gattung hängt die Einheit des Werkes also nicht von *einem einzigen* Protagonisten ab: Die Hauptfiguren dieser Gattung sterben, ohne die Weiterführung der Handlung in Frage zu stellen. Und der Tod im Heldenepos findet auf gewaltsame Art und Weise (in einem regelrechten Blutbad) statt; es sterben große Menschengruppen und viele Helden. In dieser Gattung, in der die Liebe, die für die höfische Konvention bestimmend ist, eine recht unbedeutende Rolle spielt, und in der eine reflektierende und transzendente Kom-

ponente oft fehlt, ist eines der wichtigsten Ziele der Protagonisten ein heldenhafter Tod.<sup>7</sup>

Es scheint also einen klaren Unterschied zu geben zwischen dem Heldenepos und dem höfischen Roman in Bezug auf die Funktionalität des Todes. Gibt es die gleichen Unterschiede zwischen den zwei Gattungen in Bezug auf den Tod von Frauen? Mit anderen Worten: Kann man nicht nur von einem Unterschied in Zusammenhang mit der literarischen Gattung sprechen, sondern auch mit dem Geschlecht?<sup>8</sup>

Wenn die Frau im klassischen höfischen Roman stirbt, stirbt sie normalerweise als Witwe und im Roman wird dieser Tod stilisiert als ein klares Zeichen der tiefgründigen Gefühle der weiblichen Figur. Es kommt oft vor, daß sie vor Schmerz nach dem Tod des Gatten stirbt. In dieser Gattung, in der die Minne zu einer Frau einen wesentlichen, bestimmenden, aber potentiell tödlichen Faktor für Männer darstellt, führt der Tod des Mannes (wegen dieser gleichen Liebe) zum Tod der Frau. Wie die Königin Blanscheflur im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, die ihren sterbenden Gatten Rivalin sieht, sagt: „*mich toetet dirre tote man*“ (*Tristan*, 1230).<sup>9</sup> Die Liebe zu einer Frau kann einen

---

<sup>7</sup> Vgl. Haas (Anm. 2), S. 140.

<sup>8</sup> Simon Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge 1995, stellt fest, daß es zwischen dem Roman und dem Epos in der altfranzösischen Literatur einen grundlegenden Unterschied gibt in Bezug auf die Geschlechtsbilder, die von Mann und Frau konstruiert werden. Im Epos ist die ethische Struktur ausschließlich männlich; die Frau, die oft angegriffen wird, wird aus dem Wertesystem ausgeschlossen, da sie eine Bedrohung der männlichen Gemeinschaft darstellt (S. 22). Dagegen wird im Roman, der ausgesprochen frauenfeindlich ist, die Frau erhöht, da diese die Komponente repräsentiert, die der Mann braucht, um seine Männlichkeit (sein Rittertum) zu definieren (S. 113). Durch die Minnebeziehung wird die Frau im Roman in ein Zeichen großen Wertes verwandelt, da sie als konstitutives Element des Bildes der Männlichkeit fungiert (S. 114): Diese gleichen Unterschiede sind m.E. zwischen Roman und Epos in der deutschen Literatur in Zusammenhang mit dem Thema des Todes und der Trauer festzustellen.

<sup>9</sup> Zitierte Ausgabe: *Gottfried von Straßburg, Tristan*. Nach dem Text von Friedrich Ranke, kommentiert und übersetzt von Rüdiger Krohn, Stuttgart 1996 (3 Bände).

Mann töten, aber auch die Liebe zu einem Mann tötet die Frau... Es scheint eine Pflicht der Frau im Roman zu sein, sich mit ihrem Mann im Tod zu vereinen, ein Zeichen ihrer *triuwe* ihm gegenüber, wie unter anderen die Heidenköniginnen Japhîte und Limare es im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg tun: Der Tod dieser zwei Königinnen stellt das Paradigma von der Witwentreue dar. Der Tod der Witwe mag auch aufgeschoben werden, falls sie einen Sohn hat (wie etwa Ylie im *Willehalm von Orlens* von Rudolf von Ems), aber, wie bei Herzeloide in Wolframs *Parzival*, die nach Erhalt der Nachricht vom Tod Gahmurets gestorben, wenn sie nicht schwanger gewesen wäre, kommt der Tod in dem Moment, als der Sohn (der Erbe des Vaters, des Geliebten) das Haus der Witwe verläßt.

Im Roman ist es die Rolle der Frau, dem Mann eine Stütze zu sein, damit er sich als Ritter bewähren kann: Sie stellt den Grund seines Kämpfens dar. Und auch in ihrem eigenen Tod repräsentiert sie ein konstitutives Element vom Bild des schon verstorbenen Gatten, da sie im höfischen Roman durch die Liebe zu ihm stirbt.

Es ist bezeichnend, daß es eine relativ hohe Anzahl von Witwen in dieser Gattung gibt, während nur sehr wenige Witwer vorzufinden sind. Es scheint, als ob es den Dichtern des höfischen Romans unmöglich war, eine fiktionale Welt zu imaginieren, in der die Frau *vor* dem Mann sterben könnte. Das ist jedoch nicht der Fall in der Tradition des Heldenepos, in der wir eine begrenzte (jedoch fast identische) Anzahl von Witwen und Witwern vorfinden. In dieser literarischen Gattung jedoch ist die Präsenz der Frau sehr differenziert: In bestimmten epischen Traditionen ist die Frau unbedeutend, in anderen jedoch spielt sie eine zentrale Rolle. So ist der Frauenraub ein Hauptthema der Kudrun-Tradition, und im *Nibelungenlied* sind die Frauenfiguren aktiv und handeln gewissermaßen mit derselben Motivation wie die Männer.

Aber es ist klar, daß die heroische fiktionale Gesellschaft ganz offensichtlich von den Männerfiguren dominiert wird: Um sich in der sozialen Hierarchie zu etablieren, braucht der Mann nicht unbedingt die *minne* einer Dame, aber er muß gegen andere Helden um Ehre und Macht kämpfen. Die weibliche Figur in dieser Literatur wird nicht durch den Mann erhöht: Im Gegenteil, es gibt viele Fälle von Betrug, von Vergewaltigung und von Frauenraub. In der heroischen Literatur scheinen Frauen nicht viel mehr als Objekte zu sein, die Männer (mit einer gewissen Freiheit) rauben und vergewaltigen können. In diesem Fall stellt die Frau einen Vorwand dar für die Erzählung einer Handlung, deren Hauptgegenstand ein Kampf ist zwischen männlichen Helden um der Ehre willen.

In dieser Literatur ist die Minne kein bestimmender Faktor für die Personen und die Handlung und daher hat der Tod einer Frau im Heldenepos im Prinzip nicht die gleiche Funktion als konstitutives Element der männlichen Identität. Aus diesem Grund, scheint mir, gibt es so wenige Sterbeszenen von Frauen im Heldenepos. Nach Hans Kuhn vermeidet die Heldendichtung den Tod weiblicher Figuren.<sup>10</sup> Aber wenn diese doch sterben, so tun sie dies entweder zufällig, fast ohne daß es der Erzähler zu bemerken scheint, oder auch als Witwe. Im Heldenepos scheint die Witwe auch nach dem Tod ihres Gatten eine wichtige Rolle spielen zu dürfen, wie etwa Hilde in der *Kudrun*, die nach dem Tod ihres Mannes die Sippe bei der Rache unterstützt, ohne an diesem Unternehmen aktiv teilzunehmen.

Der Tod der großen Helden in dieser Literatur (sei es im Roman oder im Heldenepos) hat immer weitläufige Konsequenzen: Die mittelhochdeutsche Dichtung zeigt eindeutig, inwiefern Autor und Publikum eine bestimmte Reaktion von den Familienangehörigen eines Toten erwartet, ein Zeichen ihrer *triuwe*. Diese Reaktionen reichen von der Blutrache bis zu

---

<sup>10</sup> Hans Kuhn, „Brünhilds und Kriemhilds Tod“, in: *ZfdA* 64 (1948/50), S. 191 – 199, hier S. 196.

Äußerungen von Schmerz, Jammer oder Lob. Bei diesen Äußerungen handelt es sich um die Totenklage, die als ritualisierte Darstellung von Trauer in der mittelhochdeutschen Literatur wiederholt begegnet werden.

Die Totenklagen, die oft von den Dichtern formal eingesetzt werden, stellen die wichtigsten elegischen Momente in der höfischen Dichtung dar. In der Klage geht es immer um einen Verlust, normalerweise den Verlust einer Person; sie kann nach dem Tod oder auch kurz davor zum Ausdruck gebracht werden. Traditionell wird die literarische Totenklage zusammengesetzt aus einem Teil, in dem der Tote beklagt und einem anderen, in dem er gelobt wird. Unklar bleibt natürlich, inwiefern diese literarische Trauer auf Grund einer Beobachtung eines realen Schmerzgefühls wiedergegeben wird. Nach Hartmut Böhme sind Gefühle Funktionen beobachtbaren Handelns, dessen Dimension je nachdem von biologischen Ausdrucksgebärden über soziale Aktionstypen bis zu symbolisch-sprachlichen Deutungs- und Verständigungsmustern reicht.<sup>11</sup> Die mittelhochdeutsche Totenklage mit ihren sprachlichen und gestischen Ausdrucksformen ist die manifeste Kodierung des Verhaltens, durch die Gefühle in Szene gesetzt werden. Bei der mit der mittelalterlichen Darstellung von Trauer verbundenen Totenklage handelt es sich also um eine Theatralisierung von Gefühlen. Die Art der Theatralisierung (und die in ihr hervortretenden Akteure) scheint jedoch vom jeweiligen Darstellungsmedium (von der jeweiligen Gattung) abhängig zu sein.

In der Heldendichtung sind es oft die Krieger, die den Tod des Helden gesehen haben, die ihn beklagen. Im *Rolandslied*, zum Beispiel, werden die Klage- und vor allem die Lobreden meistens von Männern ausgesprochen. Auch im *Nibelungenlied* stammen die meisten Totenklagen von den

---

<sup>11</sup> Hartmut Böhme, „Gefühl“, in: Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim / Basel 1997, S. 525 – 548; hier: S. 537.

Männern wie etwa nach dem Tod Rüdigers, wo es sogar eine Symmetrie von Klage- und Lobreden gibt. Diese männlichen Lobreden sind jedoch oft nur eine erste Reaktion auf den Tod eines Kriegers: Sie führen dann (im Zuge der Rache) zu weiteren Bluttaten. Mit anderen Worten: Die männliche Totenklage stimuliert die Männer zu weiteren Heldentaten.

Wenn die Totenklage im Heldenepos vor allem auf diese Art und Weise funktionalisiert wird, so spielt sie im Roman eine andere Rolle, denn sie wird meistens von Frauen ausgesprochen.<sup>12</sup> Eine der wichtigsten Funktionen von Frauen im höfischen Roman ist es, eine Klagende zu sein. Im klassischen höfischen Roman erscheinen so viele klagende Frauen, daß sie fast als eine obligatorische Komponente im konventionellen, höfischen Poetikinventar fungieren. Sie nehmen eine komplementäre Stellung ein neben dem Ritter, da sie Überlegungen über das aktive Leben der verstorbenen Person ausdrücken. So sagt etwa Laudine im *Iwein* Hartmanns von Aue in ihrer Totenklage:

... 'geselle, an dir ist tôt  
der aller tiurste man,  
der rîters namen ie gewan,  
van manheit und van milte.  
ezn gereit nie mit schilte  
dehein rîter alsô volkomen.

(*Iwein*, 1454ff.)<sup>13</sup>

Die Klage Laudines wird als Lobrede vorgetragen, denn ihr Kommentar funktioniert (genau wie sie selber funktioniert) als konstitutives Element des Bildes von ihrem toten Mann.

---

<sup>12</sup> Hiermit ist natürlich nicht gesagt, daß die Frauenfiguren im Heldenepos nicht auch oft die Rolle der Klagenden spielen.

<sup>13</sup> Zitierte Ausgabe: *Hartmann von Aue, Iwein*. Nach dem Text von G.F.Benecke und K. Lachmann. Herausgegeben von Ludwig Wolff, Berlin 1968.



In seiner eingehenden Studie zu den Klagefiguren in der mittelhochdeutschen Literatur zeigt Urban Küsters inwiefern weibliche Figuren, die ihren toten Ritter im höfischen Roman beklagen, Elemente von der traditionellen (für das Heldenepos charakteristische) Totenklage mit der Liebesklage vermischen.<sup>14</sup> Einen Teil der klassischen Totenklage im Roman stellt eine Betrachtung über die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau dar (es handelt sich um eine Betrachtung, die vom Ritter nicht oft ausgesprochen wird): Die Totenklage fungiert als ein konstitutives Element der Minnehandlung, in dem gezeigt wird, wie sich *liep* und *leid* (mit anderen Worten: Liebe und Tod) in der höfischen Konvention vereinen...

Die Totenklage besteht nicht nur aus Worten, sondern auch aus Gesten: Bestimmte konventionelle Gesten gehören zur Darstellung der Trauer. In diesen Texten werden diese Gesten oft als Symbole aufgefaßt: Maßgebend ist hier das Vorbild der antiken Dichtung. Dieses rhetorische Erbe ist jedoch durch die christliche Ablehnung der Trauergebärde (besonders der Selbstverwundung) eingeschränkt worden.<sup>15</sup> Auf jeden Fall neigen die höfischen Dichter dazu, die starken Gefühle der Figuren (wie wir sie in der Totenklage vorfinden) durch gewaltsame Gesten darzustellen: Der Größe der inneren Leiderfahrung entspricht üblicherweise die Größe der Leidenschaftlichkeit im äußeren Schmerzausdruck. Es scheint jedoch eine Differenzierung zu geben in der gestischen Kodifizierung der Gefühle in der Art und Weise, wie die zwei Gattungen (Heldenepos und höfischer Roman) diese Gebärden darstellen: Aber es handelt sich um eine Differenzierung nicht nur in Bezug auf Gattung, sondern auch auf Geschlecht.

---

<sup>14</sup> Urban Küsters, „Klagefiguren. Vom höfischen Umgang mit der Trauer“, in: Gert Kaiser, (Hg.), *An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters*, München 1991, S. 9 – 75; hier: S. 17.

<sup>15</sup> Gisela Gerhards, *Das Bild der Witwe in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Bonn 1962, S. 67.

Im *Erec* Hartmanns von Aue beschreibt der Erzähler wie Enite, die Frau des Protagonisten, den (scheinbaren) Tod ihres Gatten beklagt: Diese Totenklage Enites ist in vielerlei Hinsicht paradigmatisch, denn sie stellt ein Modell dar für das Verhalten von Frauen in anderen mittelhochdeutschen Romanen:

*diu guote, nû viel sî  
über in unde kusten.  
dar nâch sluoc si sich zen brusten  
und kuste in aber unde schrê.  
ir ander wort was ‚wê ouwê.‘  
daz hâr si vaste ûz brach,  
an ir lîbe si sich rach  
nâch wîplîchem site,  
wan hie rechent si sich mite.  
swaz in ze leide geschicht,  
dâ wider entuont die guoten niht,  
wan daz siz phlegent enblanden  
ougen unde handen  
mit trehenen und mit hantslegen  
wan si anders niht enmegen*

*(Erec, 5755ff.)*<sup>16</sup>

Nach dem Bericht des Erzählers gibt es bestimmte Gesten, welche die Klage der weiblichen Figur begleiten. Es handelt sich um ein bestimmtes Verhalten, das von einer trauernden Frau erwartet wird: Sie soll weinen, sich an die Brust schlagen, und sich die Haare raufen. Diese (und andere Trauergesten, wie etwa das Herunterreißen von Schleier und Kopfschmuck und das Winden der Hände) werden in einem Glossar des Sachsenspiegels am Anfang des 13. Jahrhunderts für das Trauerverhalten von Frauen vorgeschrieben.<sup>17</sup> Nach Meinung

---

<sup>16</sup> Zitierte Ausgabe: *Hartmann von Aue, Erec*. Hg und übersetzt von Thomas Cramer, Frankfurt / M. 1972.

<sup>17</sup> „Es sey gleich ein weib oder magd, ob sie uber dergleichen ding klaget, die sollen ire schleier, stirnbande, hauben oder anders so sie haben, von irem haupt

des Erzählers im *Erec* sind diese Gesten typisch für Frauen und werden als Stereotyp eines Verhaltensmusters negativ bewertet: Solch eine negative Bewertung stellt ein Vorurteil dar gegenüber dem ‚typischen‘ Verhalten von Frauen.

Im Heldenepos ist dieses gleiche Benehmen charakteristisch für die Klageszenen mit Weinen, Geschrei, dem Raufen der Haare, dem Winden der Hände und sogar gewaltsameren Gesten. Ein solches Verhalten wird jedoch meistens Männern zugeschrieben und von den Erzählern *nicht* als negativ bewertet. Auch im *Rolandslied* und im *Nibelungenlied* weisen die männlichen Figuren ein solches Verhaltensmuster auf, wenn sie die toten Helden erblicken.<sup>18</sup> Es scheint daher, daß die für uns übertriebenen Trauergesten von den männlichen Figuren im Heldenepos auf die weiblichen Figuren im höfischen Roman übertragen werden.

Das würde also darauf hindeuten, daß man eine Übertragung der Totenklage (und vor allem der mit der Totenklage verbundenen übertriebenen Gesten) feststellen kann, vom ‚männlichen‘ Bereich im Heldenepos auf den ‚weiblichen‘ Bereich im Roman und, daß diese Verlagerung Teil einer allgemeineren Erhöhung der Frauenfiguren im höfischen Roman entspricht. Das Ziel dieser Erhöhung scheint jedoch nicht eine Aufwertung der Frau an sich zu sein (denn *ihre* Gesten werden ja kritisiert), sondern eine Aufwertung des Mannes durch die Frau. Denn im Roman, auch in ihrer Totenklage und ihrem eigenen Tod, funktioniert die Frau als ein konstitutives Element vom Bild des Gatten, den sie gerade verloren hat.

---

reissen und ir haar reuffen und ire hende winden“. Zit. bei Karl von Amira, *Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels*, München 1905, S. 234.

<sup>18</sup> In einer Studie zur Darstellung von Trauer und Schmerz in der altfranzösischen Literatur zeigt Erhard Lommatzsch („Darstellung von Trauer und Schmerz in der altfranzösischen Literatur“, in: *ZfrPh* 43 (1923), S. 20 - 67; hier: S. 52ff.), inwiefern die Männer in der französischen Heldenepik auch auf diese Weise reagieren, weinend, schreiend, die Haare und den Bart raufend, die Hände windend, sich schlagend und sogar sich würgend.

Man kann also, glaube ich, behaupten, daß es gewisse Unterschiede gibt zwischen den männlichen und den weiblichen Figuren in den Gattungen Heldenepos und höfischer Roman in Bezug auf die Funktionalität von Trauer und Tod. Im zweiten Teil dieser Untersuchung möchte ich versuchen, diese Ergebnisse mit einer Analyse der Kriemhilt-Figur im *Nibelungenlied* zusammenzubringen.

Im *Nibelungenlied* werden weniger als ein Dutzend Frauen mit Namen genannt: Von diesen sterben drei: zwei Nebenpersonen (Siegeling und Helche) und eine Hauptperson, Kriemhilt. Kriemhilt ist zudem die einzige namentlich genannte Figur des ganzen Werkes, die als Witwe den Tod ihres verstorbenen Gatten beklagt. In der Tat ist die Todesthematik in dieser Dichtung eng mit der Kriemhilt-Gestalt verbunden.

Indem er seinen Stoff umarbeitete, bemühte sich der Nibelungenlieddichter bekanntermaßen sichtlich darum, dem Erwartungshorizont seines höfischen Publikums näherzukommen. Das sieht man etwa in der Art und Weise, wie er das Thema der höfischen Minne eingeführt und ausgebaut hat. Wie wir gesehen haben, gibt es in der Konvention des höfischen Romans eine eindeutige Verbindung zwischen Minne und Tod. Im heldenepischen Stoff des Nibelungenlieddichters war der Tod schon ein bedeutendes Thema: In der Heldenepik jedoch hat der Tod eine andersartige Funktion als im Roman. Im *Nibelungenlied* gibt es also zwei unterschiedliche Todeskonzeptionen, und am Schnittpunkt dieser Konzeptionen spielt die Figur Kriemhilt eine entscheidende Rolle.

Ganz zu Anfang der Dichtung wird die Verbindung zwischen Kriemhilt und dem Tod eingeführt. So wird schon in der zweiten Strophe (2,1 – 4), in der die höfische Figur Kriemhilt präsentiert wird (sie ist *edel* und *scoen*), darauf hingewiesen, daß ihretwegen viele tapfere Männer sterben werden. Und diese Verbindung zwischen der höfischen Kriemhilt und dem Tod

wird durch ihren die erste Aventure dominierenden prophetischen Traum bestätigt.

Im ganzen Werk hat Kriemhilt drei solcher Träume (vgl. 13,1ff.; 921,2ff.; 924,2ff.) und jeder Traum deutet auf den Tod Sivrits hin. Im ersten Traum am Anfang des Werkes arbeitet der Dichter bekanntlich mit konventionellen Elementen aus der zeitgenössischen Liebeslyrik: Der schöne, starke, wilde Falke, der in Kriemhilt's Traum von zwei Adlern zerfleischt wird, stellt einen Topos der ersten Phase des deutschen Minnesangs dar. Verschiedene Interpreten sind der Auffassung, daß dieser Traum Kriemhilt's die Handlung der Dichtung initiiert,<sup>19</sup> und so wird seit Beginn der Dichtung die Verbindung zwischen dieser höfischen Dame und dem Tod betont. Aber, obwohl der Dichter diesen höfischen Topos der Minne benutzt hat, um Kriemhilt mit dem Tod Sivrits zusammenzubringen, ist in der Tat die Motivation für den Tod Sivrits nicht mit der höfischen Minnepraxis in Einklang zu bringen (wie wir sie etwa durch den Tod Isehart's oder Schionatulander's in Wolfram's *Parzival* kennen). Sivrit stirbt *nicht* wegen eines Minnedienstes seiner Dame gegenüber; er wird kaltblütig ermordet aus Gründen, die für das Heldenepos typisch sind. Es geht hier um Ehre und um Macht.

Der Dichter verbindet also die Figur Kriemhilt's mit dem höfischen Themenpaar von Minne und Tod, aber es wird klar, daß die Ermordung Sivrits sowie Kriemhilt's Verhältnis dazu nicht mit der Konzeption vom Minnetod eines Mannes entspricht. In der Tat spielt Kriemhilt eine grundlegende Rolle in der Handlung, die zur Ermordung Sivrits führt, aber diese Rolle ist nicht die einer Minnedame, denn indem Kriemhilt in der 14. Aventure Prünhilt öffentlich angreift, ihr vorwirft, eine Sexualbeziehung mit Sivrit gehabt zu haben und als Beweisstücke symbolische und intime Gegenstände Prünhilt's vorführt, die von Sivrit gestohlen wurden, bringt sie das Leben ihres Gatten in

---

<sup>19</sup> Vgl. Jerold C. Frakes, „Kriemhild's Three Dreams“, in: *ZfdA* 113 (1984), S. 173 – 187; hier: S. 175f..

Gefahr; die Pläne für die Ermordung Sivrits werden direkt nach dieser Szene entworfen. Aber nicht nur auf diese Weise ist Kriemhilt für den Tod Sivrits verantwortlich, denn sie spielt unbewußt die Rolle der Helferin für die Mörder, indem sie treuherzig die Stelle verrät, an dem der Gatte tödlich getroffen werden kann.

In Bezug auf die Funktionalität vom Tod Sivrits ist es also klar, daß, obwohl es sich um einen für das Heldenepos charakteristischen Tod handelt, formal gesehen die höfische Konvention der Lyrik und des Romans bemerkbar ist in der Art und Weise, wie der Dichter den Tod Sivrits mit der Minne Kriemhiltis verknüpft hat. Jedoch nicht nur in dieser Beziehung gibt es eine Vermischung der poetischen Konventionen von Heldenepos und Roman. Ich beziehe mich auf die Szenen nach der Ermordung Sivrits, in denen Kriemhilt ihre Trauer initiiert, denn hier vermischen sich auch Elemente dieser Gattungen.

Die Klage Kriemhiltis ist nicht charakteristisch für das Heldenepos, denn in dieser Gattung spielt die Trauer der Frau normalerweise keine zentrale Rolle und sie demonstriert keine so emotive Komponente. Im Vergleich zu der Reaktion Aldas im *Rolandslied* etwa, die, nachdem sie vom Tod Rolands gehört hat, sich beklagt, Gott darum bittet, auch sie zu sich zu nehmen, hinfällt und stirbt,<sup>20</sup> ist die Manifestation von Kriemhiltis Trauer extrem. Nach Urban Küsters hat der Nibelungenlieddichter die Totenklage um Sivrit zur hochrepräsentativen höfischen Trauerliturgie gestaltet und ihren Ablauf choreographisch festgelegt: Inmitten dieses Schauspiels konzentrierte sich der Dichter immer wieder auf das Drama der klagenden Kriemhilt.<sup>21</sup>

In der Tat ist jedoch Kriemhiltis Trauer nicht typisch für die höfische literarische Konvention, denn ihr Verhalten entspricht

---

<sup>20</sup> *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch. Neu hochdeutsch*, hg., übersetzt und kommentiert von Dieter Kartschoke, Stuttgart 1993, Vv. 8695ff..

<sup>21</sup> Küsters (Anm.14), S. 59.

nicht dem, das Frauenfiguren im Roman zeigen. In diesen Szenen fehlt der Kriemhilt-Figur einerseits eine gewisse gestische Komponente (sie rauft sich weder die Haare, noch windet sich die Hände, noch schlägt sie sich), andererseits fehlt ihr vor allem eine *verbale* Komponente, denn sie spricht fast überhaupt nicht von Sivrit.

Als sie Sivrits Leiche erblickt, fällt Kriemhilt in Ohnmacht (1009,1), danach schreit sie, so daß die ganze Kemenate davon widerhallt: Vom Schmerz schießt ihr Blut aus dem Mund (1010,2), sie hebt den Kopf des Toten und schreit wieder auf und wird dabei von ihrer Dienerschaft begleitet (1012,1ff.). Die Witwe läßt die Leiche Sivrits zum Münster tragen und nimmt dann an einer Totenwache teil, die drei Tage und drei Nächte andauert (1039,2ff.). Am Tag der Beerdigung folgt sie weinend dem Trauerzug: Sie bittet Sivrits Männer, den Sarg aufzubrechen, damit sie Sivrit nochmal sehen darf (1068,1f.). Sie hebt seinen Kopf, küßt den Toten und weint Tränen von Blut (1069,2ff.). Nach der Beerdigung muß sie weggetragen werden, denn sie stirbt fast vor Schmerz (1070,2ff.).

Die Art und Weise, wie die Stärke der Gefühle Kriemhiltis gezeigt wird, ist einmalig in der mittelhochdeutschen Literatur: Obwohl das In-Ohnmacht-Fallen in einer solchen Situation relativ häufig vorkommt, begegnen wir selten eine Witwe, die den Kopf ihres toten Mannes hebt, um ihn zu küssen. Aber *außergewöhnlich* ist das Blut Kriemhiltis: Blut im Mund und Blut in den Augen. Dieses Blut stellt eindeutig die Intensität des Schmerzes dar, den sie für ihren toten Mann zeigt, aber es verbindet auch ihre Trauer symbolisch mit dem Bild von Sivrits blutbefleckter Leiche.

Indem er diese Szene so darstellt, übertrifft der Dichter das literarische Modell von der Witwentrauer im Roman. Es scheint klar zu sein, daß er zeigen möchte, wie Kriemhilt in dieser Szene von der Minne zu ihrem toten Gatten überwältigt wird. Aber trotzdem ist Kriemhilt keine typische Witwe, denn, wie

ihre blutigen Tränen und das Blut aus dem Mund zeigen, ist ihr Schmerz so tief und so intensiv, daß die ritualisierten Gesten, die physischen Schmerz verursachen, einfach überflüssig sind. Die Trauer Kriemhilds bedarf nicht der gleichen Kodierung des Verhaltens wie die der Witwen im Roman; hier ist eine andersartige Theatralisierung der Gefühle zu erwarten: Kriemhilt ist als Witwe ganz anders, denn die Rolle, die sie spielt, ist eine andere...

Aber Kriemhilt ist nicht nur in dieser Hinsicht von den höfischen Witwen zu unterscheiden, denn in der Dichtung verbalisiert sie ihren Schmerz nicht: Bei ihr gibt es fast keine Klage- und überhaupt keine Lobrede auf ihren toten Gatten. Kriemhilt spielt ja eine andere Rolle, denn ihre Funktion in diesem Werk ist nicht die der Frauenfiguren im höfischen Roman. Kriemhilt funktioniert nicht als konstitutives Element vom Bild der Männlichkeit Sivrits, denn dieses beruht auf seinen ritterlichen Abenteuern und daher braucht sie ihren Mann weder zu beklagen noch zu loben. Sie zeigt ihre *triuwe* ihm gegenüber auf eine andere Art und Weise, und zwar auf eine, die für eine Frauenfigur im Roman ungewöhnlich wäre.

In der Tat spricht Kriemhilt während der Trauerszenen, aber das, *was* sie sagt, kann man nicht als traditionelle Trauerklage betrachten, denn als Diskurs einer Dame in einer solchen Situation zeichnen sich ihre Worte durch eine unerwartete Klarheit und Rationalität aus. Es ist Kriemhilt, die, nachdem sie die Leiche Sivrits gefunden hat, Siegmunt und die Männer Sivrits holen läßt (1014,1ff.); sie organisiert die Beerdigung (1039,2ff.) und während der Totenwache beschuldigt sie den Mörder und zeigt den legalen Beweis (1046,1ff.); vor allem ist es sie, die Siegmunt und den Nibelungen rät, ihren Wunsch nach sofortiger Rache zu kontrollieren (1033,1ff.).

Die Blutrache ist eine für das mittelalterliche Publikum zu erwartende Reaktion eines Ritters auf den Tod eines Familienmitgliedes, ein Zeichen der *triuwe* der Sippe dem Familienmitglied



gegenüber.<sup>22</sup> Aber im *Nibelungenlied* werden nicht die Männer vom Blut Sivrits für die *Organisation* dieser Rache verantwortlich sein, sondern einzig und allein eine Frau – seine Witwe Kriemhilt. Durch ihr Verlangen nach Rache wird Kriemhilt ihrem Mann die *triuwe* beweisen. Aber in dieser literarischen Konvention ist die zentrale Rolle, die Kriemhilt bei der *Ausübung* dieser Rache einnimmt, ungewöhnlich.

Kriemhilt's Wunsch nach Rache dominiert bekanntlich den zweiten Teil der Handlung vom *Nibelungenlied*: So bleibt die trauernde Witwe bei ihrer Familie in Worms, damit sie in der Nähe von der Grabstätte Sivrits sein kann, aber auch in der Nähe vom Mörder Hagen. Sie baut ihr eigenes Haus (1102,1ff.) und läßt den Hort der Nibelungen nach Worms bringen (1116,1ff.), damit sie ihre Vendetta finanzieren kann. Nachdem ihr der Hort gestohlen wird, kann sie nur durch eine zweite Ehe ihre Rachepläne realisieren.

Sie muß lange auf die Verwirklichung ihres Vorhabens warten. Denn erst 26 Jahre nach dem Tod Sivrits, auf dem Fest am Hof Etzels, kann sie ihren Plan ausführen: Im Verlauf dieses Festes scheint Kriemhilt zu allem bereit zu sein, um die Rache zu vollziehen: Ihr Sohn Ortlieb, Rüediger, die Vassalen Etzels, die Nibelungen und ihre Brüder – alle sterben in einem Blutbad: Für den Erzähler ist es *der groze mort*, für den die *vâlandinne* Kriemhilt verantwortlich ist (vgl. 2086,1). Das Ende des *Nibelungenlieds*, das Otfried Ehrismann treffend als eine „Ästhetisierung des Mordes und des Todes“ bezeichnet,<sup>23</sup> bringt

---

<sup>22</sup> Grundsätzlich zur Blutrache vgl. Paul Frauenstädt, *Blutrache und Totschagsühne im deutschen Mittelalter*, Berlin 1881; Rainer Zacharias, „Die Blutrache im deutschen Mittelalter“, in: *ZfdA* 91 (1961/62), S. 167 – 201. Zu Kriemhilt's Rache vgl. Ruth Schmidt-Wiegand, „Kriemhilt's Rache. Zu Funktion und Wertung des Rechts im *Nibelungenlied*“, in: Norbert Kamp (Hg.), *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des frühen Mittelalters*, Berlin 1982, S. 372 – 387.

<sup>23</sup> Otfried Ehrismann, *Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1987, S. 180f..

auch den gewaltsamen Tod Kriemhilds mit sich – eine einzigartige Darstellung in der höfischen Literatur.

Die letzten Szenen dieses Werkes konfrontieren Kriemhild mit ihrem Erzfeind Hagen (23,67,1ff.). Es scheint der Moment zu sein, in dem Kriemhild siegt, aber der Schein trügt, denn obwohl sie Hagen umbringt, stirbt auch sie – unerwartet für eine Frau in einem höfischen Werk – auf gewaltsamste und unedelste Art und Weise: Sie wird zerstückelt!

Für Kriemhild sind die 26 Jahre seit dem Tod Sivrits vom Gedanken dominiert gewesen, seinen Tod an den Mörder zu rächen. Und als sie endlich Hagen in ihrer Macht hat, erinnert sie sich nicht an erster Stelle nicht den Mann erinnert, den er umgebracht, sondern an den Hort, den er gestohlen hat (2367,2f.). Der Hort gehörte früher zum Besitz Sivrits und repräsentiert symbolisch ihren Mann: Die Restitution des Hortes würde den Sieg Kriemhilds – und sogar den Sieg Sivrits – über den Mörder bedeuten. Diesen Sieg erringt Kriemhild jedoch nicht; sie erreicht es nicht, Hagen zu erniedrigen, sie erreicht es nur, Hagen umzubringen...

Obwohl für die höfische Gesellschaft moralisch und legal gesehen der Tod Hagens gerechtfertigt wäre, da er an Sivrits Mord schuldig ist, entspricht – wie Joachim Heinzle feststellt – die Art und Weise, wie er hingerichtet wird, nicht der Justizpraxis jener Zeit:<sup>24</sup> Eine solche Tötung ist nicht akzeptabel, denn nach dem höfischen Gesetz hatte die Frau nicht das Recht, Waffen zu benutzen.

Bis zu dem Moment, in dem sie Hagen mit ihren eigenen Händen tötet, hatte Kriemhild immer Männer – ihre und Etzels Vassalen – beauftragt, ihre Rachepläne auszuführen. Aber in der letzten Szene vom *Nibelungenlied*, als sie endlich allein Hagen gegenübersteht, greift sie auf keine Männer mehr

---

<sup>24</sup> Joachim Heinzle, „Zur Rolle Dietrichs von Bern im Nibelungenlied“, in: *Bickelwort und wildiu maere. Festschrift für Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag*, Göttingen 1995, S. 225 – 236; hier: S. 233.

zurück, um ihre Rache zu vollenden. Sie handelt alleine und emotiv, indem sie wieder an Sivrit denkt und sein Schwert benutzt (2373,1ff.). Die Waffe, die den Mörder Hagen tötet symbolisiert Sivrit selbst – und dadurch wird eine Art Justiz vollzogen. Aber da dieses Schwert von einer Frau benutzt wird, hat dieses Verhalten für Autor und Publikum eine logische und moralisch gerechtfertigte Konsequenz: den Tod Kriemhiltis. Dieser bringt das Gerechtigkeitsgefühl des Dichters zum Ausdruck: Die Konsequenzen der Rache treffen schließlich die Rächerin selbst.<sup>25</sup> Denn, obwohl Kriemhiltis Wunsch nach Rache eine akzeptable und sogar erwartete Reaktion eines Familienmitglieds ist (den Ausdruck ihrer *triuwe* in der *minne*), ist jedoch die Durchführung dieser Rache mit ihren eigenen Händen nicht zulässig, da dieses traditionelle ‚männliche‘ Verhalten sich jenseits des Erwartungshorizonts vom traditionellen ‚weiblichen‘ Verhalten befindet.

Die Kriemhilt-Figur im *Nibelungenlied* hat eine sehr enge jedoch widersprüchliche Beziehung zum Thema des Todes. Und in der Verbindung dieser Person mit diesem Thema wird klar, wie der Dichter hier nicht nur die Konventionen verschiedener literarischer Gattungen miteinander verknüpft, sondern auch die Funktionen und die Kodierungsmöglichkeiten der Gefühlsbewegungen von unterschiedlichen geschlechtsspezifischen Deutungs- und Verständigungsmustern. Der Dichter verbindet die Kriemhilt-Figur mit der höfischen Minne- und Todes-thematik, aber er tut es auf ungewöhnliche Art, denn weder stirbt Sivrit aus Minne zu seiner Dame, noch reagiert Kriemhilt auf seinen Tod mit dem zu erwartenden stereotypen Verhalten. Auch die Trauer Kriemhiltis verknüpft Elemente aus Helden-epos und Roman, und sie befindet sich auf dem Schnittpunkt zwischen den konventionellen männlichen und weiblichen Domänen. In der Darstellung vom Tod Kriemhiltis und in der

---

<sup>25</sup> Ursula Schulze, *Das Nibelungenlied*, Stuttgart 1997, S. 253.

vorhergehenden Szene, die diesen Tod verursacht, wird ein definitiver, qualitativer Sprung gemacht. Denn indem Kriemhilt eine exklusiv männliche Rolle übernimmt, zieht sie einen gewaltsamen, blutigen und exklusiv männlichen Tod an sich. Jedoch indem sie in den letzten Momenten ihres eigenen Lebens wieder an Sivrit denkt (vgl. 2372,3f.), übernimmt sie wieder die übliche *Funktion* der höfischen Witwe, denn sie stirbt (wie die höfische Frau es tun soll) aus Minne zu ihrem gestorbenen Mann. Man kann also behaupten, daß der Dichter des *Nibelungenlieds* in seiner Behandlung der Kriemhilt-Figur in Verbindung mit dem Thema des Todes die Grenzen zwischen den verschiedenen Gattungen und Geschlechtsidentitäten nicht nur überschreitet, sondern auch aufhebt.

Universidade do Porto  
*Greenfield*

*John*

**Sivrit als Seefahrer:  
Konjekturen zum impliziten Raumbegriff  
des *Nibelungenliedes***

1. Räume und Raumkonzepte im Mittelalter

Es gibt wohl kaum einen Text der mittelalterlichen Großepik – sieht man von Chrétien de Troyes' *Guillaume d'Angleterre* einmal ab –, in dem so deutlich das Bemühen um eine klare geographische Markierung des Handlungsraumes zu erkennen ist, wie das *Nibelungenlied*. Dieser Sachverhalt einer präzisen, literarisch vorgeführten geographischen Situierung der epischen Handlungen des *Nibelungenliedes* in Mitteleuropa ist allgemein bekannt. Weniger bekannt ist jedoch, welche Kenntnisse von den räumlichen Verhältnissen der Erde und des Kosmos für die Gestaltung der Handlung des *Nibelungenliedes* wenigstens implizit vorausgesetzt sind.

Wir lesen in der 2. Aventure des *Nibelungenliedes* davon, daß Sivrits Erhebung zum Ritter auf Anordnung des Königs am Tage der Sonnenwende stattfindet: *der wirt der hiez dô sideln vil manegen küenen man,/ ze einen sunewenden, dô sîn sun wol riters namen gewan* (31,2-4). Ist hier nur ein einfacher *rite de passage* anzunehmen auf dem Weg Sivrits zum Ritter oder befindet sich das Himmelsereignis in einer geradezu emblematischen Beziehung zum Sein eines Ritters? Anders gefragt: weist das Himmelsereignis auf eine besondere Beziehung zwischen dem Ritter und dem Raum auf, dessen Verständnis die Voraussetzung für dieses bemerkenswerte zeitliche Arrangement des Ritterschlags ist?

Ohne Erzählzeit zu verbrauchen setzt der Erzähler Sivrit und sein Heer an die Ufer vor Worms:

*Ez was leit den recken, ez weinte ouch manec meit.  
 ich wæn', in het ir herze rehte daz geseit,  
 daz in sô vil der friwende dâ von gelæge tôt.  
 von sculden si dô klageten: des gie in wærliche nôt.*

*An dem sibenden morgen ze Wormez ûf den sant  
 riten die vil küenen. allez ir gewant  
 was von rôtem golde, ir gereite wolgetân.  
 ir ross in giengen ebene, des küenen Sîvrides man.  
 (70,1 – 71,4)*

Zwischen Strophe 70 und 71 geschieht etwas Implizites, von dem der Leser keine Kunde erhält. Sieben Tage seien vergangen, bis sie dorthin gelangten, doch plötzlich sind sie da. Von der Fahrt selbst wird nichts berichtet. Der Ritter bewegt sich in der epischen Fiktion scheinbar ohne Zeitverlust von einem Ort an den anderen. In altfranzösischer Epik und solcher, die an der *matière de Bretagne* orientiert ist, wird dies vielfach durch wunderbare Eingriffe zauberischer Kräfte vollbracht. Hier schweigt der Text über die Fahrt und setzt die Erzählung, einer Ellipse nicht unähnlich, dort fort, wo die Ritter bereits am ersten Ziel ihrer Reise angekommen sind. Von der Fahrt und ihren Bedingungen jedoch ist ebensowenig die Rede wie man beispielsweise in zeitgenössischen Itinerarien Informationen über die Reisebedingungen erhält. Diese Struktur des Auslassens der Stationen der Reise im *Nibelungenlied* ist also analog zu den Berichtsstrukturen, die wir in zahlreichen Reisebeschreibungen des Mittelalters antreffen. Sich im Raum, selbst in großen geographischen Dimensionen, zu orientieren scheint eine solche Selbstverständlichkeit in dieser Zeit zu sein, daß davon ebensowenig berichtet werden muß wie von den technologischen und wissensmäßigen Voraussetzungen des Reisens.

Dennoch ist es evident, daß die Ritter wie die Kauffahrer, Diplomaten und andere Reisende des Mittelalters überhaupt, nicht auf wundersame Weise im Raum von einem Ort an den anderen verbracht werden. Dies gilt nun auch für ein Epos wie das *Nibelungenlied* in einem verstärkten Maße, zumal wir über einen so deutlichen geographischen Bezugsrahmen verfügen, der als Raummuster für die Handlung ja unübersehbar ist. Das Fehlen von Informationen befindet sich also in einem eigenartigem Kontrast zu der Konkretheit, mit der sonst die geographischen Rahmendaten der Handlung des *Nibelungenliedes* genannt werden. Welches sind, so kann man denn fragen, die impliziten Kenntnisse über das Reisen, die hier vorausgesetzt und daher nicht weiter erörtert werden? Sivrit bewegt sich ja nicht wie von Zauberhand im Stile der Ritterabenteuer *matière de Bretagne* ubiquitär den Raum durcheilend, sondern in den konkreten geographischen Dimensionen eines dem Leser und gebildeten Hörer des frühen 13. Jahrhunderts bekannten Raumes.

Wir lesen schließlich von Hagen, „*dem sint kunt diu rîche / und ouch diu vremdem lan*“ (82,1). Ein Weltweiser wird hier vorgestellt, der über die Fähigkeit der Interpretation der natürlichen wie kulturellen Dinge dieser Welt verfügt. Vorgestellt wird jemand, der vielleicht über das Wissen eines Plinius aus der *Naturalis historia* oder eines Isidor von Sevilla aus den *Etymologiae* oder eines Honorius Augustodunensis aus der zum Zeitpunkt der Redaktion des *Nibelungenliedes* nicht einmal einhundert Jahre alten *Imago mundi* verfügt. Er kann die Erscheinungen deuten, er kennt die Welt und er soll auch sagen, um welche Leute es sich handelt, die nach Worms gekommen sind.

Es sind eine Vielzahl von Daten dieser Art im *Nibelungenlied* vorhanden. Sie lassen alle nach dem expliziten, ange deuteten oder auch impliziten Hintergrund des Wissens um die Welt und deren Struktur fragen. Insgesamt kann angenommen

werden, daß der epistemologische Hintergrund der Welt- und Raumkonzepte im *Nibelungenlied* durchaus in den zeitgenössischen kosmologischen Diskursen zu erkennen ist. Darin gleicht das *Nibelungenlied* der französischen und lateinischen Großepik des 12. und des 13. Jahrhunderts.

Vergleiche mit den kosmologischen und geographischen Daten der zeitgleichen *Otia imperialia* des Gervasius von Tilbury (ca. 1220), mit den Informationen aus der *Ebstorfer Weltkarte* (ca. 1240) mit den kosmologischen Anfangsdaten der *Edda* des Snorri Sturlusson (ca. 1180) bieten sich ebenso an, wie der Rückblick auf kosmologisches Wissen, welches uns in lateinischen Texten des 12. Jahrhunderts wie der *Imago mundi* des Honorius Augustodunensis, teilweise jedoch und sogar bereits in alt-sächsischer Tradition bei Alfred dem Großen (9. Jhdt.) und althochdeutsch präsentem Weltwissen bei Notker von Sankt-Gallen (11. Jhdt.) vorkommt.

## 2. Das kosmologische Wissen des Mittelalters als Bedingung einer historisch-hermeneutischen Annäherung

Das geschichtliche Volumen des Wissens in einer gegebenen Zeit ist, so darf man wohl vermuten, immer größer als wir dem zu untersuchenden Text entnehmen können. Texte repräsentieren nicht die Totalität des Wissens einer Zeit, sondern sind – im Falle von Sprachkunstwerken - artistisch geformte Kompositionen und stellen damit notwendigerweise auch ihrem Zweck unterworfenen Reduktionen gegenüber dem Gesamt des Wissens einer Zeit dar. Wir sind nun imstande, in allgemeiner Weise die Dimensionen der Kenntnisse einer Zeit aus dem Kanon des Wissens zu rekonstruieren, der für diese Zeit als gültig angenommen werden kann. Erfahren wir in einem mittelalterlichen Text beispielsweise etwas von einer bestimmten Art der Kleidung, ein Kleidungsstück oder eine



spezielle Speise, die aber nicht weiter beschrieben werden, dann müssen wir uns entweder damit begnügen, nichts weiter über diese Passagen aussagen zu können, oder aber wir haben die Möglichkeit, aus anderen Quellen Informationen hinzuzuziehen, die es uns gestatten, ein Bild von dem zu entwerfen, was der Autor dieses Textes gewußt und gemeint haben mag.

Hinsichtlich der Frage nach den Konzepten vom Raum, die wir als Wissenshintergrund für die Verfertigung eines Epos wie dem *Nibelungenlied* annehmen können, sind wir nun gleichermaßen auf Quellen sekundärer Art angewiesen. Erst wenn wir genauere Vorstellungen davon haben, welches der allgemeine, aus der wissenschaftlichen, d.h. aus der Tradition der *artes liberales* stammende, Wissenshintergrund für die Raumkonzepte eines gebildeten, volkssprachlichen Autors des 12. oder des 13. Jahrhunderts sind, können wir beurteilen, wie dieser bei der Gestaltung des Raumes als der Bühne der epischen Handlung vorgegangen ist. Erst dann wissen wir nämlich, über welches Wissen er vermutlich verfügte und wie dieses Wissen in seine Texte eingegangen ist oder eben nicht. Es gibt dabei grundsätzlich zwei Typen des Wissens um die räumlichen Verhältnisse, in denen sich menschliches Leben vollzieht.

a. Der Erfahrungsraum

Der erste Typ entspricht dem Erfahrungswissen, das in konkreten Reisebewegungen auf der Erdoberfläche gewonnen werden kann und im Mittelalter in der Regel in Form von Berichten, Reiseanweisungen oder Itinerarien gespeichert und über die Generationen weitergegeben wird. Dieser Typ der Wissensspeicherung bildet auch den epistemologischen Hintergrund der geographischen Schilderungen und Lokalisierungen im *Nibelungenlied*.

b. Der Raum der antiken Kosmologie

Es gibt jedoch einen zweiten Typ des Wissens um den Raum, in dem sich der Mensch bewegt. Der Raum des Menschen hat Teil an dem großen räumlichen Gefüge des Universums. Insofern sind über bestimmte Merkmale des Nahraumes des Menschen auch Strukturen des universellen Raumes zu rekonstruieren. Diese werden seit der epistemologischen Wende von der mythologischen Kosmogonie zur wissenschaftlichen Kosmologie in der Antike üblicherweise in kosmologischen und astronomischen Schriften aufbewahrt und tradiert. Diese stehen, wie durch neue Untersuchungen an über achtzig Texten der spätantiken und mittelalterlichen Tradition und nachgewiesen werden konnte, auch den nachantiken romanischen und germanischen Kulturen zur Verfügung und wurden erlernt und weitergereicht.<sup>1</sup> Es handelt sich dabei um ein Wissen, das man in Europa als allgemeinen Bestandteil der *septem artes liberales* durch Schulunterricht vermittelt erhielt. Es gehört zum Wissen eines gebildeten Europäers des Mittelalters ebenso wie zum Herrschaftswissen der politischen Eliten. Dies läßt sich beispielsweise beim Westgotenkönig Sisebut im 7. Jahrhundert ebenso nachweisen wie beim Angelsachsenkönig Alfred im 9. Jahrhundert. Beide haben Schriften zur antiken Kosmologie in lateinischer (Sisebut) oder

---

<sup>1</sup> Reinhard Krüger, *Das Überleben des Erdkugelmodells in der Spätantike (ca. 60 v.u.Z. – ca. 550)*, (= Eine Welt ohne Amerika II; Globusvorstellungen und europäisches Raumbewußtsein in den Kosmologien von der Spätantike bis zur Frühen Neuzeit), Berlin 2000; Ders., *Das lateinische Mittelalter und die Tradition des antiken Erdkugelmodells (ca. 550 – ca. 1080)*, (= Eine Welt ohne Amerika III), Berlin 2000; Ders., *globo, pelota, pomme und sfera: Die Theorie der Erdkugel im romanischen Mittelalter bis Alfonso X, el Sabio (ca. 1080 – ca. 1260)*, (= Eine Welt ohne Amerika IV), Berlin 2001; Ders., *Erdkugel und globales Raumbewußtsein im romanischen Spätmittelalter bis zu den Renaissance-Utopien (ca. 1320 – ca. 1620)*, (= Eine Welt ohne Amerika V), Berlin 2001.

germanischer (Alfred) Sprache hinterlassen, die uns erhalten sind.

Wenn wir nun davon ausgehen können, daß die antike Geographie, Kosmologie und Astronomie zum Bildungsstandard eines gebildeten Europäers des Mittelalters gehörte, dann bedeutet dies auch, daß wir entsprechende Kenntnisse auch bei den Schriftstellern des Mittelalters vermuten können. Diese kamen als *clergé*, wie man die Gelehrten in Frankreich nannte, selbstverständlich auch in den Genuß einer Ausbildung in den *septem artes liberales*. Über den Mindeststandard dieser Ausbildung wird man sich bei Martianus Capella in *De nuptiis Mercurii et Philologiae* sowie in des Boethius *Consolatio Philosophiae* informieren können. Die Schrift *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, in der Cassiodor den Kanon des zu erhaltenden antiken Wissens festlegt, wird man getrost hinzurechnen können.<sup>2</sup>

Was können wir nun angesichts derartiger Wissenstraditionen vom Wissen Sivrits wissen? Genau genommen erst einmal gar nichts. Was nicht im Text präsent ist, darüber können wir auch keine Aussagen machen, denn es gehört nicht zum Text, der Gegenstand der Untersuchung ist. In dem Moment jedoch, da wir den Text in seiner kommunikativen Funktion verstehen, ergibt sich sofort ein breites Feld semantischer Kontexte. Dieses sind die Bedingungen und Voraussetzungen des Verstehens, die das Publikum des Textes mit sich bringt. Dies sind aber auch jene Bestandteile des Vorwissens des Verfassers, die wir als epistemologischen Hintergrund des Textes voraussetzen können. Im Falle des *Nibelungenliedes* soll nur eines vorausgesetzt werden: der Verfasser des Textes wie die Mehrzahl seiner gebildeten Leser

---

<sup>2</sup> Magnus Aurelius Cassiodorus, *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, in: Magnus Aurelius Cassiodorus, *Opera omnia* II, in: *Patrologia Latina*, vol. LXX, Paris 1848, col. 1149-1220.

oder seiner vielleicht auch etwas weniger gebildeten Hörer, hatten elementare Kenntnisse in kosmologischen, astronomischen und geographischen Fragen, wie sie von Lehrbüchern dieser Zeit vermittelt wurden.

Ich will hier nur drei Prototypen naturkundlicher Propädeutik lateinischer Tradition nennen, die im 12. und 13. Jahrhundert in verschiedener Intensität generell zur Verfügung standen:

Erstens die *Naturalis historiae* von Plinius, die, wie wir den neuesten Studien Arno Borsts verdanken, das gesamte Mittelalter hindurch massiv rezipiert wurde.

Zweitens die *Etymologiarum libri XX* des Isidor von Sevilla vom Beginn des 7. Jahrhunderts. Dieser Text ist die umfassendste enzyklopädisch strukturierte Quelle des Wissens, welche die christliche Kultur bis dahin hervorgebracht hatte. Auf dieser und auf anderen Schriften wird dann das *Speculum historialis, naturalis* und *moralis* des Vincent de Beauvais aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gespeist, das unverzichtbare Repertorium für die Geschichte des Wissens seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert.

Drittens kommt eine Kleinschrift hinzu, die gleichermaßen als Merkbüchlein, Breviarium und Repertorium wie als *minimalia naturalia* verstanden werden kann: es handelt sich um das *Lucidarium* des Honorius Augustodunensis aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, das wohl um 1140 entstanden ist. In diesem Text werden in Gestalt eines Frage- und Antwortdialogs zwischen dem *magister* und seinem *discipulus* alle entscheidenden Fragen der Kosmologie, der Astronomie und der Geographie in denkbar kürzester Form abgehandelt. Dieser Text, dessen Wirkung noch nicht abzuschätzen ist, existiert in erstaunlich vielen Versionen und Übersetzungen; so auch für den germanischen Bereich in einer alt-isländischen Übersetzung. Im deutschen Bereich hat sie Eingang in die sogenannte *Mainauer Naturlehre* gefunden.

Es könnten weitere Texte in großer Zahl hinzugefügt werden, die in mehr oder weniger großem Umfange für die Rekonstruktion des allgemeinen Wissens von der Welt zu Rate gezogen werden müßten. Dazu gehören die Schriften Hermanns des Lahmen ebenso wie die Adams von Bremen oder Hildegards von Bingen. Sie alle konvergieren hinsichtlich der Essenz der Weltbeschreibung in einigen gemeinsamen Grundannahmen:

Das Universum ist aus vier Elementen gebildet worden. Diese vier Elemente haben sich gemäß ihrer unterschiedliche Schwere aus der anfänglichen Hyle entmischt. Das schwerste Element *terra* sei dabei aus allen Richtungen ins Zentrum des Universums gesunken und habe dort auch den Schwerpunkt des Universums gebildet. Die kompakte Ansammlung des Elements *terra* im Weltzentrum habe zur Herausbildung einer *globositas* oder *moles globosa* (Augustinus) dieses Elements geführt, die mehr oder weniger regelmäßig in ihrer Oberflächenbeschaffenheit ist und am besten mit dem geometrischen Modell einer *sphaira* beschrieben werden könne.

Um diesen Globus aus dem Element *terra* habe sich mit dem Element *aqua* eine Schicht des nächstleichteren Elementes gelagert und so die Hydrosphäre gebildet. Dort wo die Oberfläche des Erdglobus Unregelmäßigkeiten aufweise, dort sei das Wasser tiefer in die Erdrinnen eingedrungen. Dort wo die Unregelmäßigkeiten zu Erhebungen des Elements *terra* über die ideale Linie und Oberfläche einer Kugel hinaus führten, blieb die *terra* trocken und bildete Anhöhen oder gar Berge.

Ein Teil dieser über die Wasseroberfläche hinausragenden Anhöhen bildet auf der nördlichen Erdhalbkugel eine zusammenhängende, d.h. kontinentale Landmasse. Es handelt sich dabei um den *orbis terrarum*, die zur Hälfte aus Asien, zu jeweils einem Viertel aus Afrika und Europa bestehende Kontinentalplatte. Der Rest der aus dem Element *terra* gebildeten

*sphaira* ist, da wo die Erde nicht über den Wasserspiegel hinausragt, von Wasser bedeckt.

Um die Hydrosphäre bildete sich eine Sphäre aus dem nächstleichteren Element, dem Element *aer*, welches sich so zur Atmosphäre über der aus *terra* und *aqua* gebildeten Kugel versammelte.

Schließlich wird das Ganze vom leichtesten Element, vom Element *ignis* und der von ihm gebildeten Feuersphäre umgeben. Dies ist die Sphäre von Sonne und Mond, die Sphäre der Planeten und vor allem die der Fixsterne.

Die Erde befindet sich demnach als mehr oder weniger perfekte Kugel im Zentrum des Universums. Sie ist so ausgerichtet, daß der Nordpol zur nördlichen Himmelsachse weist, der Südpol hingegen zur südlichen Himmelsachse. Der Durchgang der nördlichen Himmelsachse durch das Firmament ist von dem dort befindlichen Polarstern gekennzeichnet. Die südliche Himmelsachse wird durch den südlichen Polarstern angezeigt. An dessen Existenz glaubte man solange, wie man keine genaueren Kenntnisse von den astronomischen Verhältnissen der südlichen Hemisphäre hatte.

Vor dem Hintergrund des hier nur schematisch wiedergegebenen mittelalterlichen Schulwissens über die Konstruktion des Universums müssen mittelalterliche Darstellungen von Bewegungen durch den Raum der Erde grundsätzlich verstanden werden.

Für die fiktionale Literatur des Mittelalters haben diese Vorüberlegungen nun insofern Bedeutung, als wir hieran ermessen können, wo wir etwa den Kenntnishorizont eines mittelalterlichen Schriftstellers anzusetzen haben. Tatsächlich gibt es einige mittelalterliche Großen, in denen wir deutliche Spuren der Traditionen antiker Kosmologie antreffen können. Dies trifft vor allem auf die Alexanderliteratur in lateinischer, deutscher, französischer und kastilischer Sprache zu. Der Kenntnisstand in Sachen antiker Kosmologie gehörte demnach offensichtlich

durchaus zu dem Handlungsrahmen, vor dem wir uns auch die Aktionen eines mittelalterlichen Epenhelden vom Zuschnitt eines Alexander vorstellen müssen.

c. Die *mirabilia* und ihr Ort in den rationalen Raummodellen  
Dort jedoch, wo wir es nicht mit der Gestaltung dieser Zauberwelten im Stile der *matière de Bretagne* zu tun haben, können wir rationale, aus der antiken Tradition übernommene Raummodelle als Hintergrund des Dichterbewußtseins wie der vom Dichter vorgestellten Handlungen vermuten. In diese rationalen Raummodelle gehören auch die Räume, in denen die Naturwunder, wie sie aus Aristotelischer Tradition und aus des Plinius Schriften überliefert sind, anzutreffen sind. Diese *mirabilia* gehören spätestens seit Augustinus' christlicher Interpretation der imaginären Ethnologie der Antike (z.B. die Ychthiophagen, die Monopoden, die Großohren etc.) in den Schöpfungsplan des christlichen Gottes, sind also nach Maßgabe christlich gewendeter antiker Auffassungen als Bestandteil des göttlichen Schöpfungsplans auch Elemente der rational erfäßbaren, wenn auch noch nicht empirisch erkundeten Welt. In den beobachtbaren Mißbildungen von Menschen in der europäischen Weltregion jedoch, so folgte man im Mittelalter den Interpretationen des Augustinus in der *Civitas Dei*, scheint die Morphologie dieser fremden und unbekanntes Völker als Element von Gottes Plan durch.

d. Der Raum des Wunderbaren: Unstetigkeitsstellen des Raumes und Euklidische Geometrie

Wir können sogar noch weiter gehen: wenn wir in mittelalterlicher Epik die poetische Gestaltung von wunderbaren Räumen antreffen, deren Strukturen nicht kongruent mit denen des empirischen Raumes und der rationalen Raumkonstruktion sind, dann können wir angesichts der zu vermutenden Präsenz antiker Kosmologie und Geographie im Bildungsgut eines mittel-

alterlichen Schreibers annehmen, daß die wunderbaren Räume mittelalterlicher Epik nicht den festen und alltäglichen Vorstellungen hinsichtlich der Struktur des Raumes entnommen sind. Sie dürften daher auch nicht in diesen verankert gewesen sein, es sei denn in der Weise, wie man sich auch heute noch aus der Märchentradition verwunschene Schlösser, unwirtliche Landstriche und von Ungeheuern heimgesuchte Weltgegenden vorstellen kann.

Vielmehr scheint es so, als daß die märchenhaften und wunderbaren Räume eine Welt vollkommen außerhalb der erfahrbaren oder rational konstruierbaren Raumstrukturen zeigen, mithin eine Nicht-Welt des sich dort in wunderbaren Abenteuern tummelnden Märchen-Ritters. Die Räume des Wunderbaren, die Räume, in denen Feen, Elfen, Drachen und Zauberer wirken, gehören aus der Sicht der mittelalterlichen Kosmologie und Geographie nicht zum empirisch erfahrbaren Raum. Der Raum der im Stile der *matière de Bretagne* imaginierten Ritterabenteurer zeichnet sich im Gegensatz zu dem von Euklid in seinen *Elementa* beschriebenen und modellierten Raum durch Unstetigkeitsstellen aus. Hier kann man in einem Moment über weite Entfernungen an vollkommen andere Orte versetzt werden, ohne daß die mit dem Euklidischen Raummodell beschriebenen Raumstrukturen bei der Bewegung durch den Raum beachtet werden müßten. Daß man den Raum des Ritterabenteurers, den Raum der *mervoille*, legitimerweise im Kontrast zum Raum der Euklidischen Geometrie (*geometria* heißt ja eigentlich ‚Erdvermessung‘) beschreiben kann, gründet sich vor allem darin, daß die Euklidische Geometrie durch die von Boethius angefertigte lateinische Übersetzung der *Elementa* niemals in Vergessenheit geriet. Im 12. Jahrhundert kamen dann weitere lateinische Euklid-Übersetzungen hinzu.

e. Nicht-antike Raummodelle als Schwundstufen keltischer und germanischer Kosmogonie



Neben den Raummodellen der Ritterabenteuer können wir noch mit Schwundstufen der traditionellen Raumvorstellungen und Kosmologie keltischer und germanischer Herkunft rechnen. Diese sind jedoch zumeist nach der Übernahme der lateinischen Bildungstradition durch die ‚Barbarenvölker‘ zur Reminiszenz vergangener Zeiten geschrumpft. Snorri Sturlussons *Edda* – nahezu zeitgleich mit dem *Nibelungenlied* entstanden – ist eines der wichtigsten Beispiele dafür. Er berichtet von der alt-nordischen Kosmologie aus der Sicht desjenigen, der die aus lateinischer Tradition stammende Kosmologie vorbehaltlos anerkennt. Im Vorwort zur *Edda* legt er von dem Wandel, der sich im kosmologischen Denken von der alt-nordischen zur lateinisch-antiken Tradition vollzogen hat, Rechenschaft ab. Die seinem Text vorangestellte Weltbeschreibung scheint der in antikem Geist verfertigten Weltbeschreibung des Paulus Orosius in der *Historia adversum Paganos* abgeschaut zu sein.

Vor der Zeit jedoch, da sich die lateinische Vorstellung vom *orbis terrarum* oder dem *globus terrae* seit dem 8. Jahrhundert auch in den volkssprachlichen Traditionen der europäischen Völker durchsetzte, brachten die Germanenvölker offensichtlich andere Raumvorstellungen in die mittel-, nord- und westeuropäischen Regionen mit, die sie seit nunmehr acht Jahrhunderten sukzessive besiedelten. Wir sind aus der *Edda* Snorri Sturlussons über diese alten Vorstellungen gut informiert. Dazu gehört vor allem die Auffassung, daß die Erde eine Scheibe sei, die von der Weltenesche Yggdrasil gehalten wird. Diese Erde heißt in der altnordischen Kosmogonie *midgardr*, ein Ort, über dessen Vorstellungen wir aus dem frühen kosmologischen Schrifttum germanischer Herkunft einige Kenntnisse haben. Es besteht dabei für die alt-germanische und nordische Kosmologie kaum ein Zweifel daran, daß die Erde als eine Scheibe aufgefaßt wurde. Dies wird beispielsweise in der Indogermanistik damit begründet, daß die älteste

Raumerfahrung der Germanen entsprechend ihrem mutmaßlichen Herkommen aus den Weiten Sibiriens die scheibenförmig-flache Erdgestalt nahelegte.

In der *Edda* und anderen kosmogonischen Texten germanischer Herkunft, die in der Zeit aufgeschrieben wurden, als die mündliche Tradition von dem neuen Wissen verdrängt zu werden und zu versiegen drohte, treffen wir dann auf die jetzt aus der Erinnerung und verblassender mündlicher Tradition stammenden und verschriftlichten Schwundstufen altgermanischer Erdraumvorstellungen.

#### f. Erdkugel gegen Erdscheibe

Insgesamt ergibt sich so für den germanischen Kulturkreis seit dem 6. Jahrhundert die folgende Konstellation hinsichtlich der Erdmodelle:

Wir haben es zunächst damit zu tun, daß im Zuge der Christianisierung auch eine Übernahme antiker Wissenstraditionen durch die latinisierten Eliten stattfand. Dafür stehen Jornandes, der ostgotische Bischof von Ravenna, ebenso wie der westgotische König Sisebut. Beide schreiben in lateinischer Sprache nieder, was sie von der antiken Kultur an kosmologischen Kenntnissen übernommen haben. Parallel dazu dürften unter den nicht nennenswert mit der lateinischen Kultur in Berührung gekommenen Menschen traditionelle Vorstellungen von der Beschaffenheit des Erdraumes weiterhin im Umlauf gewesen sein.

In einer zweiten Phase kommt es zu den ersten volkssprachlichen Texten über den Erdraum und den Kosmos, deren Konzepte aus antiker Tradition stammen. Dazu können wir zunächst die Schriften des Angelsachsenkönigs Alfred aus dem 9. Jahrhundert zählen. Darunter sind vor allem seine altsächsische Übersetzung der *Consolatio philosophiae* des Boethius und seine Fassung der *Historia adversum paganos* von Paulus Orosius hervorzuheben. An der Jahrtausendwende kommt es

dann zu den althochdeutschen Glossen des Notker von Sankt-Gallen, gleichfalls an der *Consolatio philosophiae* des Boethius sowie an Martianus Capellas Schrift *De nuptiis Mercurii et Philologiae*. Kenntnisse der antiken Kosmologie werden jetzt vor allem durch die Lektüre der beiden genannten Texte sowie die *Etymologiae* des Isidor von Sevilla, die Interpretation des *Somnium Scipionis* von Macrobius und das *Periphyseon* von Johannes Scottus Eruigena vermittelt.

In einer dritten Phase, die vor allem mit dem Aufschwung volkssprachlicher Literatur zusammenfällt, treffen wir dann im germanischen Kulturraum auf die gleichsam konkurrierend formulierten Konzepte von der Erdkugel und von der Erdscheibe.

- Die Erdscheibe

Die wichtigsten Quellen dafür, daß die wohl aus alt-germanischen Vorstellungen stammende Idee von der Erdscheibe in gewissem Umfange überlebt hat, finden wir vor allem in lateinisch-deutschen *Vocabularii* des Mittelalters. So ist für lateinisch *spera* deutsch *chrais* belegt. Eindrucksvoller noch sind die Belege für das vom Griechischen *sphaira* (Kugel, Ball) derivierte Epitheton *spericus*. Hier finden wir im Deutschen des Mittelalters *schibelecht*, *schibelichtig*, *scheiblig aut scheiblot*, *rotundus*, *ront*, *geschewbt*, *schiuuechtech uel ront* und *sinwel*.<sup>3</sup> Damit ist, wenn auch immer von *spera* im Zusammenhang mit der Gestalt der Erde die Rede ist, unzweifelhaft, daß nach den *Vocabularii* auch immer an eine Scheibe oder einen Kreis gedacht werden konnte. Dieser Befund stimmt mit einer der Hauptbedeutungen von lateinisch *orbis*, nämlich 'discus' überein und dürfte von dieser Tradition her ins Deutsche transferiert worden sein. Auf der anderen Seite ist dies auch für *orbis* in der Antike wie im Mittelalter ambivalent. Schon bei Plinius finden wir explizite Hinweise darauf, daß *orbis* im

---

<sup>3</sup> Cf. Bernhard Schnell u.a., (Hgg.), *Vocabularius Ex quo*, Bd. V, Tübingen 1989, 2559.

Kontext von ‚terra‘ immer als Kugel oder Ball zu verstehen sei. Entsprechende Richtigstellungen finden wir dann im lateinischen kosmologischen Schrifttum des 13. Jahrhunderts wieder. Daß es den Bedarf zu solchen Richtigstellungen gab, scheint jedoch zu belegen, daß es für *orbis* auch das Verständnis von ‚discus‘ und seiner volkssprachlichen Äquivalente gegeben haben muß. Dies ist bei allen Versuchen, die dominierende Tradition des antiken Erdkugelmodells zu rekonstruieren, zu berücksichtigen. Es ist jedoch bemerkenswert, daß wir praktisch ausschließlich im deutschsprachigen Raum auf das Begriffsfeld von ‚Scheibe‘ treffen, wenn es um die Erklärung des lateinischen *spera* respektive *spericus* ging. Dies ist nämlich wenigstens in keiner der romanischen Hauptsprachen des Mittelalters (Französisch, Italienisch, Katalanisch, Kastilisch), aus denen uns kosmologische Texte überliefert sind, der Fall. Ebenso wenig gibt es lateinische Belege für *orbis terrae* als *discus terrae* oder Vergleichbares. Somit steht das Deutsche mit der Auffassung der *spera* als ‚Scheibe‘, des *spericus* als *schibelecht* im Mittelalter offensichtlich recht einzigartig dar.

- Die Erdkugel

Auf der anderen Seite ist jedoch bereits mit dem in den *Vocabularii* auftauchenden Epitheton *sinwel* die Vorstellung von einer kugelförmigen Erde präsent. Erstmals taucht dieser Begriff in der Boethius-Übersetzung Notkers von Sankt-Gallens auf. Dort schreibt Notker in kommentierender Erweiterung des zu übersetzenden Boethius-Textes unter Hinweis auf die Astronomen:

*Álle díe astronomiam chúnnen . díe bechénnent táz equinoctialis zona den hímel réhto inꝛzuéi téilet . únde fóne íro zeꝛdien úzerostên polis íouueder hálb ében fílo ist . íh méino zeꝛdemo septentrionali . únde zeꝛdemo australi. Sô íst tiu érda sínuuelbú . únde íst úns únchúnt . úbe sí úndenán*

*erbárot sí . óbenân dâr sí erbárôt íst . târ sízzent tie líute . ab  
ethiopicó oceano . usque ad sciticum oceanum.*<sup>4</sup>

Notker beschreibt also mit Boethius eine Erde, die unter dem Himmel, der vom Äquator in einen nördlichen und einen südlichen Teil getrennt wird, liegt. ‚Einwölbig‘ (*simplex*) sei diese Erde, doch sei es unbekannt, ob auch der ‚untere‘ Teil der Erde so von Menschen bewohnbar ist und bewohnt wird, wie der ‚obere‘ Teil der Erde. Dieser sei nämlich vom äthiopischen Ozean – der in der Nähe des Äquators südlich an Afrika angrenzt – bis zum skythischen Ozean auf der Breite des nördlichen Polargebiets bewohnt.

Die Vorstellungen, die Notker in seinen Interlinearversionen und Glossen des Boethius und des Martianus Capella liefert, ordnen sich in eine Tradition volkssprachlicher kosmologischer Schriften aus dem germanischen Sprachraum ein, die bis zum Angelsachsenkönig Alfred und darüber hinaus zu germanisch-lateinischen Traditionen zurückverfolgt werden kann, die bis in das 6. Jahrhundert reichen.

Für den germanischen Kulturraum können wir die Präsenz dieses Modells der Erde bereits seit dem 6. Jahrhundert vergleichsweise gut belegen, denn die Konfrontation des germanischen Kulturraumes mit dem kosmologischen und geographischen Denken der griechisch-römischen Antike setzte bereits im 6. Jahrhundert mit einigem Erfolg ein. Die Stationen können schnell rekapituliert werden.

In der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts redigiert der Ostgote Jornandes, Bischof von Ravenna und Sekretär Cassiodors seine *Historia Getharum*. Darin beschreibt er die geographische Lage von Skanzia, der Heimat der Goten und erweitert die griechisch-römische Geographie um genauere

---

<sup>4</sup> Notker der Deutsche, *Boethius «De consolatione Philosophiae»*, Buch III, Ausg. Tax, (= *Die Werke Notkers des Deutschen*. Neue Ausgabe, 4, zugleich *Altdeutsche Textbibliothek* 100), Tübingen 1988, 96.

Kenntnisse der astronomischen Verhältnisse im polaren Norden. Er bestätigt das antike Modell vom Erdglobus und fügt dem hinzu, daß man im Norden zur Sommerzeit sogar beobachten kann, wie sie Sonne nachts jenseits des Nordpols um die Erde kreise.

Zu Beginn des 7. Jahrhunderts bedankt sich der Westgotenkönig Sisebut bei seinem Mitarbeiter, dem Sproß aus spät-römischer Senatorenfamilie Isidor von Sevilla für dessen Schrift *De natura rerum* mit einem in Hexametern gehaltenen, langen Lehrgedicht über die Sonnen- und Mondfinsternisse.

In der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts übersetzt der angelsächsische König Alfred die *Historia adversum paganos* des Paulus Orosius ins Altsächsische. Hierzu gehört vor allem die eingangs gegebene geographische Beschreibung der Weltbühne, auf der sich die christliche Weltgeschichte nach Orosius abspielt. Hier wird das erste Mal in einer nicht-lateinischen Volkssprache Europas das Modell von den drei Kontinenten Asian, Afrika und Europa erläutert. Dazu nutzt Alfred den Begriff „ymbhwyrft þises middangeardes“, der in der Tradition alt-sächsischer Philologie mit „globe of this mid-earth“ übersetzt wird. Der ymbhwyrft wäre demnach der Erdglobus.

*URE ieldran ealne þisne ymbhwyrft þises middangeardes, cwæp  
Orosius, swa swa Oceanus utan ymbligeþ, þone (man) gars0cg  
hateð, on þreo todældon; 7 hie þa þrie dælas þreo tonemdon:  
Asiam, 7 Europam, 7 Affricam.*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Henry Sweet (Hg.): *King Alfred's Orosius, Old-English text and Latin original*, (= *Early English Text Society, Original Series*, 79), London 1883, 9-11 [„I. Our elders, said Orosius, divided into three parts, all the globe of this mid-earth, as it is surrounded by the ocean, which we call Garsecg; and they named the three partz by three names, – Asia, and Europe, and Africa“].

Vollkommen analog dazu die altsächsische Übersetzung der *Consolatio philosophiae* des Boethius, die Alfred gleichfalls anfertigt. Hier treffen wir schließlich auf die erste in einer Volkssprache gehaltene metaphorisch-modellhafte Beschreibung der Erdkugel. Alfred übersetzt nämlich aus einer heute nicht mehr verfügbaren Version der *Consolatio philosophiae*, in der sich die Beschreibung des Universums und der Erde mit dem Modell vom kosmischen Ei befindet. Auf diese Version greift später übrigens auch Notker von Sankt-Gallen bei seiner Übersetzung der *Consolatio Philosophiae* zurück. Das bedeutet für die geschichtliche Wirklichkeit des Rezeptionsvorganges dieses Textes, daß nicht die uns heute vorliegende, emendierte Version dieses Boethius-Textes relevant war, sondern eine andere, in der noch vom Modell des kosmischen Eies und von dem Eigelb die Rede war, das die Erde modellhaft repräsentiert. Bei Alfred heißt es nun:

*þu gestaðoladest þurh þa strongan meahht,  
weroda wuldorcýning, wundorlice  
eorðan swa fæste þæt hio on ænige  
healfe ne heldeð; ne mæg hio hider ne þider  
sigan þe swiðor þe hio symle dyde.  
Hwæt, hi þeah eorðlices auht ne haldeð,  
is þeah efneðe up ⁊ of dune  
to feallanne foldan ðisse,  
þæm anlicost þe on æge bið,  
gioletca on middan, glideð hwæðre  
æg ymbutan. Swa stent eall weoruld  
stille on tille, streamas ymbutan,  
lagufloda gelac, lyfte ⁊ tungla,  
⁊ sio scire scell scriðeð ymbutan  
dogora gehwilce; dyde lange swa.” (161-175.)<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> Walter John Sedgfield (Hg.), *The Old English Version of the Lays of Boethius*, XX, in: Ders. (Hg.), *King Alfred's Old English Version of Boethius «De consolatione philosophiae»*, Oxford 1899, S. 182. [„Thou hast

Unverändert treffen wir noch im späten 13. Jahrhundert im germanischen Sprachraum auf dieses Modell vom kosmischen Ei und der einem Eidotter gleich in der Mitte des universalen Eies schwebenden Erdkugel. Bei Berthold von Regensburg lesen wir so in einer Predigt aus dem Jahre 1272:

*Wan diu erde ist rehte geschaffen alse ein bal. Swaz daz firmament begriffen hât – daz ist der himel, den wir dâ sehen, dâ die sternene ane stênt –, swaz der umbe sich begriffen hât, daz ist geschaffen als ein ei. Diu ûzer schale daz ist der himel den wir dâ sehen. Daz wîze al umbe den tottern daz sint die lûfte. Sô ist der totter enmitten drinne, daz ist diu erde.<sup>7</sup>*

Entsprechend der Kugelgestalt der Erde verzeichnen wir gemäß der verschiedenen Sonnenstellung auch verschiedene Tageszeiten. Bei den Antipoden beispielsweise, so Berthold von Regensburg, ist es Tag, wenn bei und Nacht ist und umgekehrt:

*Die iezuo ob uns sint, die sint nû ze mitter naht under uns. Unde dâ von sô sprechent sumelîche liute, ez sî ein werlt under uns*

---

*establish'd through Thy strong might, / King of war-hosts, in wondrous wise / The earth so firmly that she inclineth / Nought to one side, nor may she sink / This way nor that way more than she was wont, / By nought upheld of earthly nature. / It is equally easy upward or downward / For this earth of men to move at will; / This is most like to an egg, where lieth / The yolk in the middle, yet the shell moveth / Around outside; so standeth the world / Still in its station; with the streams round it, / The stirring floods, the air and stars, / While the gleaming shell round all glideth / Every day, and long hath done so.“*  
Übersetzung von Walter John Sedgefield, *King Alfred's Version of the Consolations of Boethius*, Done into Modern English, Oxford 1900, S. 213]

<sup>7</sup> Berthold von Regensburg, *Sermo XXV (Sælic sint die reines herzen sint)*, in: Ders., *Vollständige Ausgabe seiner Predigten*, 2 vols., Wien 1862/1880, Band I, Hg. Pfeiffer, Wien 1862, S. 392.



*unde die haben die fūeze gegen uns gekêret. Unde des enist in deheine weise niht.*<sup>8</sup>

Aus deutscher Tradition könnten hier noch die Mainauer Naturlehre und das *Buoch der Natur* des Konrad von Megenberg angefügt werden. Sie alle bestätigen, was durch zahlreiche lateinische Texte des Mittelalters, die hier ebenfalls nicht zitiert werden können, bestätigt würde: man war sich darüber im Klaren, daß man es bei der Erde mit einer Kugel zu tun hatte. Neubildungen, wie beispielsweise altnordisch *heimbállar* für die Erde,<sup>9</sup> später dann auch ‚Erdball‘ und schließlich ‚Erdapfel‘ im Deutschen gehören in das philologische Beweismaterial.

### 3. Sivrit als Seefahrer

Einer der bemerkenswertesten Aspekte in den Handlungen, die Sivrit ausführt, ist die Tatsache, daß er sich nicht nur als Ritter zu Land, sondern auch als Seefahrer zu Wasser bestens auskennt. Mehrfach erfahren wir von tagelangen Seefahrten. So beispielsweise nach dem Aufbruch aus Prünhilts Land, das vielleicht Island ist:

*mit guotem urloube si kômen ûf den sê.  
zuo ir vater lande kom diu vrouwe nimmer mê.  
(526,3-4)*

*dô kom in zuo ir reise ein rehter wazzerwint.  
si fuoren von dem lande mit vil grôzen vreuden sint.*

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 393.

<sup>9</sup> Vgl. Rudolf Simek, *Altnordische Kosmologie*, (= *Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* 4), Berlin / New York 1990. Zur Rezeption des lateinischen Kosmosmodells bei den nordischen Völkern und zur Auseinandersetzung mit der Forschungslage um Adam von Bremen vgl. auch Reinhard Krüger (Anm. 1) *Das lateinische Mittelalter...*, S. 370-397.

Wir erfahren von der Fahrt noch, daß Prünhilt nicht wollte „*den herren minnen ûf der vart*“ (528,1), doch dann mahnt Hagen nach inzwischen immerhin neun Tagen der Fahrt, die sich bezeichnenderweise in nunmehr neun Versen des Textes schon vollzogen haben, auch schon, daß man wohl fehlginge, wenn man jetzt seine Ankunft in Worms nicht durch einen voraus-eilenden Boten ankündigte (529). Neun Tage, oder wenigstens einen Teil davon fuhr man, so muß der Rezipient schließen, offensichtlich *ûf den sê*. Wieder ist die Fahrt als solche fast durch andere Berichte verschluckt und überschrieben. Bestenfalls die neun Verse des allgemeinen Berichts lassen an die neun Tage der Reise bis zu Hagens Mahnung denken. Wer das Schiff manövriert, nach welchen Prinzipien dies geschieht, davon erfährt der Leser nichts.

Es gibt jedoch eine Stelle, an der deutlicher wird, mit welchen impliziten Kenntnissen eines Ritters vom Schlage des Sivrit zu rechnen ist, wenn es um die Schifffahrt geht. Beim Aufbruch von Worms nach Isenstein, in das Land Prünhilts, erfahren wir, daß Sivrit offensichtlich nicht nur der tapferste Ritter, sondern auch der beste Seemann ist:

*Dô stuonden in den venstern diu minneclîchen kint.  
ir scif mit dem segele daz ruort' ein hôher wint.  
die stolzen hergesellen die sâzen ûf den Rîn.  
dô sprach küene Gunther: „wer sol nu der scifmeister sîn?“*

*„Daz wil ich,“ sprach Sîvrit: „ich kan iuch ûf der fluot  
hinnen wol gefüeren, daz wizzet, helde guot.  
die rehten wazzerstrâzen die sint mir wol bekant.“  
si scieden vrælichen ûz der Burgonden lant.*

*Sîvrit dô balde eine scalten gewan:  
von stade begunde schieben der kretige man.  
Gunther der küene ein ruoder selbe nam.*

*dô huoben sich von lande die snellen riter lobesam.*

(377,1-379,4)

Sivrit ist der erste, der nach dem Steuer greift, wenn es darum geht, ein Schiff zu bedienen. Er behauptet, die *rehten wazzerstrâzen* zu kennen. Ohne Frage führt er das *scif mit dem segele* so sicher, wie er ein Pferd dirigieren würde. Es kann kein Zweifel daran bestehen: Sivrit ist auch Seefahrer, und zwar in dem Sinne, daß professionelle Kenntnisse der Seefahrt, der Flußschiffahrt und der Bedienung eines Segelschiffes offensichtlich zum Ausbildungsstandard eines Ritters gehören, wie er von dieser literarischen Gestalt repräsentiert werden soll. Dies soll uns ein Hinweis darauf sein, daß der Verfasser durchaus mit der Vorstellung spielt, Sivrit verfüge über mehr Kenntnisse, als im Text unmittelbar erkennbar werden. Wir wollen diese Passage als Hinweis dafür nehmen, daß es sich lohnen könnte, zu fragen welches denn nun die hier verschwiegenen, impliziten Kenntnisse sind, die für die Bewältigung der Fortbewegung in den großen Räumen erforderlich sind.

Nautisches Wissen im Mittelalter wird durch Kenntnis der Wasserwege und durch astronomisches Wissen gebildet. Man fährt gleichermaßen auf die offene See hinaus, orientiert sich an den Sternen und den in langen Traditionen erworbenen Kenntnissen von den Wassermarken. Gegebenenfalls jedoch, und zwar wenn es in der Nähe der Küsten keine Klippen, Untiefen oder Piraten gibt, bedient man sich auch der Methode der Küstenschiffahrt. Aus *Egils Saga* kennen wir einen entsprechenden Bericht, wie Fahrt auf offenem Meer und Küstenschiffahrt sich abwechselten:

*Heldu þeir skipi því suðr í haf ok kómu fram á Englandi, fengu þar góða kaupstefnu, hlódu skipit með hveiti ok hunangi, víni ok klædum, ok heldu aptr um haustit.*

[Sie fuhren zuerst südwärts am Lande entlang und dann aufs Meer hinaus, kamen nach England, trieben dort tüchtig Handel,

beluden das Schiff mit Weizen, Honig, Wein und Kleidern und fuhren im Herbst zurück].<sup>10</sup>

Wenn Sivrit im *Nibelungenlied* nun als Seefahrer auftritt, dann bedeutet dies, daß wenigstens der zeitgenössische Leser annehmen darf, daß Sivrit die damit verbundenen Aufgaben in einer Weise gemeistert haben würde, die dem damaligen Stand der nautischen Kenntnisse entsprechen. Immerhin gelangt Sivrit ja zielgerichtet durch die Welt. Er unternimmt auch keine Irrfahrten, was dafür spricht, daß er sich auch zu Wasser sicher orientiert durch den Erdraum bewegen kann. Neben dem über Seefahrergenerationen gesammelten Erfahrungswissen verfügte auch der mittelalterliche Seefahrer – im Gegensatz zu der weit verbreiteten Überzeugung von der Unfähigkeit des mittelalterlichen Menschen zur astronomischen Navigation – auch über die Möglichkeit, sich an den Sternen zu orientieren. Hier ist nicht der Ort, die Genese des Mythos vom Fehlen der astronomischen Navigation im Mittelalter zu rekonstruieren.<sup>11</sup> In keinem Fall jedoch kann die Abwesenheit von entsprechenden Daten im *Nibelungenlied* und Anlaß geben zu vermuten, Sivrit sei als jemand vorgestellt, der nicht auf der

---

<sup>10</sup> *Egils Saga*, Kapitel 17, zitiert nach Else Ebel, *Der Fernhandel von der Wikingerzeit bis in das 12. Jahrhundert in Nordeuropa nach altnordischen Quellen*, in: Klaus Düwel u.a. (Hgg.): *Untersuchungen zu Handel und Verkehr der vor- und frühgeschichtlichen Zeit in Mittel- und Nordeuropa*, Teil VI: *Der Handel der Karolinger- und Wikingerzeit*, (= *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, phil.-hist. Klasse, Dritte Folge, 156), Göttingen 1987, 266-312; Quelle 72, S. 307.

<sup>11</sup> Reinhard Krüger, *Ein Mythos der Moderne: Die mittelalterliche Erdscheibentheorie* (= *Eine Welt ohne Amerika I*), Berlin 2001; Ders., *Ein Mythos der Moderne: Die Erdscheibentheorie im Mittelalter und die Verfälschung des «Hexaameron» des Basilius von Caesarea durch Bernard de Montfaucon (1706)*, in: *Mittellateinisches Jahrbuch*, 35, II, 2000 (im Druck).

Höhe und vor dem Hintergrund der navigatorischen Kenntnisse seiner Zeit handelte.

Die Alltäglichkeiten und Selbstverständlichkeiten des Lebens kommen – wie schon eingangs gesagt – in den Texten vielfach nicht zur Sprache. Wir wissen beispielsweise, daß auch im Mittelalter mit Feuer gekocht wurde, wie jedoch das Feuer herzustellen ist, darüber berichten mittelalterliche Texte nichts. Dennoch ist dies für uns nicht der Anlaß zu vermuten, dem mittelalterlichen Menschen sei der Gebrauch des Feuers unbekannt gewesen. In der Frage der Navigation ist dies sogar noch einfacher, denn wir verfügen über eine ganze Reihe von Texten der mittelalterlichen Wissenschaftsliteratur, die uns belegen, daß die astronomische Navigation für den Seefahrer im Mittelalter eine vollkommen geläufige Praxis war. So lesen wir bei Cassiodor an einer Stelle, an der er über den Zweck der Sterne für den Menschen berichtet:

*Est alia quoque de talibus non despiciendi commoditas, si opportunitatem navigationis, si tempus arantium, si æstatis caniculam, si autumnii suspectos imbres inde discamus.*<sup>12</sup>

[Es gibt auch noch eine andere Zweckmäßigkeit, derartiges nicht geringzuschätzen, wenn wir daher die Bequemlichkeit der Schifffahrt, die Zeiten zum Pflügen, die Hitze im Sommer und den Verdacht auf Gewitter im Herbst erforschen.]

In einer computistischen Schrift anglonormannischer Herkunft, die Philippe de Thaün etwa im Jahre 1100 verfaßt hat, lesen wir, daß die Nacht vor allem für drei Berufsgruppen von besonderem Nutzen sei: für die Kalendermacher, die Astronomen und die Seefahrer. Wie Cassiodor definiert er den Zweck der göttlichen Setzung der Sterne mit den Bedürfnissen

---

<sup>12</sup> Magnus Aurelius Cassiodorus: *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, in: Magnus Aurelius Cassiodorus: *Opera omnia* II, in: *Patrologia Latina*, vol. LXX), Paris 1848, col. 1149-1220; 1218.

jener, die nicht tagsüber arbeiten, sondern sich für ihre Arbeit  
nachts an den Sternen orientieren:

*Mais a trestute rien  
Fait la nuit uncor bien;  
Kar la nuit luist la lune  
E esteile chascune.  
C'est bon al notuner,  
Ki vait najant par mer,  
As cumpotistiens  
E astronomiens.<sup>13</sup>*

[Aber einigen wenigen / Tut die Nacht auch Gutes; / Denn  
nachts leuchtet der Mond / Und jeder Stern. / Das ist gut für  
den Seemann / Der übers Meer fährt, / Für die Kalendermacher /  
Und die Astronomen.]

Mit der Zweckmäßigkeit der Sterne für Seeleute, Kalendermacher und Astronomen erfaßt Philippe de Thaün deren in der jeweiligen eigenen Praxis begründetes besonderes Verhältnis zum Sein. Während die Finsternis den anderen Menschen die Arbeit unmöglich macht, dienen die nach Einbruch der Dunkelheit am Himmel verbleibenden Sterne denn genannten anderen Berufsgruppen gerade als Orientierung für Ihre Arbeit. Es ist dabei bemerkenswert, wie deutlich Philippe de Thaün auch die Arbeit der Seeleute von der Existenz der Sterne abhängig macht. Dies kann kaum etwas anderes bedeuten, als daß in dieser Zeit die Orientierung der Seefahrer an den Sternen wohl auch gängige Praxis gewesen sein muß. Dies bedeutet weiter, daß mit Philippe de Thaün jemand schreibt, der von der astronomischen Seefahrt weiß. Was anderes kann der Sinn einer solchen Zuordnung von Seefahrer und nächtlichem Sternenhimmel sei?

---

<sup>13</sup> Philippe de Thaün, *Li Cumpoz Philippe de Thaün*, Ausg. Mall, Strassburg 1873, vv. 298-306.

Wir können noch einen dritten Gelehrten des Mittelalters nennen, der vielleicht in Deutschland, womöglich in Regensburg gewirkt hat: Honorius Augustodunensis. Auch er versucht in einer Interpretation des göttlichen Bauplanes, seinem ca. 1120 entstandenen *Hexaemeron*, den Zweck der Sterne für den Menschen zu bestimmen. Dabei folgt er wie Cassiodor und Philippe de Thaün der Idee, daß Gott dem Menschen die Sterne zur Orientierung an den nächtlichen Himmel gesetzt habe.

Bei der naturphilosophischen Rekonstruktion des Geschehens am dritten Tag der *Genesis* untersucht Honorius den Zweck der Schöpfung der Himmelskörper. Dort interpretiert der Verfasser die Funktion, welche die von Gott geschaffenen Sterne für den Menschen haben, und kommt zu dem Ergebnis, daß man damit einmal Ostern berechnen könne, und daß man zweitens die Navigation auf dem Meer und die Orientierung in der Wüste bewirken können. Und so schreibt Honorius, weshalb die Himmelskörper Sonne und Mond sich im Kreis der Tierzeichen bewegen mit eindeutigen Bezug auf die astronomische Navigation:

*In signa sunt, quia pascha nobis certo tempore celebrandum, aliquando quoque tempestatem vel serenitatem, aliquando etiam aliquid futuri ostendunt. In signa sunt quoque navigantibus et in arenosis regionibus iter agentibus.*<sup>14</sup>

[Sie stehen in den Sternzeichen, damit wir Ostern zu genau bestimmter Zeit feiern können, dann zeigen sie uns auch die stürmische und die ruhige Jahreszeit an, manchmal aber etwas Zukünftiges. Sie stehen auch in den Zeichen für die Seefahrenden und die durch die Wüsten Reisenden.]

---

<sup>14</sup> Honorius Augustodunensis, *Hexaemeron*, in: *Patrologia Latina*. CLXXII, Hg. Migne, Paris 1854, Sp. 257.

Es kann sich hier um keinen Irrtum des Autors oder etwa um die Wiedergabe einer unverstandenen Quelle handeln. Es gibt für die Interpretation dieser Stelle eigentlich nur zwei Möglichkeiten: entweder es handelt sich hier um die gegenstandslosen Phantasien eines Kirchenmannes vom Beginn des 12. Jahrhunderts, oder Honorius berichtet hier von einer vielleicht nicht selbst erfahrenen, aber doch von anderen übermittelten Reisepraxis. Oder noch anders formuliert: hätte es zu dieser Zeit keine entsprechende navigatorische Praxis zu Wasser und zu Land gegeben, dann müßten wir feststellen, daß die astronomische Navigation auf hoher See und in der offenen Wüste die Erfindung eines Kirchenmannes des 12. Jahrhunderts ist, und zwar als der dabei war, eine der ersten Passagen der *Genesis* zu interpretieren.

Selbstverständlich ist dies absurd, und wir können somit die drei eindeutigen Quellen von Cassiodor, Philippe de Thaün und Honorius Augustodunensis als Belege dafür werten, daß die astronomische Navigation im Mittelalter auch zu den Navigationsmethoden gehörte. Wenn also in einem Text der mittelalterlichen Großepik – so im *Guillaume d'Angleterre* des Chrétien de Troyes wie im *Nibelungelied* – von weiträumigen und vor allem sich über mehrere Tage erstreckenden Seefahrten die Rede ist, dann können wir vermuten, daß einem kenntnisreichen Rezipienten dieser Zeit dies nicht als Wunder, sondern als eine aus der nautischen Praxis her wohlbekannten Selbstverständlichkeit erschienen sein wird.

Bei Cassiodor und fast 600 Jahre später bei Honorius Augustodunensis finden wir Hinweise darauf, daß Sternkenntnis auch für die Bestimmung der Jahreszeiten von Bedeutung ist, in denen zur See gefahren werden kann. Tatsächlich wurde beispielsweise im Mittelmeer zwischen Oktober und März wegen der unsicheren Witterungsverhältnisse, der Stürme, keine Schifffahrt betrieben. In anderen Meeren mit noch unsichereren Verhältnissen, dehnte



sich die Zeit ohne Seefahrt noch länger aus. Tatsächlich finden wir im *Nibelungenlied* eine diesem Umstand analoge Passage:

„Unde bitent mîne vrouwen, sî sül mit iu dar komen.  
swenne daz der winder ein ende habe genomen,  
vor disen sunewenden sô wolden si iuch sehen.“  
Dô sprach der starke Sifrit: „daz kunde müelich geschehen.“  
(751,1-4)

Wir erfahren jedoch nicht, weshalb dies unmöglich sein sollte. Schließlich willigt Sivrit ein, und wir lesen von den langen Vorbereitungen, welche die Reise seines Gefolges erforderlich macht. Dann erfahren wir noch, wie man sich jetzt schließlich zu Pferde nach Worms begibt. Der seetüchtige Ritter Sivrit, der es soeben noch für unmöglich hielt, vor der Sonnenwende nach Worms zu gelangen, sieht jetzt einen Weg: man reist zu Pferde, und reitet durch den Schnee. Damit ist auch klar, weshalb Sivrit es zunächst für unmöglich hielt, vor der Frühjahrs Sonnenwende nach Worms zu reisen: der Winter ist nicht die Zeit für die von ihm bei großräumigen Bewegungen bevorzugte maritime Fortbewegungsmethode. Dieser Umstand entspricht genau den nautischen Verhältnissen dieser Zeit.

#### 4. Schluß

Wir wissen nach alledem von Sivrits Wissen um den geographischen Raum immer noch nichts. Der Sivrit, der uns im *Nibelungenlied* entgegentritt, ist eine literarische Fiktion ohne eigene Kenntnisse von Weltverhältnissen. Wie weit man auch immer die Schalen von Erzähltraditionen abtragen würde, die sich um den historischen Kern dieser Gestalt sedimentierten, würden wir doch immer auf das Faktum einer wie auch immer beschaffenen literarischen Verarbeitung stoßen.

Sivrit ist immer eine poetische und narrative Inszenierung des Erzählers, der diesen Mythos weitergetragen und weitergepflegt hat, bis er in Gestalt des *Nibelungenliedes* auf uns überkommen ist. Selbst die frühesten Berichte aus dem unmittelbaren Erleben der Taten Sivrits, deren historische Realität man ja einmal hypothetisch annehmen kann, zeichneten sich durch Aspekte von Fiktionalisierungen aus: sie wiesen Weglassungen auf, stellten auf besondere rhetorische Weise die speziell interessierenden Aspekte seiner Handlungen heraus und erhöhten sie. Insgesamt würde auch ein solcher Text aller Charakteristika einer fiktionalisierenden Verarbeitung der Informationen aufweisen. Auch eine eventuell historiographische Sorgfaltspflicht würde sich zuletzt als Verfahren erweisen, die Daten nach bestimmten Prinzipien zu ordnen, womit dem Bericht der Fiktionalisierung Tür und Tor geöffnet würde. *Facta sunt fictae*, bekannte Nietzsche, und es gibt keinen Anlaß zu vermuten, daß dies vor 1500 Jahren, der Zeit, in der sich vermutlich sich Ereignisse zutrugen, deren Berichte der Prätext der Handlungen des *Nibelungenliedes* wurden, anders war. Ebenso wenig war dies anders vor 800 Jahren, als aus diesem Stoff dann das *Nibelungenlied* wurde.

Ist Sivrit also auch immer poetische Fiktion, poetische Inszenierung einer Textfigur, dann müssen dieser auch Attribute zugeschrieben werden, welche die unter dem Schreibrohr oder dem Wachsgriffel des Verfassers entstehende Gestalt mit Plausibilität versieht. Ein Schreiber des 8. Jahrhunderts transformiert auch Gestalten aus früherer Zeit nach dem Verständnis der eigenen Zeit in Gestalten, die dem Verständnis der eigenen Zeit zugänglich sind. Ein Verfasser des 12. oder 13. Jahrhunderts tut dies *cum grano salis* kaum anders. Die Vermutung, daß sich die eigene Zeit von der vergangenen kaum unterscheidet, liefert den hermeneutischen Schlüssel für die Interpretation alter Berichte. Das Vergangene wird nach dem Muster der Gegenwart interpretiert, und das heißt: nach dem rekonstruiert,

was man als gegenwärtig im Bericht der Vergangenheit erkennen kann.

Wir können also nichts über Sivrits Wissen sagen können. Was nicht im Text präsent ist, darüber können wir auch keine Aussagen machen, denn es gehört nicht zum Text, der Gegenstand der Untersuchung ist. In dem Moment jedoch, da wir den Text in seiner kommunikativen Funktion verstehen, ergibt sich sofort ein breites Feld semantischer Kontexte. Dieses sind die Bedingungen und Voraussetzungen des Verstehens, die das Publikum des Textes mit sich bringt. Dies sind aber auch jene Bestandteile des Vorwissens des Verfassers, die wir als epistemologischen Hintergrund des Textes voraussetzen können. Im Falle des *Nibelungenliedes* soll nur eines vorausgesetzt werden: der Verfasser des Textes wie die Mehrzahl seiner gebildeten Leser oder seiner vielleicht auch etwas weniger gebildeten Hörer, hatten elementare Kenntnisse in kosmologischen, astronomischen und geographischen Fragen, wie sie von verschiedenen Texttraditionen dieser Zeit vermittelt wurden.

Wir müssen dabei durchaus bedenken, was Platon im *Ion*-Dialog zwischen Sokrates und dem Rhapsoden Ion herausgearbeitet hat: Ion kann wohl von einem Streitwagen berichten, jedoch ohne zu wissen, wie ein solcher konstruiert wird. Sokrates und mit ihm Platon leiten aus der Tatsache, daß der Dichter von Dingen berichten kann, von denen er nichts versteht, die Minderwertigkeit der Dichtkunst ab. Fassen wir es jedoch positiv: der Dichter muß nicht unbedingt von den Dingen etwas verstehen, von denen er berichtet, oder anders formuliert: die Dichtkunst kann hinsichtlich des Fachwissens über die von ihr vorgeführten Gegenstände als ganz unabhängig aufgefaßt werden.

Ebenso muß der Erzähler des *Nibelungenliedes* kein Spezialist in kosmologischen, astronomischen oder geographischen Fragen gewesen sein. Doch die Wissensvorräte, die er aufruft,

indem er auf die Reiseaktivität Sivrits und anderer hinweist, können als Faktum einer historischen Semantik diagnostiziert werden.

Wir können daher also den historischen Kontext des Denkens über den Erdraum und den Kontext des Wissens, unter dessen Voraussetzung Fahrten geplant werden konnten, rekonstruieren. D.h. wir können aus den verfügbaren Daten mit einem hohen Maß an Plausibilität konstruieren, was ein gebildeter oder ein im Reisen erfahrener Rezipient des *Nibelungenliedes* gewußt haben kann und zum Verständnis der unendlich verknüpften Fahrtenberichte im *Nibelungenlied* selbst als Wissensvorrat aufgerufen haben dürfte. Der zeitgenössische Diskurs über die materielle Struktur der Welt und die in den literarischen Traditionen des Alexanderstoffs bereits poetisch verarbeiteten kosmologischen Grundannahmen werden den Rezipienten dabei geleitet haben können. Dies ist gleichsam das geheime Wissen Sivrits, das der Rezipient aus eigener Erfahrung als Konjektur zur Plausibilisierung des Gelesenen oder Gehörten in den Rezeptionsvorgang einbringen kann. Es gehört zu dem uns bekannten Bildungskanon des Ritters, dessen Inhalte wir durch Vergleich mit anderen Texten als Konjektur an der semantischen Struktur auch des *Nibelungenliedes* anbringen können, sobald der Text unter dem Gesichtspunkt seiner Rezeptionsbedingungen, d.h. unter dem Aspekt des Verstehenshorizonts seiner Rezipienten betrachtet wird.

Die Berücksichtigung der kosmologischen Traditionen sowie des Wissens um ihre Präsenz im Bildungskanon eines hochrangigen Ritters scheint uns dabei zu helfen, die im Text vorgeführten Dimensionen der Bewegungen auch eines fiktiven Ritters vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Wissensvorräte transparent zu machen.

*Konjekturen zum Raumbegriff des „Nibelungenliedes“* 147

Humboldt-Universität zu Berlin  
*Krüger*

*Reinhard*

*Quid cantus rusticorum cum Ovidio?*  
**Über die Nibelungenrezeption um 1200**

0. Einführung

Vor genau zehn Jahren wurde an nicht allzu auffälliger Stelle, nämlich in einer Rezension, die These verfochten, daß Ovids *Metamorphosen* die wichtigste Quelle gewesen seien, aus der der Dichter des *Nibelungenlieds* den Stoff für sein Epos geschöpft habe. Der betreffende Abschnitt lautet folgendermaßen:

Was dem Rezensenten auffiel, ist der häufig bekundete und betätigte Wille, die Dietrichepik als Ausläufer germanischer oder gar indogermanischer Überlieferungen zu betrachten und von der römischen Kultur zu trennen. Als ob es germanisch-deutsche Sonderwege gegeben hätte, ja hätte geben können! - Bekanntlich haben Ernst Robert Curtius und Werner Fechter jene Sonderwege inzwischen reizlos gemacht, indem sie zeigten, daß auch für die altdeutsche Poesie alle Straßen nach Rom führen, wo die Muster zuhauf vorliegen. Als der Rezensent sich einmal von W. Fechter dorthin weisen ließ, wurde er dort sogleich fündig: In Ovids „Metamorphosen“ sah er den Grundriß der Nibelungensage. Vergleichbar erschienen ihm insbesondere der Konflikt von Niobe und Latona (Met. VI, 148-312) mit dem Königinnenstreit im „Nibelungenlied“, die Geschichte von Progne, Philomela und Tereus (Met. VI, 424-674) mit Gudruns bzw. Kriemhilds Rache, Atalanta mit Brünhild (Met. X, 569-680), die unverwundbaren Helden Cygnus (Met. XII, 72-145) und Caeneus (Met. XII, 189-521) mit Siegfried...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> L. Okken in einer Besprechung von Jens Haustein, *Der Helden Buch. Zur Erforschung deutscher Dietrichepik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Tübingen 1989, in: *ABäG* 30 (1990), S. 186-187.

Obwohl mir die These des Rezensenten unhaltbar zu sein scheint, glaube ich dennoch, daß es sich lohnen könnte, die Parallelen zwischen dem *Nibelungenlied* und einigen Geschichten aus Ovids *Metamorphosen* genauer zu betrachten, nicht weil sie die Stoffquelle für den Dichter des *Nibelungenliedes* gebildet haben könnten - soweit es einen solchen überhaupt gegeben hat - , sondern aus einem ganz anderen Grund. Das Publikum nämlich, das um 1200 dem damals wohl noch mündlich überlieferten *Nibelungenlied* soviel Interesse entgegenbrachte, daß es eine schriftliche Aufzeichnung oder Bearbeitung für angebracht hielt, kannte sicherlich auch Ovids *Metamorphosen*. Man kann denn auch davon ausgehen, daß diese den Erwartungshorizont, vor dem das *Nibelungenlied* in gebildeten Kreisen rezipiert wurde, mit konstituierten, ja vielleicht sogar den Anstoß zur Verschriftlichung der Nibelungendichtung gegeben haben.

Im folgenden werde ich zunächst darlegen, warum die These des Rezensenten als solche unhaltbar ist, sowohl vom Inhalt der einzelnen Geschichten her wie im Hinblick auf die unterschiedliche gesellschaftliche Einbettung von Ovids *Metamorphosen* und den vor 1200 noch mündlich tradierten Geschichten von den Nibelungen. Anschließend werde ich dann versuchen anhand einiger Beispiele aufzuzeigen, wie ein Publikum um 1200, das mit den *Metamorphosen* Ovids vertraut war, bestimmte Stellen des *Nibelungenlieds* interpretiert haben könnte.

## 1. Die einzelnen Geschichten<sup>2</sup>

### 1.1. Niobe und Latona (*Metamorphosen*, VI, 148-312)

---

<sup>2</sup> Folgende Ausgabe wurde benutzt: *Publius Ovidius Naso, Metamorphosen*. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text hg. v. Erich Rösch, Darmstadt <sup>10</sup>1983.

Niobe, Tochter des Königs Tantalus von Phrygien und Gattin des Königs von Theben, hält sich wegen ihres Kinderreichtums für bedeutender als die Göttin Latona und treibt die Thebanerinnen von deren Altären. Latona beklagt sich darüber bei ihren zwei Kindern, Apollo und Diana. Darauf erschießt Apollo mit seinen Pfeilen Niobes sieben Söhne, während Diana die sieben Töchter tötet. Niobe erstarrt im Schmerz zu einer Marmorsäule.

Die Unterschiede zwischen der Auseinandersetzung zwischen Niobe und Latona und jener zwischen Kriemhilt und Prünhilt springen sofort ins Auge: bei Ovid handelt es sich nicht um ein Streitgespräch, sondern um einen Monolog Niobes. Diese weist zwar anfangs auf ihren Stand hin: ihr Vater sei König Tantalus, ein Sohn Jupiters, ihr Ahn der gewaltige Atlas und ihre Mutter die Schwester der Pleiaden. Ihr wichtigstes Argument ist jedoch, daß sie vierzehn Kinder habe, während Latona nur zwei Kinder, Apollo und Diana, besitze. Im *Nibelungenlied* handelt es sich um ein Streitgespräch zwischen zwei Menschen, auch wenn man annimmt, daß die Prünhilt-Gestalt ursprünglich eine Walküre war, bei Ovid wendet sich ein Mensch an eine Gottheit. Kriemhilt hebt im *Nibelungenlied* den Status und die Qualität ihres Gatten hervor, der dem Gatten Prünhilts gleich bzw. überlegen sei, Niobe entlehnt ihr Superioritätsgefühl der Tatsache, daß sie siebenmal soviel Kinder wie Latona hat. Kriemhilt entfacht den Königinnenstreit und demütigt Prünhilt. Nicht sie wird am Ende bestraft, sondern Sivrit. Niobe entfacht den Konflikt mit Latona und muß unmittelbar darauf für ihren Hochmut büßen. Wer die Auseinandersetzung zwischen Niobe und Latona als Quelle für den Königinnenstreit im *Nibelungenlied* betrachtet, muß denn auch über ein Übermaß an Phantasie verfügen.

1.2.Progne, Philomele und Tereus (*Metamorphosen*, VI, 424-674)



Tereus, der König von Thrazien, ist verheiratet mit Progne, der Tochter des Königs von Athen. Nach fünf Jahren bittet Progne, ihre Schwester Philomela besuchen zu dürfen oder sie nach Thrazien einzuladen. Tereus entscheidet sich für letzteres. Er segelt nach Athen, bittet seinen Schwiegervater, Philomela mitnehmen zu dürfen, und verspricht ihm, sie bald wieder gesund zurückzubringen. Als er sie aber erblickt, entbrennt er in Liebe zu ihr. Sobald sie in Thrazien angekommen sind, vergewaltigt er sie und sperrt sie in einem Stall ein. Damit sie ihn nicht verraten kann, schneidet er ihr die Zunge aus. Seiner Frau berichtet er, Philomela sei während seines Aufenthalts in Athen gestorben. Während eines ganzen Jahres verbleibt Philomela in Gefangenschaft und wird fortwährend von Tereus mißbraucht. Eines Tages webt sie den Bericht ihrer Schicksale in ein Tuch, das sie ihrer Schwester überbringen läßt. Als Progne erfährt, was geschehen ist, befreit sie ihre Schwester. Dann tötet sie ihren und des Tereus Sohn und setzt sein Fleisch dem Vater vor. Philomela läßt Tereus am abgeschlagenen Haupt des Sohnes erkennen, was er gegessen hat. Progne und Philomela fliehen, werden jedoch auf der Flucht in eine Schwalbe und eine Nachtigall, der sie verfolgende Tereus in einen Wiedehopf verwandelt.

Es fällt zunächst auf, daß der Anlaß zur Rache hier ein ganz anderer ist als im *Nibelungenlied*: Progne rächt sich an ihrem Mann, weil dieser ihre Schwester mißbraucht und verstümmelt hat. Auch Kriemhilt glaubt zu wissen, daß Sivrit mit Prünhilt geschlafen hat, sie bezeichnet ihre Schwägerin ja ausdrücklich als „*mannes kebse*“ (Str. 839,4). Ihr Haß richtet sich allerdings nicht gegen den eigenen Mann, sondern gegen die andere Frau. Kriemhilts Rache hängt auch nicht unmittelbar mit diesem Ehebruch zusammen, sondern wird durch den Mord an ihrem Mann hervorgerufen. Das einzige Element, das sowohl in den *Metamorphosen* wie im *Nibelungenlied* auftritt, ist der Tod des eigenen Kindes. Bei Ovid schlachtet Progne ihren Sohn, um

Tereus zu strafen, im *Nibelungenlied* bleibt jedoch unklar, warum Kriemhilt ihren Sohn in den Saal bringen läßt (Str. 1912,3), wo er dann von Hagen erschlagen wird (Str. 1961). Auf dieses Element komme ich später noch zurück.

### 1.3. Hippomenes und Atalanta (*Metamorphosen*, X, 560-707)

Wer die Boeotierin Atalanta gewinnen will, muß sie im Wettlauf besiegen. Unterliegt der Herausforderer, so wird er getötet. Der bei den Wettkämpfen als Zuschauer anwesende Hippomenes wird von Liebe zu Atalanta ergriffen und fordert sie zum Wettlauf heraus. Atalanta wird, ohne sich dessen bewußt zu sein, ebenfalls von einer Neigung zu Hippomenes erfaßt. Hippomenes, der sich der Schwierigkeit seines Unternehmens bewußt ist, bittet Venus, ihm zu helfen. Sie schenkt ihm drei goldene Äpfel, mit deren Hilfe er den Wettlauf gewinnt. Er vergißt jedoch am Ende der Göttin zu danken, worauf diese ihn zur Strafe mit einem jähem Liebesverlangen erfüllt. Zusammen mit Atalanta entweiht er den Tempel der Cybele, was diese veranlaßt, die beiden in Löwen zu verwandeln.

Außer der Tatsache, daß die umworbene Frau von den Werbern verlangt, sie mit einer sportlichen Leistung zu übertreffen, lassen sich kaum Parallelen zwischen Atalanta und Prünhilt nachweisen. Der Anlaß ist in beiden Fällen ein völlig anderer: Gunther hört von Prünhilt's großer Schönheit und bereitet eine Expedition nach Island vor, Hippomenes ist zufälligerweise während der Wettkämpfe zugegen und es erwacht erst dann in ihm die Liebe zu Atalanta. Gunther besteht die Probe zwar auch nur mit Hilfe übernatürlicher Mittel, er ruft aber nicht die Hilfe einer göttlichen Macht ein. Außerdem bekommt Sivrit nach der gelungenen List seinen Lohn, nämlich Kriemhilt, während Hippomenes vergißt, der Göttin zu danken. Prünhilt folgt Gunther nach ihrer Niederlage nur mit größtem Widerwillen, Atalanta dagegen scheint sich Hippomenes ohne

Widerstand hingegeben zu haben, denn sie wird ebenso wie dieser bestraft. Im *Nibelungenlied* gelingt die Brautwerbung in erster Linie, wenn sie auch später für alle Beteiligten verhängnisvolle Folgen haben wird, bei Ovid führt die List zwar zum Sieg des Herausforderers, dieser wird aber gleich darauf von Venus bestraft.

1.4. Cygnus (*Metamorphosen*, XII, 72-145) und Caeneus (XII, 189-521)

Cygnus, ein Sohn des Neptunus, ist unverwundbar. Als er jedoch zurückweichend im Kampf mit Achilles stolpert, erdrosselt dieser ihn mit dem Helmband. Darauf verwandelt Neptunus ihn in einen Storch. Caenis, die Tochter des Elatus, wird von Neptunus vergewaltigt. Darauf verspricht er ihr, ihr eine Bitte zu gewähren. Auf ihren Wunsch verwandelt er sie in einen Mann, der nicht durch Eisen verwundet werden kann (XII, 207). Im Kampf mit den Centauren erstickt Caeneus jedoch unter einem Haufen von Baumstämmen. Er wird in einen Vogel verwandelt.

Beide Helden sind ebenso wie Sivrit im Prinzip unverwundbar. Diese Unverwundbarkeit ist ihnen jedoch von Neptunus verliehen worden, während Sivrit sie sich durch das Bad im Drachenblut selbst erworben hat. Im übrigen handelt es sich hier um ein so allgemein bekanntes Motiv, daß man keine Schlüsse daraus ziehen kann.

Aus dem Vergleich der fünf Geschichten mit den entsprechenden Partien des *Nibelungenlieds* geht eindeutig hervor, daß stofflich zwischen den *Metamorphosen* und dem *Nibelungenlied* nur ganz vage Parallelen existieren und daß die These, der Dichter des *Nibelungenlieds* habe Ovids *Metamorphosen* als Stoffquelle benutzt, unhaltbar ist. Sie ist es aber auch aus einem ganz anderen Grund.

## 2. Zum Verhältnis zwischen deutscher Heldendichtung und lateinischer Literatur

Germanisch-deutsche Heldendichtung ist seit dem ersten Jahrhundert bezeugt und die Kette der Anspielungen auf und der Erwähnungen von mündlich überlieferter volkssprachlicher Heldendichtung in lateinischen Quellen reißt seitdem nicht mehr ab.<sup>3</sup> So berichtet Tacitus von den Germanen, daß alte Lieder „*unum apud illos memoriae et annalium genus*“ („die einzige Art ihrer geschichtlichen Überlieferung“) sei,<sup>4</sup> und acht Jahrhunderte später berichtet Einhard, daß Karl der Große die „*barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur*“ („die uralten heidnischen Lieder, in denen die Taten und Kriege der alten Könige besungen werden“),<sup>5</sup> aufzeichnen ließ. Im 12. Jahrhundert erwähnt Otto von Freising in seiner Chronik, daß über Theoderich den Großen allerlei „*vulgo dicitur*“ („im Volke erzählt“)<sup>6</sup> werde. Wer also Stoff sucht, um ein Epos wie das *Nibelungenlied* zu dichten - vorausgesetzt, daß es sich um eine einmalige Schöpfung handelt -, der war nicht auf Ovids *Metamorphosen* angewiesen, sondern fand Material in Fülle in der mündlichen Tradition. Und für viele

---

<sup>3</sup> Vgl. Wilhelm Grimm, *Die deutsche Heldensage*, Gütersloh <sup>3</sup>1889, und Rudolf Kögel, *Geschichte der deutschen Litteratur bis zum Ausgange des Mittelalters*, Straßburg 1894.

<sup>4</sup> Vgl. Tacitus, *Germania*. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1972 (Reclams Universal-Bibliothek 9391), S. 4-7.

<sup>5</sup> Vgl. Einhard, *Vita Karoli Magni / Das Leben Karls des Großen*. Übersetzung, Nachwort und Anmerkungen von Evelyn Scherabon Coleman, Stuttgart 1969 (Reclams Universal-Bibliothek 1996), S. 58-59.

<sup>6</sup> Vgl. *Otonis episcopi frisingensis chronica sive historia de duabus civitatibus / Otto Bischof von Freising, Chronik oder die Geschichte der zwei Staaten*, übersetzt von Adolf Schmidt, hg. v. Walther Lammers, Darmstadt 1972 (Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 16), S. 380.

Motive haben sich auch tatsächlich ältere Sagenzeugnisse nachweisen lassen.<sup>7</sup>

Hinzu kommt aber, daß man sich in Kreisen, in denen man Zugang zur lateinischen Literatur hatte, im Laufe der Zeit je länger je negativer über die zeitgenössische mündliche Dichtung äußerte. Heldenlieder galten, wie schon Tacitus mitteilt, als Geschichtsüberlieferung, aber man „suchte sie von seiten der litterati mehr als einmal als Lügengeschichten zu diffamieren“.<sup>8</sup> Im günstigsten Fall äußerte man sich sehr herablassend über die mündliche Dichtung, wie etwa aus der Bemerkung über Theoderich den Großen, „*de quo cantabant rustici olim*“<sup>9</sup> hervorgeht.

Die gleiche Haltung läßt sich übrigens auch bei Deutsch schreibenden Autoren, die in der gelehrten lateinischen Tradition ausgebildet worden waren, beobachten. Es dürfte sich erübrigen, hier all die vielzitierten Äußerungen von Otfrids „*Jaicorum cantus obscenus*“, dem „anstößigen Gesänge der Laien“,<sup>10</sup> bis hin zur Polemik gegen die Heldensage in der *Kaiserchronik*<sup>11</sup> aufs neue zu zitieren.

Es scheint denn auch eine fast unüberbrückbare Kluft bestanden zu haben zwischen den Trägern der mündlich überlieferten Heldendichtung und jenen Dichtern, die in der gelehrten schriftlich-lateinischen Tradition standen. Mündlich überlieferte Heldendichtung gehörte eben einer anderen Gesellschaftsschicht an, sie wurde, jedenfalls anfangs, von

<sup>7</sup> Vgl. etwa Hermann Schneider, *Germanische Heldensage I* Berlin und Leipzig 1928, S. 73-210.

<sup>8</sup> Fritz Peter Knapp, *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik. Sieben Studien und ein Nachwort*, Heidelberg 1997, S. 27.

<sup>9</sup> In den Text geratene Glosse in den Quedlinburger Annalen; vgl. Joachim Heinzle, *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, Berlin 1999, S. 19.

<sup>10</sup> Vgl. *Otfrids Evangelienbuch*, hg. v. Oskar Erdmann, fortgeführt von Edward Schröder, 5. Aufl., besorgt v. Ludwig Wolff, Tübingen 1965 (Altdeutsche Textbibliothek 49), S. 4.

<sup>11</sup> V. 27-42; vgl. *Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen*, hg. v. Edward Schröder, Hannover 1892 (MGH, Deutsche Chroniken I).

analphabetischen Dichtern gepflegt, ohne Vermittlung der Schrift tradiert und in allen Schichten der Gesellschaft, vor allem aber von Illiteraten, rezipiert.

Allerdings scheint es manchmal auch unter hohen Geistlichen Leute gegeben zu haben, die sich die im Volk zirkulierenden Geschichten vortragen ließen. Der Brief eines Bamberger Domscholasters, in dem dieser sich über seinen Herrn, den Bischof Gunther von Bamberg (1057-1065), beklagt, ist ein bekanntes Zeugnis dafür.<sup>12</sup> Aufgezeichnet wurden diese Dichtungen jedoch nicht, wie sich aus dem gleichen Brief schließen läßt:

*Et o miseram et miserandam episcopi vitam, o mores!  
Numquam ille Augustinum, numquam ille Gregorium recolit,  
semper ille Attilam, semper Amalungum et cetera id genus  
portare tractat. Versat ille non libros, sed lanceas, miratur ille  
non litterarum apices, sed mucronum acies.*

[Welch ein jämmerliches und beklagenswertes Leben für einen Bischof, welche Sitten! Niemals denkt er an Augustinus, niemals an Gregorius, immerfort beschäftigt er sich mit Attila und dem Amelung [d.h. Dietrich von Bern] und mehr von dieser Art. Er denkt nicht an Bücher, sondern an Speere, er betrachtet nicht die Zierde der Buchstaben, sondern die Schärfe der Schwertspitzen.]

Augustinus und Gregorius sind demnach in Büchern und Buchstaben zu bewundern, bei Attila und Dietrich sieht der Bischof in Gedanken nur Speere und Schwerter. Ihre Taten sind anscheinend noch nicht in Büchern aufgezeichnet.

Daß im 10. Jahrhundert ein Mönch in Sankt Gallen Stoff aus der germanischen Heldensage zu einem Hexameterrepos bearbeitet hat, dem *Waltharius*, ist allerdings ein merkwürdiges

---

<sup>12</sup> Vgl. *Briefsammlungen der Zeit Heinrichs IV.*, hg. v. Carl Erdmann und Norbert Fickermann, Weimar 1950 (MGH, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit, Band 5), S. 121.

Phänomen. Wie stark er dabei unter dem Einfluß lateinischer Schulautoren stand, ist schon wiederholt nachgewiesen worden.<sup>13</sup> Daß aber ein in der gelehrten lateinischen Tradition stehender Dichter Motive aus einer lateinischen Dichtung zu einem germanischen Heldenepos zusammensetzt, und dazu noch in der Volkssprache und in der Form des *cantus rusticorum*, scheint mir höchst unwahrscheinlich zu sein.

Wenn also um 1200 jemand, der über die erforderlichen Mittel verfügte, einem Schreiber den Auftrag erteilt, eines oder mehrere Heldenlieder oder Epen aufzuzeichnen und zu bearbeiten, dann kann der Grund nicht gewesen sein, daß man Geschichte, Historie, festlegen wollte, denn für das, was im *Nibelungenlied* erzählt wird, gilt der gleiche Vorwurf, den man gegenüber der Dietrichepik erhoben hatte: diese Dichtungen seien unzuverlässig als historische Quellen. Attila und Theoderich waren eben keine Zeitgenossen gewesen, das wußte man.<sup>14</sup> Auch war allgemein bekannt, daß die Burgunden in ihrem Reich am Oberrhein, nicht aber in Pannonien von den Hunnen besiegt worden waren.<sup>15</sup> Wenn das *Nibelungenlied* aber um 1200 in Kreisen, für die es nicht in erster Linie bestimmt war, rezipiert und zudem so geschätzt wurde, daß man es aufzeichnen ließ, dann erhebt sich die Frage, was die Auftraggeber dazu veranlaßt haben könnte. Es wäre zu erwägen, daß nicht so sehr ein Interesse an dem quasi historischen Inhalt die litterati fesselte,<sup>16</sup> sondern die Erkenntnis, daß

---

<sup>13</sup> Rosemarie Katscher, „Waltharius - Dichtung und Dichter“, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 9 (1973), S. 48-120.

<sup>14</sup> Otto von Freising (Anm. 6), S. 382-383.

<sup>15</sup> Schon bei Gregor von Tours, lib. II, cap. 6-8; vgl. *Gregor von Tours, Libri historiarum X / Zehn Bücher Geschichten*, hg. v. R. Buchner, 2 Bde, Darmstadt <sup>5</sup>1972 und <sup>4</sup>1970 (Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe Bd. 2 und 3).

<sup>16</sup> Wie ich einmal für die Dietrichepik nachzuweisen versucht habe; vgl. Norbert Voorwinden, „La fonction de la représentation littéraire du roi Théodoric“, in: *Histoire et littérature au Moyen Age. Actes du colloque du*

in dieser Dichtung Probleme diskutiert werden, die den Problemen, die in den großen Dichtungen der Antike zur Debatte gestellt werden, sehr ähnlich sind. Die wichtigsten antiken Dichter waren nämlich nicht nur oberflächlich bekannt, sondern wurden in den Klosterschulen gründlich studiert. Jeder mehr oder weniger gebildete Kleriker hatte denn auch während seiner Ausbildung Vergil, Statius oder Lucan gelesen. Auch Ovids *Metamorphosen* waren weit verbreitet, wie aus mittelalterlichen Bibliothekskatalogen hervorgeht. In vielen Klosterbibliotheken im Südosten des deutschen Sprachraums besaß man ein Exemplar: etwa in Freising, Klosterneuburg, Oberaltaich, Prüfening, Salzburg und Weihenstephan; allerdings nicht in Passau, dem mutmaßlichen Entstehungsort des *Nibelungenlieds*.<sup>17</sup>

Das Erkennen der Parallelen zwischen dem *Nibelungenlied* und den großen Dichtungen der Antike hatte nicht nur zur Folge, daß die Dichtungen der illiterati salonfähig wurden, es steuerte höchstwahrscheinlich auch die Rezeption des *Nibelungenliedes* in gebildeten Kreisen. Im nächsten Abschnitt möchte ich versuchen, diese Hypothese für die Interpretation fruchtbar zu machen.

### 3. Die Rezeption des *Nibelungenliedes* vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Ovid-Rezeption

Werner Fechter hat in seinem Buch über die Verwendung von Ausdrucksmitteln der lateinischen Poetik und Rhetorik in

---

Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie (Amiens 20-24 mars 1985), hg. von Danielle Buschinger, Göttingen 1991, S. 473-483.

<sup>17</sup> Max Manitius, *Handschriften antiker Autoren in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen*, Leipzig 1935 (Zentralblatt für Bibliothekswesen, 67. Beiheft), S. 55; vgl. zur Ovid-Rezeption im Mittelalter auch Karl Bartsch, *Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter*, Quedlinburg und Leipzig 1861, und Karl Stackmann, „Ovid im deutschen Mittelalter“, in: *Arcadia* 1 (1966), S. 231-254.



mittelhochdeutschen Dichtungen<sup>18</sup> auf eine Parallele zwischen den Schlußszenen des *Nibelungenlieds*<sup>19</sup> und der *Aeneis*<sup>20</sup> hingewiesen. In beiden Dichtungen fällt der Hauptgegner dem Protagonisten bzw. der Protagonistin am Ende in die Hände. In beiden Fällen wird die Möglichkeit einer Versöhnung kurz diskutiert. Turnus fleht Aeneas, nachdem er von diesem im Zweikampf besiegt worden ist, ihn aus Mitleid mit seinem alten Vater zu schonen (XII, 931-938), und Aeneas ist im Begriff, Gnade walten zu lassen, als er das Wehrgehänge, das Turnus dem von ihm getöteten Pallas geraubt hatte, erblickt. Der Anblick dieses Beutestücks ruft in Aeneas neuen Schmerz über den Verlust des ihm anvertrauten Jünglings hervor. Er erkennt den Übermut des besiegten Gegners, der sich mit erbeuteten Waffen schmückt (XII, 947-948), und ersticht ihn.

Im *Nibelungenlied* übergibt Dietrich von Bern Kriemhilt den gefesselten Hagen mit den Worten: „*nu sult ir die ellenden / mîn vil wol geniezen lân*“ (Str. 2364,4). Merkwürdigerweise tut Kriemhilt, als ob sie auf diese Bitte eingehen wolle: *Si jach, si taet' iz gerne*“ (Str. 2365,1). Dann aber, so meint Fechter, erblickt sie Sivrits Schwert Balmung an Hagens Gürtel, reißt es aus der Scheide und schlägt ihm den Kopf ab (Str. 2372-2373). Fechter faßt diese Parallelen folgendermaßen zusammen:

---

<sup>18</sup> Werner Fechter, *Lateinische Dichtkunst und deutsches Mittelalter. Forschungen über Ausdrucksmittel, poetische Technik und Stil mittelhochdeutscher Dichtungen*, Berlin 1964 (Philologische Studien und Quellen 23).

<sup>19</sup> Strophen- und Verszahlen verweisen auf folgende Ausgabe: *Das Nibelungenlied*. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hg. v. Helmut de Boor. 21. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage, Wiesbaden 1979.

<sup>20</sup> Buch- und Verszahlen verweisen auf folgende Ausgabe: *Vergil, Aeneis. Lateinisch-Deutsch*. In Zusammenarbeit mit Maria Götte hg. und übersetzt v. Johannes Götte, München / Zürich <sup>6</sup>1983.

Beide, Aeneas und Kriemhild, bringen es also dahin, daß ihr eigentlicher Feind in ihre Hände fällt. Vor beide tritt die Frage, ob sie ihn schonen sollen. Beide entdecken aber an ihm das Eigentum eines geliebten Menschen, den er einst erschlug, werden von der Erinnerung übermannt, machen ihm Vorwürfe, fühlen sich als Rächer und töten den kampfunfähigen Gegner.<sup>21</sup>

Gleichzeitig aber weisen beide Szenen Unstimmigkeiten auf. In der *Aeneis* stößt Aeneas das Schwert tief in die Brust des Turnus (XII, 950-951), obwohl dieser einen eisernen Brustpanzer trägt, im *Nibelungenlied* bleibt unklar, wie Kriemhilt in den Besitz von Sivrits Schwert gekommen ist. De Boor geht, ebenso wie Fechter, davon aus, daß sie es an Hagens Gürtel erblickt.<sup>22</sup> Dann müßte aber Hagen das Schwert, mit dem er sich gegen Dietrich von Bern verteidigt hatte (Str. 2350), wieder in die Scheide zurückgeschoben haben, bevor er von Dietrich gefesselt wurde. Möglich wäre auch, daß Dietrich es nach Hagens Gefangennahme Kriemhilt übergeben hatte. Jedenfalls zieht Kriemhilt es aus der Scheide und ist Hagen nicht in der Lage, dies nicht zu verhindern (Str. 2373). Andreas Heusler bemerkt zu dieser Stelle, daß die dargestellte Situation eher zu der Vorlage, der sogenannten Älteren Not, stimme als zu der jüngsten Stufe, so daß wir hier mit einer ‚Lücke‘ im Sehen des Dichters zu tun hätten. Die Stelle wäre somit nur verständlich für ein Publikum, das mit den Vorstufen des Epos vertraut ist.<sup>23</sup>

Wer aber an solchen Details Anstoß nimmt, hat kein Gespür für Literatur. Gerade in der Hervorhebung dieser Dingsymbole, die die entscheidende Wendung in der Handlung herbeiführen, liege, so Fechter, die Kraft dieser Szenen:

---

<sup>21</sup> Werner Fechter (Anm. 18), S. 125.

<sup>22</sup> In einer Anmerkung zu dieser Stelle in seiner Ausgabe (Anm. 19), S. 370.

<sup>23</sup> Andreas Heusler, *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*, Dortmund <sup>6</sup>1965, S. 146.

Liest man den Schluß des „Nibelungenlieds“ im Hinblick auf die „Aeneis“, was den Intentionen des Dichters sicher nicht zuwiderläuft, da er einen Vergleich geradezu provoziert, so tritt sein hoher Grad an heroischer Tragik noch deutlicher hervor.<sup>24</sup>

Mit der Behauptung, daß der Schluß der beiden Dichtungen einen hohen Grad an heroischer Tragik enthält, kann man einverstanden sein. Daß aber ein (oder gar der) Dichter des *Nibelungenlieds* diese Parallelen intendiert und den Vergleich mit der *Aeneis* provoziert habe, geht mir entschieden zu weit. Mir scheint viel wahrscheinlicher zu sein, daß diese und andere Parallelen schon in den mündlich zirkulierenden Fassungen anwesend waren. Als solche Parallelen dann in gebildeten Kreisen erkannt wurden, war das möglicherweise der Anlaß, eine Dichtung wie das *Nibelungenlied* aufzeichnen zu lassen.

Wer die letzte Szene von Vergils *Aeneis* kennt, der wird auch die Schlußszene des *Nibelungenlieds* verstehen, ohne daß er sich ältere Fassungen der Sage zu vergegenwärtigen braucht und ohne sich zu wundern über kleine Unstimmigkeiten. Was für diese Parallele zwischen dem *Nibelungenlied* und der *Aeneis* gilt, gilt meines Erachtens in noch höherem Maße für die Parallelen zwischen dem *Nibelungenlied* und Ovids *Metamorphosen*. Das möchte ich anhand von vier Beispielen erläutern.

### 3.1. Ehelosigkeit der Protagonistin

Das erste Beispiel betrifft die beiden Königinnen, Kriemhilt und Prünhilt. Sie machen beide bei ihrem ersten Auftritt den Eindruck, auf eine Ehe verzichten zu wollen. Kriemhilt spricht dies in dem sogenannten Minnedialog mit ihrer Mutter (Str. 15-17) offen aus. Man nimmt allgemein an, daß dieser Dialog dem umfangreichen Minnegespräch zwischen Lavinia und ihrer Mutter im Eneasroman Heinrichs von Veldeke nachgebildet worden

---

<sup>24</sup> Werner Fechter (Anm. 18), S. 126.

ist.<sup>25</sup> Das ist nicht ausgeschlossen, aber notwendig ist es nicht, denn den 242 Versen bei Veldeke stehen im *Nibelungenlied* nur zwölf Langzeilen gegenüber, deren Inhalt sich zu der trivialen Feststellung, daß Liebe ohne Leid nicht möglich sei, zusammenfassen läßt. Nur die Tatsache, daß es sich um ein Gespräch zwischen Mutter und Tochter handelt und daß in beiden Fällen die Tochter daraus die Konsequenz zieht, ihr Leben lang âne recken minne (Str. 15,2) bleiben zu wollen, verbindet das *Nibelungenlied* mit dem Eneasroman.

Bei Prünhilt wird zwar nicht ausdrücklich mitgeteilt, daß sie sich für Ehelosigkeit entschieden hat, aber die Tatsache, daß sie unerfüllbare Forderungen an ihre Werber stellt, weist dennoch darauf hin. Daß es ihr nicht darum geht, nur den stärksten Gatten zu selektieren, geht daraus hervor, daß sie bei der Ankunft der Werber aus Worms, als sie noch davon ausging, der starke Sivrit werbe um sie, voller Zuversicht verkündet:

„unt ist der starke Sîfrit komen in diz lant  
 durch willen mîner minne, ez gât im an den lîp.  
 ich fürhte in niht sô sêre, daz ich werde sîn wîp.“  
 (416, 2-4)

Für ein Publikum, das Ovids *Metamorphosen* kennt, ist die Mitteilung einer Frau, daß sie nie einem Mann angehören wolle, ein Signal dafür, daß im folgenden erzählt wird, daß diese Frau sich dennoch in einen Mann verlieben wird, sich ihm hingeben wird und unglücklich werden oder gar das Leben verlieren wird. Das lehrt die Geschichte von Atalanta und Hippomenes. Ein Gott hatte Atalanta gesagt, sie brauche keinen Mann und solle auf

---

<sup>25</sup> Helmut de Boor in einer Anmerkung zu dieser Stelle in seiner Ausgabe (Anm. 19). Vgl. dazu auch Heinrich von Veldeke, *Eneasroman. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke, Stuttgart 1986 (Reclams Universal-Bibliothek 8303), S. 546-559.

die Ehe verzichten (X, 565). Als sie sich dann trotzdem besiegen läßt, weil sie Sympathie für Hippomenes empfindet, kommt es sie teuer zu stehen.

Eine andere Atalanta erscheint in der Geschichte von der Jagd auf den calydonischen Eber. Diese beteiligt sich als einzige Frau an der Jagd und ist außerdem sehr erfolgreich. Zur Unterscheidung von der boeotischen Atalanta, die mit Männern um die Wette läuft, wird sie die arkadische Atalanta genannt.<sup>26</sup> Auch diese Atalanta macht nicht den Eindruck, eine Ehe anzustreben. Meleagros, der sich in sie verliebt, macht sich jedenfalls keine Hoffnung, wie hervorgeht aus seinen Worten: „*o felix, siquem dignabitur*“ *inquit* / „*ista virum!*“ („Glücklich der Mann, wenn sie den Ihren einen zu nennen würdigen wird!“ VIII, 326-327). Das von der Norm abweichende Verhalten dieser Frau hat verhängnisvolle Folgen für ihre Umgebung. Als Meleagros ihr als Zeichen des Sieges die Schnauze des Ebers mit den mächtigen Hauern übergeben will, entsteht ein Streit in der Jagdgesellschaft, während dessen Meleagros die beiden Brüder seiner Mutter tötet. Um ihre Brüder zu rächen, opfert diese daraufhin ihren eigenen Sohn.

Und schließlich sei hier noch an die Eheverächterin Camilla aus Vergils *Aeneis* (VII, 803-817) erinnert, die ihr abweichendes Verhalten mit dem Tod in der Schlacht bezahlt.

Das Minnegespräch zwischen Kriemhilt und ihrer Mutter mag zwar für den Fortgang der Handlung irrelevant sein, wie Jan-Dirk Müller meint,<sup>27</sup> es hat aber ebenso wie Sivrits Schwert in der Schlußzene des *Nibelungenlieds* eine kaum übersehbare Signalfunktion: eine Frau, die ankündigt, nie einem Mann an-

---

<sup>26</sup> Sie stammt aus Tegea in Arkadien. Ovid bezeichnet sie bald als Atalanta, bald als Tegeaea, d.h. Tegeanerin. Albrecht von Halberstadt hat in seiner Übersetzung zwei Frauen daraus gemacht: *dar quâmen juncvrouwen zwâ / die ein heiz Tegêâ / die ander Atalanta* (XIX, 245-247); vgl. Karl Bartsch (Anm. 17), S. 140.

<sup>27</sup> Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, S. 99.

gehören zu wollen, wird entweder selbst zugrundegehen oder ihre Umgebung ins Unglück stürzen.

### 3.2. Unverwundbarkeit des Helden

Über Sivrits Jugendtaten wird das Publikum nur in einem kurzen Bericht Hagens (Str. 85-100) informiert. Sivrits Drachenkampf und seiner Unverwundbarkeit ist nur eine Strophe gewidmet:

*„Noch weiz ich an im mêre, daz ist mir bekant.  
einen lintrachen den sluoc des heldes hant.  
er badet' in dem bluote: sîn hût wart hurnîn.  
des snîdet in kein wâfen; daz ist dicke worden scîn.“*  
(100,1 - 4)

Man hat sich oft gewundert, daß „Hagens Erzählung von Sivrits Jugendtaten als erratischer Block eingeführt wird und nicht narrativ mit dem Vorausgehenden verknüpft“<sup>28</sup> ist. Jan-Dirk Müller, den ich hier wiederum zitiere, meint, daß diese Strophen, in denen Hagens Wissen scharf mit dem Wissen des Erzählers kontrastiert, eine Signalfunktion besitzen, indem sie gerade durch diesen Kontrast wie „etwas Unerhörtes“<sup>29</sup> wirken. Michael Curschmann dagegen bezeichnet Hagens Bericht als unvollständig; das Publikum müsse ihn aus eigener Sagenkenntnis ergänzen oder „unbefriedigt bleiben“.<sup>30</sup>

Auch hier gilt wieder, daß ein Publikum, das die lateinische Dichtung der Antike kennt, sofort weiß, daß ein Held, von dem mitgeteilt wird, er sei unverwundbar durch Waffen (man denke an Cygnus oder Caeneus) oder unverwundbar bis auf eine

<sup>28</sup> Jan-Dirk Müller (Anm. 27), S. 126.

<sup>29</sup> Jan-Dirk Müller (Anm. 27), S. 126.

<sup>30</sup> Michael Curschmann, „Dichter alter maere. Zur Prologstrophe des Nibelungenliedes im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur“, in: Gerhard Hahn und Hedda Ragotzky (Hgg.), *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart 1992, S.55-71; bes. S. 68.

einzigste Stelle an seinem Körper (man denke an Achilles)<sup>31</sup>, sicherlich sterben wird und daß ihm die einzige Stelle, an der er verwundbar ist bzw. die einzige Weise, wie man ihn verwunden kann, zum Verhängnis werden wird. In dieser Weise hat Str. 100 tatsächlich eine Signalfunktion für ein Publikum, das sich in der lateinischen Literatur auskennt. Ein solches Publikum braucht weder ‚unbefriedigt‘ zu bleiben, noch braucht es die fehlenden Zusammenhänge aufgrund eigener Sagenkenntnis zu ergänzen.

### 3.3. Kindermord aus Rache

Eine dunkle Stelle im *Nibelungenlied*, die sich interpretieren läßt, ohne auf hypothetische Vorstufen oder skandinavische Parallelen zurückgreifen zu müssen, wenn man davon ausgeht, daß das primäre Publikum Ovids *Metamorphosen* kannte, ist die Erzählerbemerkung, mit der der Erzähler Kriemhilt's Auftrag, ihren und Etzels Sohn Ortliup in den Saal zu bringen, kommentiert. Die Situation ist folgende: Etzel empfängt die burgundischen Gäste zu einem Festmahl, während Kriemhilt insgeheim - und zunächst vergebens - versucht, jemanden zu gewinnen, der ihr bei der Ausführung ihres Racheplans behilflich sein könnte. Dietrich von Bern weist ihre Bitte, gegen die Burgunden zu kämpfen, dezidiert ab: „*Sifrit ist ungerochen / von der Dietriches hant*“ (Str. 1902,4). Darauf wendet sie sich an Bloedelin, den Bruder Etzels, der aber auch nicht auf Kriemhilt's Bitte

---

<sup>31</sup> Allerdings wird auf die Unverwundbarkeit des Achilles in den damals bekannten Texten nur beiläufig angespielt, etwa in der Achilleis des Statius, V. 133-134; vgl. *Statius. With an English translation by J.H. Mozley*. London / Cambridge(Mass.)<sup>4</sup>1969. 2 Bde (Loeb Classical Library 206-207), Bd. II, S. 518-519. Bei Dictys Cretensis besteht die ‚Achillesferse‘ aus seiner *inconsulta temeritas*, seiner „unbesonnenen Vermessenheit“. Vgl. *Dictys Cretensis ephemeridos belli troiani libri a Lycio Septimio ex graeco in latinum sermonem translati*, hg. von Werner Eisenhut, Leipzig<sup>2</sup>1973, S. 90.

einzugehen wagt, und zwar aus Furcht vor Etzel. Als ihm Kriemhilt dann aber Nuoduncs Mark und dessen Frau in Aussicht stellt, verspricht er ihr, Hagen gefangenzunehmen und ihn ihr auszuliefern. Darauf bittet er sie, in den Saal zurückzukehren, bevor jemand etwas von ihrem Gespräch bemerke. Dann folgt die vieldiskutierte Strophe 1912:

*Dô der strît niht anders kunde sîn erhaben  
 (Kriemhilt ir leit daz alte in ir herzen was begraben),  
 dô hiez si tragen ze tische den Etzelen sun.  
 wie kunde ein wîp durch râche immer vreislicher tuon?*

Was veranlaßt den Erzähler zu der rhetorischen Frage in der vierten Zeile, und was könnte sich das primäre Publikum dabei gedacht haben? Die im Festsaal anwesenden Burgunden und Hunnen düften sich über den Auftrag, das Kind herbeizuholen, nicht allzu sehr gewundert haben. Etzel stellt eben seinen Sohn der Gesellschaft vor und bittet seine Verwandten, ihn am Wormser Hof zu erziehen (Str. 1916-1917). Das alles bleibt in den Grenzen des damals Üblichen.<sup>32</sup> Das Publikum der Dichtung, das ja von Kriemhilt's Plänen weiß, könnte noch glauben, die Königin lasse ihren Sohn herbeischaffen, da er, wenn es zu einem Kampf kommen sollte, bei seinen Eltern weniger Gefahr laufe. Allerdings scheint die erste Zeile dieser Strophe darauf hinzuweisen, daß der Sohn dazu verwendet werden soll, den Streit zu entfachen. Dieser Vers kann sich aber auch auf das Vorhergehende beziehen, das heißt, er könnte die Strophe 1911 resümieren, wie auch Jan-Dirk Müller erwägt.<sup>33</sup> Wer aber Geschichten gehört oder gelesen hat von Frauen, die sich an ihrem Mann oder an ihren Verwandten rächen wollen, dem fällt sofort das Motiv des geopfertem Sohnes ein: Progne tötet ihren

<sup>32</sup> Joachim Bumke, *Höfische Kultur*, 2 Bde, München 1986 (dtv 4442), bes. Bd. II, S. 433-438.

<sup>33</sup> Jan-Dirk Müller (Anm. 27), S. 77.



Sohn, um sich an Tereus zu rächen, Medea tötet ihre Kinder, um Jason zu strafen (VII, 394-404) und Meleagros wird von seiner eigenen Mutter aus Rache für ihre Brüder geopfert (VIII, 445-525). Wem diese Vorbilder gegenwärtig sind, der wird das Herbeischaftern des Sohnes sofort als ein Vorzeichen kommenden Unheils interpretieren und er wird sich über die Erzählerbemerkung keine Gedanken machen. Kenntnis der Vorstufen des *Nibelungenlieds* wird auf jeden Fall nicht vorausgesetzt.<sup>34</sup>

#### 3.4. Die Saalschlacht

Nachdem Bloedelin auf Kriemhilt's Bitten den burgundischen Troß überfallen und die Knappen getötet hat, erscheint Dankwart blutüberströmt in der Tür und berichtet, was geschehen ist. Hagen zückt sofort das Schwert und schlägt dem Sohn Etzels und Kriemhilt's den Kopf ab, worauf eine Saalschlacht ausbricht. Kriemhilt wendet sich nun an Dietrich von Bern mit der Bitte, sie zu retten. Dieser bittet die Burgunden, ihm mit seinen Leuten einen freien Abzug zu gewähren (Str. 1992). Im Text wird Dietrich's Bitte nicht weiter begründet, aber man kann annehmen, daß er sich als neutraler Gast am Hunnenhof von dem Streit fernzuhalten versucht. Gunther ist einverstanden:

*Dô sprach der küene Gunther: „erloben ich iu wil:  
füeret ûz dem hûse lützel oder vil  
âne mîne vînde; die suln hie bestân.  
si hânt mir hie zen Hiunen sô rehte leide getân.“*  
(1994,1 - 4)

Dietrich führt nun sechshundert seiner Krieger aus dem Saal, nimmt aber gleichzeitig - und im Widerspruch zu dem mit

---

<sup>34</sup> Das hat auch Jan-Dirk Müller, wenn auch mit anderen Mitteln, überzeugend demonstriert; siehe Jan-Dirk Müller (Anm. 27), S. 74-80.

Gunther Vereinbarten - auch Etzel und Kriemhilt mit hinaus (Str. 1995). Sobald Etzel den Saal verlassen hat, klagt er über die jetzt entstandene Situation: all seine Recken müssen sterben.

Man könnte sich fragen, was das damalige Publikum von dem Verhalten des Hunnenkönigs hielt. Nach der Beschreibung weiterer Kämpfe stößt man dann auf einen Versuch des Erzählers, Etzel zu rehabilitieren. Hagen ruft dem Hunnenkönig höhnisch zu, es würde einem Anführer geziemen, in den vordersten Reihen zu kämpfen. Etzel fühlt sich gezwungen, auf diese Herausforderung einzugehen und ergreift einen Schild:

*Der küene der was sô küene, er wold' erwinden niht,  
daz von sô rîchem fürsten selten nû geschiht.  
man muose in bî der vezzel ziehen wider dan.  
Hagen der grimme in aber hoenen began.*  
(2022,1 - 4)

Nach de Boor ist diese Stelle ein „matter Versuch zur Ehrenrettung des zum gütigen Oberherrn stilisierten Etzel im Sinne des kriegerischen Königsideals“.<sup>35</sup> Wer aber Ovids *Metamorphosen* gelesen hat, denkt sofort an die Saalschlacht in der Geschichte von Perseus und Andromeda (V, 1 -235). Cepheus, der Vater der Andromeda, hatte die Tochter seinem Bruder Phineus versprochen. Als er sie aber einem Meeresungeheuer, das seinem Lande großen Schaden zufügte, opfern mußte, wurde sie von Perseus gerettet.<sup>36</sup> Daraufhin versprach Cepheus sie dem Perseus und erklärte die Verlobung mit Phineus für gelöst, da dieser sich ja nicht um Andromeda gekümmert hatte, als sie dem Tod preisgegeben war. Während

<sup>35</sup> Helmut de Boor in einer Anmerkung zu dieser Stelle in seiner Ausgabe (Anm. 19), S. 317.

<sup>36</sup> Der Kampf mit dem Meeresungeheuer (IV, 670 - 690) erinnert an den Drachenkampf, wie er im etwa im Lied vom Hürnen Seyfrid beschrieben wird. Vgl. *Das Lied vom Hürnen Seyfrid nach der Druckredaktion des 16. Jahrhunderts. Mit einem Anhang Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried nach der ältesten Ausgabe (1726)*, hg. v. Wolfgang Golther, Halle a.S. 21911.

eines Festgelages kommt es dann zu einer Saaschlacht zwischen Perseus und Phineus mit seinen Anhängern. Cepheus, Hausherr und Vater der Braut, entfernt sich während der Schlacht aus dem Saal, indem er die Treue und die Götter des Gastrechts beschwört und beteuert, daß er dies alles nicht gewollt habe (V, 44 - 45). Perseus besiegt Phineus und seine tausend Krieger mithilfe des Hauptes der Medusa. Daß sein Schwiegervater ihn allein hat kämpfen lassen, wird vom Erzähler nicht als negativ bewertet, im Gegenteil, am Ende wird Cepheus sogar als *socer pius* bezeichnet (V, 152). Ebenso dürfte auch das Verhalten Etzels nicht als Feigheit aufgefaßt worden sein. Die sogenannte ‚Ehrenrettung‘ ist denn auch überflüssig.

#### 4. Schlußfolgerung

Die seit dem 5. oder 6. Jahrhundert mündlich überlieferten Geschichten von Streitigkeiten in einer Königssippe, möglicherweise der merowingischen, von der Ermordung eines jungen fränkischen Adligen, vom Burgundenuntergang und von Theoderich dem Großen im Exil, - all diese Geschichten, die den Quellen zufolge in alten Liedern im Volke überliefert wurden, von denen *cantabant rustici olim*, hatte man in gebildeten Kreisen bis dahin kaum ernst genommen, ja man hatte sie jahrhundertlang als unangemessene Unterhaltungsliteratur für Kleriker betrachtet. Schon Alcuin fragte die Mönche von Lindisfarne, als er erfahren hatte, daß sie sich mit Heldendichtung beschäftigten: „*Quid Inieldus cum Christo?*“<sup>37</sup> („Was hat [der germanische Held] Ingeld mit Christus zu tun?“).

Die Lieder, die jahrhundertlang mündlich überliefert worden waren, erregten jedoch plötzlich um 1200 das Interesse gerade

---

<sup>37</sup> Vgl. Heiko Uecker, *Germanische Heldensage*, Stuttgart 1972, S. 123.

jener Kreise, in denen sie vorher bekämpft oder doch zumindest als unpassende Unterhaltung für gebildete Leute betrachtet worden waren.<sup>38</sup> Jemand muß damals erkannt haben, daß diese Texte nicht minderwertig sind, sondern daß sie sich im Hinblick auf die Probleme, die in ihnen diskutiert werden, mit den großen Dichtungen der Antike messen können, daß in ihnen vergleichbare Konfliktsituationen dargestellt und Lösungen durchgespielt werden wie etwa in den *Metamorphosen* Ovids. Das ist nicht verwunderlich, denn Ovid war seit dem 12. Jahrhundert zu einer literarischen ‚Großmacht‘ geworden - man spricht sogar von einer *aetas Ovidiana* - und die *Metamorphosen* waren sowohl als Schul- und Lesebuch wie als Repertorium der antiken Mythologie weit verbreitet.<sup>39</sup>

Was diese Geschichten aber für ein mittelalterliches Publikum noch interessanter machte, war die Tatsache, daß hier nicht Götter oder Halbgötter, sondern Menschen von Fleisch und Blut dargestellt wurden und daß die Geschichten sich nicht als isolierte ätiologische Fabeln präsentierten, sondern als zusammenhängenden Bericht von realen, historischen Ereignissen, auch wenn man wußte, daß das, was dargestellt wurde, nicht ganz mit der Realität im Einklang war - aber es hätte so sein können. Das hat der *cantus rusticorum* mit Ovid zu tun.

R. v. Rijnlaan 20  
Voorwinden  
2343 SV Oegstgeest

Norbert

---

<sup>38</sup> Dies im Gegensatz zur höfischen Dichtung, die von Anfang an in gebildeten Kreisen produziert und rezipiert wurde. Es ist wohl kein Zufall, daß sich Hartmann von Aue, der erste Verfasser eines höfischen Romans, in seinem *Iwein* als ritter der gelêret was vorstellt (V. 21). Vgl. *Hartmann von Aue, Iwein*, hg. v. Georg F. Benecke und Karl Lachmann, bearbeitet von Ludwig Wolff, 7. Ausgabe, 2 Bde, Berlin 1968.

<sup>39</sup> Alfred Ebenbauer, „Antike Stoffe“, in: Volker Mertens und Ulrich Müller (Hgg.), *Epische Stoffe des Mittelalters*, Stuttgart 1984, S. 247-289; bes. S. 284.

170

*Norbert Voorwinden*

Niederlande

## **Nibelungische Irritationen. Das Heldenepos in der Literaturgeschichte**

### Ungleichzeitigkeit

Was ich vortragen möchte, ließe sich als eine kleine Folge von Charaktervariationen über ein Thema Jacob Grimms bezeichnen. In den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* erschien 1835 die Rezension des ersten Bands jener *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*, die als die erste große Darstellung des Zusammenhangs einer deutschen Literaturgeschichte gilt. Deren Verfasser, Georg Gottfried Gervinus, war Grimms Fakultätsgenosse in Göttingen und sollte mit den Brüdern Grimm zwei Jahre später, als einer der ‚Göttinger Sieben‘, sein Amt verlieren. Jacob Grimm rezensierte damals ein ganz neues Buch, und er ging immer wieder ins philologische und literarästhetische Détail. So auch, als er auf des Gervinus Erörterung der mittelhochdeutschen Klassiker zu sprechen kam:

Vortrefflich hat der verf. den character der beiden grösten dichter jener zeit, Wolframs und Gottfrieds, auseinandergesetzt, beiden aber eine unvergleichliche dichtergabe zugesprochen. es ist, als ob ihre völlige verschiedenheit und entgegensetzung uns in alle tiefen und falten des wesens deutscher poesie einweihen sollte.

Die beiden Epiker der Blütezeit gelten bei Gervinus, und Jacob Grimm stimmt dem zu, als paradigmatisch für die ästhetische Leistungsfähigkeit der deutschen Dichtung, im Hochmittelalter ebenso wie zu allen Zeiten. Grimm fährt dann fort: „das wunderbarste ist fast die nähe, in welcher sich dieses innerste kunstvermögen kund gab, neben der gelungensten entfaltung

des epos in seiner alten, ungetrübten bewusstlosigkeit.“ Und dann fällt der Satz, auf den es mir heute ankommt: „man möchte die Nibelungen in eine ganz andere zeit setzen als den Parzifal und Tristan, und doch sah sie Deutschland beinahe zugleich erscheinen“.<sup>1</sup>

Grimm hat Anstoß genommen an der Ungleichzeitigkeit des heldenepischen Textes. Dieser begegnet in einer Bibliothek ritterlicher Erzählwerke, wie sie zum Beispiel im Sankt Galler Codex aus dem XIII. Jahrhundert angelegt worden ist, und gehört zugleich in eine andere, frühere, archaische Epoche. Es ist kein Zufall, daß fast hundertfünfzig Jahre nach Grimms Artikel ein Buch mit dem Titel *Das Nibelungenlied in seiner Zeit* erscheinen konnte.<sup>2</sup> Daß ein Text als Zeuge seines eigenen Zeitalters zu lesen sei, verstand sich offenbar nicht von selber. Das *Nibelungenlied*, als wohlbezeugtes Denkmal deutscher Poesie, hatte immer auch eine Abwesenheit zu markieren: die de Epos aus einer Frühzeit, die noch keinen literarischen Traditionen kennt. Für Jacob Grimm war das *Nibelungenlied* der Inbegriff deutschsprachiger ‚Naturpoesie‘, genau wie die *Ilias* für die Griechen. Damit stand es im Gegensatz zum gelehrten Buch-Epos vergilianischen Typs ebenso wie zu der höfischen Kunstform des Romans. Es realisierte eine paradoxe Ästhetik, indem es als Kunstwerk unter Kunstwerken zugleich als Erzeugnis unverfälschter menschlicher Natur gewürdigt werden konnte. Das war die romantische Formel für die Ungleichzeitigkeit. In den Kategorien der Literaturgeschichte läßt sie sich umformulieren: als die Gleichzeitigkeit von Innen und Außen in Bezug auf die literarische Tradition. Das Epos gehört dazu - und ist dennoch unvordenklich und exterritorial. Das ist am Homer unmittelbar einzusehen. Die *Ilias* begründet

---

<sup>1</sup> Jacob Grimm, Rezension von: *Geschichte der poetischen nationalliteratur der Deutschen von dr. G.G. Gervinus erster theil*, Leipzig 1835, in: *Göttingische gelehrte Anzeigen* 1835, zitiert nach dem Abdruck in: Jacob Grimm, *Kleinere Schriften V*, Berlin 1871, S.176-187; hier: S.185.

<sup>2</sup> Friedrich Neumann, *Das Nibelungenlied in seiner Zeit*, Göttingen 1967.

gewissermaßen die europäische Schriftlichkeit, wenn sie am Anfang von deren Überlieferung steht, und sie gehört gleichzeitig zu einer Kultur vor aller Schrift. Sie vertritt eine Erinnerung, deren Spuren in der lebendigen Stimme längst verlorengegangen sind. Die Literaturwissenschaft hat dafür das aporetische Konzept einer ‚oral poetry‘ erfunden und Begriffe wie ‚Vokalität‘<sup>3</sup> oder ‚sekundäre Oralität‘ oder ‚régistre oralisant‘ bereitgestellt; sie sollen uns verstehen lassen, wie aus Büchern eine poetische Welt ohne Buchstaben zu erfahren wäre. Ein Heldenepos steht am Beginn der europäischen Literaturgeschichte. Früh begegnet es in England mit dem *Beowulf*, in Spanien mit dem *Cantar del mio Cid*; in Frankreich kommt die *Chanson de Roland* erst später, so daß das Epos als Frucht bereits entfalteter literarischer Produktionsverhältnisse erscheinen mag, bei Ernst Robert Curtius etwa oder bei Karl Bertau.<sup>4</sup> Das portugiesische Nationalepos gar verdankt sich der hoch spekulativen Rekonstruktion einer gloriosen epischen Tradition.

Den Franken wiederum hatte Otfried das kulturgründende Epos geschrieben: aber ganz und gar in der Nachfolge Vergils und der Vergil imitierenden Bibelepiker der Spätantike. Mit Naturpoesie und primärer Oralität hatte das nun wirklich nichts zu schaffen. Auch in der mittelhochdeutschen Literatur steht das Heldenepos durchaus nicht am Anfang; hinter das Jahr 1200 zurück werden wir seine Entstehung nicht zurückverfolgen können.

Genau das aber war lange das zentrale Interesse der Nibelungen-Philologie. Karl Lachmann versuchte, das homerische Modell auf dem Material der Nibelungen-Überlieferung

---

<sup>3</sup> Vgl. Ursula Schäfer, „Zum Problem der Mündlichkeit“, in: Joachim Heinzle (Hg.), *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, Frankfurt 1994, S.357-375.

<sup>4</sup> Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 u.ö.; Karl Bertau, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, Band 1, München 1972, S.239ff.



abzubilden; Andreas Heusler ordnete den Sagenstoff, den er im mittelhochdeutschen Text zu identifizieren vermochte, in einem eleganten Stammbaum von hypothetischen Heldenliedern an, aus denen sich die Komposition des uns vorliegenden Großepos ergeben soll. ‚In seiner Zeit‘ lasen sie beide es in der Tat nicht, oder besser: der überlieferte Text galt Heusler wie Lachmann als Verfallsform einer Kunstleistung, die sie nur zu erahnen vermochten. Demgegenüber sind die Bemühungen, das Epos als hochmittelalterliches Werk zu verstehen, nicht wirklich erfolgreich gewesen: weder de Boors Umetikettierung zum ‚höfischen‘ Roman<sup>5</sup> noch die Subsumtion unter eine vage mittelhochdeutsche ‚Großepik‘<sup>6</sup> bringen das Empfinden von Ungleichzeitigkeit, das Jacob Grimm artikuliert hatte, zum Verschwinden.

Walter Haug versucht seit über zwanzig Jahren immer erneut, die heuslerianische Doxa zu überwinden.<sup>7</sup> Er nimmt die Ungleichzeitigkeit ganz ernst, wenn er das Prinzip heldenepischen Erzählens von der romanesken Fiktion abhebt. Historische Ereignisse - also zum Beispiel die Vernichtung des Burgundenreichs am Rhein im Jahr 436 - werden mit ‚narrativen Mustern‘ konfrontiert, die deren epische Formulierung möglich machen. Die Protagonisten solcher Erzählungen müssen sich dann mit dem tradierten Schema auseinandersetzen; sie können auf es eingehen und ihm zuarbeiten - oder aber sie übertreiben es, widersetzen sich seiner Logik. Das eröffnet Variationsmöglichkeiten, die Chance der Abstraktion von den Gesetzen der heroischen Welt. Und wenn derlei wildes Erzählen auch noch

---

<sup>5</sup> Helmut de Boor, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Band 2, München 1953, S.159.

<sup>6</sup> Vgl. etwa Horst Brunner, *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters im Überblick*, Stuttgart 1997 (Reclams Universal-Bibliothek 9485).

<sup>7</sup> Walter Haug, *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen 1989, bes. die Abhandlungen zur Heldenepik S.277ff.

verschriftlicht wird, tritt nur noch deren Sinnlosigkeit zutage. Das ist nicht ein mehr oder weniger zufälliger Nebeneffekt, sondern der Sinn dieser kulturellen Operation. Haug formuliert: „Die Verschriftlichung hat den Zweck, die Sinnlosigkeit der heroischen Welt vor Augen zu führen“.<sup>8</sup> Mit anderen Worten: sobald die Heldensage und die Heldendichtung in die Literaturgeschichte eintreten, verwandeln sie sich in absurde Poesie. Ihre Anwesenheit erweist sich auch in dieser Perspektive als Abwesenheit; sie gehören dazu nur unter der Voraussetzung radikaler Heterogenität.

#### Literaturgeschichte

Damit wird Grimms Paradox nicht aufgelöst, sondern extravagant umformuliert. In der Geschichte der Nibelungenforschung begegnen uns mehrere Strategien, es in eine literarhistorische Positivität überzuführen.

1. Wir setzen einen fundamentalen Gattungsdualismus von Epos und Roman an, hinter den wir nicht zurückgelangen können. Das Epos ist dann eben im Prinzip ‚anders‘ das jeder Roman, und zwar seit Jahr und Tag. Schon die beiden homerischen Bücher sind in diesem Sinn einander gegenübergestellt worden. Wenn die *Ilias* eine heroische Welt heraufbeschwört, begründet die *Odyssee* die europäische Tradition des Romans mit seinen Abenteuern und dem Helden auf der Suche nach der Heimat und dem Sinn des Lebens, der den Sinn der Welt erschließt. Die Dichotomie der Gattungen siedelt damit ganz am Anfang; sie ist für alle weitere Entwicklung konstitutiv. In späterer Zeit ließ sich der archaische Homer dem modernen, problematischen Heliodor entgegensetzen, das pathetische Metrum der weit

---

<sup>8</sup> Walter Haug, „Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität“, in: *Modernes Mittelalter* (Anm. 3), S.376-397; hier S.389.

schweifenden Prosa. Im Mittelalter gibt es die *matière de France*, die von der *matière de Rome*, also den Antikenromanen, ebenso deutlich zu unterscheiden war wie die fabulöse *matière de Bretagne* des arthurischen Romans. Das Epos erscheint als eine sozusagen anthropologische Konstante in der alteuropäischen Erzählkultur. Es ist zwar jeweils vor dem Roman da, aber es läßt sich auch in den Zeiten des Romans aktualisieren. Insofern brauchen wir uns über seine Ungleichzeitigkeit nicht zu wundern.

2. Wir postulieren ein Apriori der höfischen Kultur. Angesichts der Tatsache, daß das *Nibelungenlied* tatsächlich, wie der Sankt Galler Codex bezeugt, zusammen mit dem *Parzival* gelesen werden konnte, zwingen wir uns dazu, von allen gattungspoetischen Prämissen abzusehen. Und in der Tat: hat nicht Wolfram von Eschenbach die Episode von Rumolds Rat ins achte Buch seines Ritterromans montiert?<sup>9</sup> Es gibt offenbar ein Hinundher über die Grenze der Gattungen. Wolfram ist wie man weiß, auch nicht vor markigen germanischen Heroenvokabeln wie *recke*, *helt*, *wîgant*, zurückgeschreckt, und vielleicht hat sich der Verantwortliche für die \*C-Fassung des Epos revanchiert, indem er die exotischen Ortsnamen Azagouc und Zazamanc aus dem *Parzival* entlehnte... Das *Nibelungenlied* tritt damit in ein Gespräch über die Kulturprobleme der *courtoisie* ein, das auch in den Romanen und in der Lyrik geführt wird. Gegenüber dem zivilisatorischen Optimismus der Artusromane zumindest der ersten Generation, den man gelegentlich leichtsinnig finden mag, kehrt das Epos eine tragische Seite der ritterlichen Welt hervor; es beharrt auf einem Unbehagen in der höfischen Kultur, das der Roman nicht recht zu beschwichtigen vermochte. Man redet von den

---

<sup>9</sup> Dazu u.a. Ulrich Wyss, „Ich taete ê als Rumolt. Ein Aperçu zur nibelungischen Intertextualität“, in: Klaus Zatloukal (Hg.), *3. Pöchlarnner Heldenlied-Gespräch*, Wien 1997, S.187-202.

gleichen Dingen, aber in einem anderen Ton. Poetologisch bedeutet das: es müssen Gattungsbegriffe improvisiert werden. Man redet vom ‚höfischen Heldenroman‘ und der ‚Tragödie Kriemhiltis‘.

3. Eine dritte Möglichkeit bietet die Flucht ins Ursprungsdenken. Wir interessieren uns nicht für das, was uns schwarz auf weiß vorliegt, sondern fragen, wie es denn geworden sei; es soll um die Genesis gehen statt um die Geltung hier und jetzt. Dafür ist zunächst die Textkritik zuständig gewesen. Karl Lachmann hatte nach der „ursprünglichen Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth“ gefragt,<sup>10</sup> die er nach dem Modell von Friedrich August Wolfs Homer-Kritik zu erschließen trachtete. Der so gewonnene Text verhielt sich wiederum paradox zur Überlieferung: er enthielt zwar auch alle Strophen, die nicht zum Kernbestand jener 20 Episodenlieder gehörten, welche Lachmann zu identifizieren behauptete, und er mußte auch die Gliederung in 39 Aventiuren markieren - aus dem Schutt und Geröll der Zusätze und Überarbeitungen sollte jedoch die Form des Ursprungs hervortreten. Lachmanns Schüler hielten am Dogma fest. Karl Müllenhoff unternahm einen aussichtslosen Versuch, Lachmanns weitgehend esoterisch gehandhabte Methode zu explizieren,<sup>11</sup> und noch Helmut Brackert, der sein Handwerk bei Ulrich Pretzel, einem Urenkelschüler Lachmanns, gelernt hatte, kam auf die Rehabilitation der Fassung \*A zurück, als er 1963 seine Dissertation über die Handschriftenkritik des *Nibelungenlieds* veröffentlichte.<sup>12</sup> Eine alternative Konzeption ergab sich aus dem Bemühen, die Fassung der Sankt Galler Handschrift zu bevorzugen. Karl Bartsch hatte

---

<sup>10</sup> Karl Lachmann, „Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth“, Berlin 1816, in: K.L., *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, Berlin 1876, S.1-80.

<sup>11</sup> Karl Müllenhoff, *Zur Geschichte der Nibelunge Noth*, Berlin 1854.

<sup>12</sup> Helmut Brackert, *Beiträge zur Handschriftenkritik des Nibelungenlieds*, Berlin 1963.

seine Ausgabe, auch die immer wieder nachgedruckte mit Kommentar, nach B eingerichtet, und Wilhelm Braune veröffentlichte am Beginn des neuen Jahrhunderts ein Stemma,<sup>13</sup> das Lachmann mit dessen eigenen Mitteln zu widerlegen trachtete. Indem er ganz *more lachmanniano* verfuhr, gelangte Braune zum Schluß, daß die \*B-Fassung dem Original des *Nibelungenlieds* am nächsten stehe; Lachmann aber hatte die Existenz eines derartigen Originals gerade bestritten. Der Rekurs auf die ursprüngliche Form löste dann auch den ‚Nibelungenstreit‘ aus, in dem sich die Berliner und die Leipziger Germanistik entgegentraten. Dabei war das Heldenepos nur der Anlaß für eine Kontroverse, in welcher es um das Selbstverständnis und die professionellen Standards der Disziplin, als sie sich, um 1870, endgültig etabliert hatte, ging.<sup>14</sup> Am Skandalon einer Ungleichzeitigkeit, mit dem die Fachleute unter sich hätten fertigwerden müssen, artikulierten sich die Idiosynkrasien und Selbstzweifel des noch jungen Faches, das sich anschickte, die nationalpädagogische Leitdisziplin im wilhelminischen Deutschland zu werden. Die Fassung \*B indessen wird bis zum heutigen Tag wie selbstverständlich aller Arbeit mit dem Epos zugrundegelegt. Zu Bartschs kommentierter Ausgabe gibt es keine Alternative, weder im akademische Unterricht noch in den Interpretationen der Germanisten vom Fach, auch wenn Bartsch nicht ohne Eklektizismus auskommt. So will er nicht auf die Eingangsstrophe („*Uns ist in alten maeren wunders vil geseit*“) verzichten - obwohl sie doch in der Handschrift B gar nicht steht. Dementsprechend gibt die Strophenzählung des sogenannten ‚B-Textes‘ durchaus nicht den Bestand der in B vorliegenden Strophen an...

---

<sup>13</sup> Wilhelm Braune, „Die Handschriftenverhältnisse des Nibelungenliedes“, in: *PBB* 25 (1900), S.1-222.

<sup>14</sup> Vgl. Rainer Kolk, *Berlin oder Leipzig? Eine Studie zur sozialen Organisation der Germanistik im ‚Nibelungenstreit‘*, Tübingen 1991.

4. Eine Variante zu der Flucht in die Textüberlieferung setzte sich nach 1900 durch. Andreas Heusler gelang es, ein Alternative zu Lachmann ebenso wie zu dessen Kritikern zu entwickeln: indem er an die Stelle der Textkritik die Sagengeschichte setzte.<sup>15</sup> Damit wurde noch weiter vom erhaltenen Text abstrahiert als in Lachmanns Ausgabe, die alles ‚Unechte‘ mit Kursivdruck und die überlieferten Aventureneinschnitte mit Geringschätzung bedacht hatte. Heusler erfand einen wundersam ökonomischen Stammbaum nicht von Textfassungen des Epos, sondern von Erscheinungsweisen der Heldensage. Aus zwei konzisen Heldenliedern der Völkerwanderungszeit soll die Erzählmaterie des mittelhochdeutschen Epos abgeleitet werden: einem Brünnhild-Siegfriedlied für dessen ersten, ein Lied vom Burgundenuntergang für den zweiten Teil. Das ‚Buchepos‘, wie wir es haben, ist dann eine pfäffisch-vergilianische Verfallsform der altgermanischen Kunstgestalten, die gerade nicht buchförmig, umfangreich und umständlich erzählten. Außerdem waren die beiden Teile der *matière* im Ursprung von einander unabhängig. Indem das *Nibelungenlied* den Mord an Sivrit durch die Brüder seiner Gemahlin mit der Ermordung dieser Brüder am Hofe des Hunnenkönigs, der Kriemhilds Gemahl ist, um des Hortes willen kombinierte, handelte es sich das Problem der epischen Motivationen und der psychologischen Kontinuitäten ein. Noch Jan-Dirk Müller, dessen monumentales Nibelungen-Buch von 1998 den Schlußstein im Gebäude der Nibelungenforschung seines Jahrhunderts bildet, geht - wenn auch in polemischer Absicht - von einer derartigen Frage aus: „Wie nun ward Kriemhild zur Unholdin?“<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Andreas Heusler, *Nibelungensage und Nibelungenlied*, Dortmund 1921 u.ö.

<sup>16</sup> Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, S.5.

5. Die Flucht ins Ursprungsdenken kann aber auch darin bestehen, daß wir zu dem ungleichzeitigen Text einen historischen Kontext hinzuerfinden. Anlaß dazu bietet vor allem die *Klage*, jener ungeliebte Epilog in Reimpaarversen, der in allen Handschriften, die einen vollständigen Text bieten, auf das Epos folgt. Lachmann hatte ihn mit abgedruckt, die Editoren seither dagegen ließen ihn weg. Karl Bartsch lieferte seiner großen Ausgabe des B-Textes eine *Klage* nach. Für die Deutung des Epos wurde dieses singuläre Zeugnis einer zeitgenössischen Rezeption nicht herangezogen. Auch das war ein Effekt der Ungleichzeitigkeit: Wenn das Epos nicht in seine Zeit gehört, verdient ein Kommentar aus ebendieser erst recht keine gesteigerte Aufmerksamkeit. So hielt man es bis vor wenigen Jahren. Seit sich die Literaturwissenschaft für die Rezeptionsgeschichte von Texten interessiert, wird auch die *Klage* gelesen. Karl Bertau ging, als er in seiner Literaturgeschichte auf das *Nibelungenlied* zu sprechen kam, von ihr aus,<sup>17</sup> und seither veröffentlicht, wer auf sich hält, auch einmal eine Abhandlung über diesen bizarren Appendix. Daß es nun auch zwei monumentale neue Editionen gibt,<sup>18</sup> könnte der Diskussion eine neue Richtung geben. Die Ungleichzeitigkeit des Epos jedoch hilft sie beseitigen, indem sie einen historischen Kontext suggeriert, der mit dem des uns überkommenen Textes nicht übereinstimmt. Das Passau des 10. Jahrhunderts, Sitz des machtbewußte Bischofs Pilgrim, der Kleriker Konrad, der die Geschichte zunächst lateinisch aufzeichnet - das ergibt ein buntes Szenario. Zwischen die alten Heldenlieder und das Buchepos aus dem Hochmittelalter schiebt sich eine Sphäre klerikaler Gebildetheit, in welcher sich der Philologe

---

<sup>17</sup> Vgl. Bertau (Anm. 4), S.730ff.

<sup>18</sup> *Die Nibelungenklage. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen*, hg. von Joachim Bumke, Berlin, New York 1999; *Die Nibelungenklage. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Einführung, neuhochdeutsche Übersetzung und Kommentar* von Elisabeth Lienert, Paderborn 2000.

auszukennen glaubt. So spekuliert man über das Heldenepos als klerikale *tragoedia* und die *Klage* als den zugehörigen *planctus*;<sup>19</sup> vielleicht hat es sogar eine gut lateinische ‚Nibelungias‘ gegeben, ein lupenrein klerikales Buchepos! Wenn schon die mittelhochdeutsche Fassung in die Welt der *litterati* nicht recht sich fügen will - um so besser, wenn es sich wenigstens für deren hypothetische Vorstufe sagen läßt. Derlei Raisonnements sind mir nicht ganz geheuer. Offeriert uns die *Klage* doch eine Art von Literaturgeschichte, die wir besser nicht umstandslos beim Wort nehmen. Gehört es nicht zur Strategie hochmittelalterlichen Erzählens, poetologische Fragen abzuandeln, indem man literarhistorische Zusammenhänge fingiert? Wolfram jongliert mit seiner enigmatischen Kyot-Figur, Chrétien de Troyes bastelt sich, im *Cligès*-Prolog, ein raffiniertes System von Referentialitäten zusammen, Gottfried von Straßburg erfindet sich mit Bliigger von Steinach als dem Verfasser eines unerfindlichen *Umbehanc*-Buches den idealen Romanautor...

6. Doch auch das Gegenteil der Erfindung von Kontexten können wir erfinden: die absichtsvolle Dekontextualisierung. Jacob Grimm hat es vorgemacht, wenn er auf eine unvordenkliche Archaik rekurriert, die vom Erkennen des Historikers nie eingeholt werden kann. In der Naturpoesie werden die Potenzen einer Urgeschichte ermächtigt, an der die historische Rationalität zerschellen muß. Da wurden oft Evidenzen produziert, die wir Nachgeborenen nicht mehr nachzuvollziehen in der Lage sind. Bei Grimm ebenso wie bei einem Generationsgenossen wie Friedrich Heinrich von der Hagen, der 1819 ein kleines Buch mit dem verheißungsvollen Titel *Die Nibelungen: ihre Bedeutung für die Gegenwart und für*

---

<sup>19</sup> Fritz Peter Knapp, ‚*Tragoedia* und *Planctus*. Der Eintritt des ‚Nibelungenliedes‘ in die Welt der *litterati*‘, in: Ders. (Hg.), *Nibelungenlied und Klage, Passauer Nibelungengespräche 1985*, Heidelberg 1987, S.152 - 170.



*immer* erscheinen ließ.<sup>20</sup> Ein bizarres Traktätlein! Es ist heute ganz unlesbar geworden; daß Eckhard Grunewald in seiner Biographie von der Hagens es beiseite läßt, kann ich gut verstehen. Wer es auf eine Bedeutung ‚für die Gegenwart und für immer‘ abgesehen hat, wird im Zusammenhang einer Literaturgeschichte keinen Sinn mehr erblicken können. Damit wäre das in Grimms Gervinus-Rezension formulierte Problem gelöst. Wenn eine radikal antihistoristische Hermeneutik das Kontinuum der Literaturgeschichte aufgesprengt hat, gibt es keine Ungleichzeitigkeit mehr. Von einem derartigen romantisierenden Antihistorismus zehrt auch noch die bis heute viel zitierte Heldenepos-Theorie Otto Höflers.<sup>21</sup> Wenn das Epos ‚Vorzeitkunde‘ ist, das Erinnern einer unverfügbaren Vergangenheit ‚vor‘ aller Zeit also, hat es nicht nur keinen Autor, der in einem Verfasserlexikon zu verbuchen wäre; es ist als Objekt der Literaturgeschichte selber unlesbar geworden.

#### Unvergleichlichkeit

Die Erfahrung einer Ungleichzeitigkeit des Nibelungen-Epos verdankt sich indessen nicht nur den Prämissen einer spekulierenden Literarästhetik, welche das Epos in einem anderen Zeitalter ansiedeln will als je den Roman. Ein Stück Autochthonie, um nicht zu sagen Autismus, bringt dieses selber mit sich. Es läßt sich auf literarische Zusammenhänge nur ungern ein. So wirkt das *Nibelungenlied* denn auch als ein absolutes Unikat; es hat seinesgleichen nicht. Womit sollen wir es denn vergleichen? Mit der sentimental *Kudrun* etwa? Oder mit den seriellen ‚aventurehaften‘ Dietrichepen? Da liegt die

---

<sup>20</sup> Friedrich Heinrich von der Hagen, *Die Nibelungen: ihre Bedeutung für die Gegenwart und für immer*, Breslau 1819; vgl. Eckhard Grunewald, *Friedrich Heinrich von der Hagen 1780-1856*, Berlin 1988 (Studia Linguistica Germanica 23).

<sup>21</sup> Vgl. z.B. Otto Höfler, „Die Anonymität des Nibelungenliedes“, in: *DVjs*, 29 (1955), S.167-213.

Analogie zur *Ilias* schon näher - die Parallele also zu einem anderen großen Einzelgänger. Das Diskursivität begründende Epos kommt immer allein, es kann offenbar nur als Einzelstück bar jeder Vergleichbarkeit existieren. Für den *Beowulf* gilt das auch, nicht anders als für den spanischen *Cid*. Einen seltsamen Autismus demonstriert auch unser mittelhochdeutsches *Buch von Bern*. Es begibt sich aufs Terrain des romanischen Reimpaarverses, aber eine produktive Gattungsmischung bringt es dann nicht zustande. Vielmehr erschöpft sich seine Leistung in einer phantastischen Genealogie der Vorfahren Dietrichs von Bern, und der Artushof wird nur kurz anzitiert. Es sieht so aus, als wolle dieses epigonale Epos seinen Helden vom Anbeginn der Weltgeschichte herleiten; nicht aber soll sein Schicksal in diese hineingeflochten werden.

So wurden die Chancen einer Sinn generierenden Intertextualität gerade im *Nibelungenlied* weitgehend verspielt. Der *Parzival* kann mit nibelungischen Motiven spielen, die Nibelungenüberlieferung hat allenfalls, zu später Stunde, zwei orientalische Toponyme entlehnt. Das geht bis in die Überlieferungssituation hinein: Die Handschrift B, die das *Nibelungenlied* zum *Parzival* und zum *Willehalm* stellt, ist damit ein krasser Außenseiter. Erst drei Jahrhundert später, im *Ambraser Heldenbuch*, begegnet uns diese Kombination ein weiteres Mal! Und in jenem Kompendium finden sich ohnehin fast alle überhaupt denkbaren Erzähltexte. Die Entwicklung der Textgeschichte zeigt, daß am Nibelungenepos nicht eigentlich weitergeschrieben wurde - es ging allenfalls darum, den Text umzuschreiben, oder besser: in ihn zu überschreiben. In der Fassung der Paristenhandschrift zum Beispiel, die an der Strophenform herumdoktert. Für den Roman dagegen scheint ein anderes Verfahren charakteristisch: die Erzählparadigmen werden variiert und erweitert, so daß die Artus-, Graal- und Tristanromane einige Jahrzehnte lang immer weiter wachsen, indem Motive ineinander montiert, Figuren ausgetauscht,

Abenteuer wiederholt werden. Galaad tritt an die Stelle Percivals, auch Tristan geht auf die Suche nach dem heiligen Graal, die Entführung der Königin erhält in der Entführung des Artus ein seltsames Pendant... Vielleicht findet sich eine Spur von derlei Wuchern einer abenteuernden Phantasie in der *Klage*, wenn sie ausmalt, was aus den Figuren der Handlung, soweit sie überlebt haben, denn geworden sei.<sup>22</sup> Dem *Nibelungenlied* selber ist das Prinzip der ‚Anschlußgeschichte‘, wie es die ‚kurzen‘ und ‚langen‘ und ‚gemischten‘ Fassungen zum Beispiel des *Lancelot en prose* zeigen, durchaus fremd.

Das hängt gewiß auch mit der Handlung zusammen, die erzählt werden muß. Es geht ja, wenn *der Nibelunge nôt* bis in ihre bitterste Konsequenz ausgemalt worden ist, einfach nicht weiter. Da ist ein Weltzustand an seine äußerste Grenze gelangt, ohne Jenseits und ohne Transzendenz. Die Spekulation auf ein neues, das christliche Zeitalter hat Friedrich Hebbel an den Schluß seiner Nibelungen-Trilogie gerückt: durchaus nicht im Sinn der mittelalterlichen Vorlage. Das Szenario des Nibelungen-Untergangs faßt keinerlei Fortsetzung ins Auge. Wenn es in Etzelnburg so schrecklich ragnarökt, überbietet dieses Epos sogar die Visionen der nordischen Seherin: in der eddischen *Völuspá* steht das Aufblühen einer neuen, besseren Weltordnung auf der erneuerten Erde am Ende. Und auch die *Mort Artu* in altfranzösischer Prosa entläßt uns wenigstens mit der Ahnung, daß der König Artus in das Feenreich von Avalon entrückt worden sein könnte. Vor einem metaphysisch leeren Horizont endet vielleicht der Tristanroman des Thomas von Britannien. Jedenfalls wenn wir das Schicksal der beiden Liebenden ins Auge fassen. Doch der Erzähler findet dann doch einen Trost für seine Leser, wenn sie unglücklich Liebende sind: *Aveir em poissent grant confort, / Encuntre change,*

---

<sup>22</sup> Vgl. dazu Bertau (Anm. 4), S.746.

*encuntre tort, / Encuntre paine, encuntre plur, / Encuntre tuiz engins d'amur!*<sup>23</sup> Und an dem traurigen Stück von Tristan und Isolde ließ sich weiterschreiben. Chrétien de Troyes konzipierte sogar eine alternative Variante des Paradigmas von der heillosen Dreiecksgeschichte. Im *Cligès*-Roman führt er uns vor, wie das Verhängnis der Tristanliebe zu umgehen wäre... Das *Nibelungenlied* dagegen kommt an ein Ende ohne allen Trost, ohne Erbaulichkeit, ohne den Blick in ein Jenseits.

Das macht nicht nur Fortsetzungen und irgendein Weiterschreiben unmöglich; es treibt auch die Nibelungen-Interpretation in eine Sackgasse. Der Vorrat an Lebenssinn, an menschlicher Größe, an Tragik und Pathos ist am Ende einfach aufgebraucht. Wir sind nur noch froh, daß die Geschichte aufgehört. Für die Leser bedeutet das, daß sich alle Sinn-Unterstellungen<sup>24</sup> und historischen Perspektivierungen erschöpft haben. Wie anders ließe sich erklären, daß Jan-Dirk Müller, nachdem er alles, was in kulturwissenschaftlicher Hermeneutik gut und teuer ist, ausprobiert hat, nur noch einen *Zivilisationsbruch* konstatieren kann. Ich wähle bewußt das Wort, welches in der Diskussion der Historiker das singuläre Verbrechen der Shoah bezeichnet. Auch Müller, gewiß der sorgfältigste und scharfsinnigste Nibelungen-Leser meiner Generation, muß am Ende vor der Undurchdringlichkeit des Horrors kapitulieren. Ich führe einige Stellen aus seinem Schlußkapitel an:<sup>25</sup> Schon um 1200 muß die „Lust an der Gewalt“ „erratisch“ gewirkt haben (S.443); „welch ein[en] Skandal der christlichen Welt“ (S.442) „die Perversion der Interaktionsformen, die Destruktion der höfischen Welt und der feudalen Ordnung“ bedeutete, läßt sich gar nicht ermessen. Des weiteren ist von „regressiven Gewalt-

---

<sup>23</sup> *Thomas, Tristan*. Eingeleitet, textkritisch bearbeitet und übersetzt von Gesa Boanth, München 1985, V. 3141ff.

<sup>24</sup> Vgl. Joachim Heinzle, *Das Nibelungenlied*, Zürich 1987 (Artemis-Einführungen).

<sup>25</sup> Müller (Anm. 16), S.435-455.

phantasien“ (S.443) die Rede, von einer „Epidemie der Gewalt“ (S.443ff.), von einer totalen „De-Humanisierung“ (S.447ff.). Der „Zusammenbruch der symbolischen Ordnung“ läßt die soziale Welt ohne Chance einer Rettung kollabieren (S.449). Müller hat alle Deutungsmöglichkeiten getestet; sie versagen am Ende vor der unüberbietbaren „Radikalität“ (S.455) eines Verfahrens, das aus Widersprüchen nur den Ausweg in die Zerstörung findet.

Müller optiert also für eine Art transzendente Apokalyptik. Damit wird jede Deutung am Ende gegenstandslos. Das Syntagma des Untergangsszenarios frißt alle Paradigmatik auf. Diesem Radikalismus kommen die Kontexte abhanden. Der gelehrte Leser stürzt mit seinem Gegenstand in den Abgrund einer nicht nur in der Literaturgeschichte heillosen Unvergleichlichkeit.

Universität Erlangen-Nürnberg  
Wyss

*Ulrich*