

»Das Nibelungenlied«

Werner Williams-Krapp

Kein Werk des an Literatur reichen deutschen Mittelalters ist einer breiten Öffentlichkeit je bekannter geworden als das Nibelungenlied, das nach seiner Wiederentdeckung um die Mitte des 18. Jahrhunderts im frühen 19. Jahrhundert auf reges Interesse stieß und bald als »Heldenepos der Deutschen«, ja sogar als »teutsche Ilias« verklärt wurde. Als Exempel für die charakteristischen Tugenden der Deutschen, allen voran die Treue als Inbegriff des deutschen Wesens, wurde es zu einem bevorzugten Gegenstand des Deutschunterrichts, wo es für eine nationalideologische Erziehung instrumentalisiert wurde. Nicht zuletzt aufgrund dieses Mißbrauchs fand das Werk in den meisten Lehrplänen der Bundesrepublik keine nennenswerte Beachtung mehr. Deshalb kennen nur die wenigsten der in den 60er und 70er Jahren Geborenen das Nibelungenlied; übriggeblieben sind nur noch Relikte der einstigen Bedeutung durch geringe Reste von Nibelungen-Metaphorik in der Sprache. Dann und wann wird ein Zehnkämpfer noch als Jung-Siegfried bezeichnet oder eine kräftige Frau als Brünhild; die so lange pervertierte 'Nibelungentreue' ist heute erfreulicherweise keine Tugend mehr.

Die moderne Rezeption des Nibelungenlieds ist ein trauriges Kapitel. Immer wieder wurde das Werk im 19. und 20. Jahrhundert bei einer rückwärts gewandten nationalen wie völkischen Identitätssuche zitiert, für autoritär-militaristische Ideologien reklamiert. Diese unruhliche Inanspruchnahme dürfte im Januar 1943 ihren Höhepunkt erreicht haben, als Hermann Göring in einer Rede die Schlacht um Stalingrad mit dem heldischen Kampf der Burgunden in Etzels brennender Halle verglich, dabei an den unerbittlichen Durchhaltewillen der Wehrmacht wie der Zivilbevölkerung appellierend. 'Die Nibelungen – ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum' lautet der treffende Titel eines jüngst von Joachim Heinze herausgegebenen Bändchens über die moderne Rezeption des Werks.

Das Verblüffende an dieser Rezeptionsgeschichte ist freilich, wie ein Werk, das von politischen und persönlichen Zwistigkeiten im burgundischen Herrscherhaus erzählt, zu einem nicht zu unterschätzenden Bestandteil einer nationalen Identitätsfindung werden konnte. Mit deutscher Geschichte hat dies alles schließlich nur sehr wenig zu tun. Bei genauem Hinsehen zeigt es sich aber, wie sich die Popularität des Werks im wesentlichen darauf gründete, daß das Nibelungenlied und die Nibelungenideologie schon sehr früh getrennte Wege gingen, wobei man sich bei der Herausbildung dieser Ideologie kaum um Rückbindungen an den mittelhochdeutschen Text bemühte und dadurch zu äußerst schiefen Interpretationen der Handlung gelangte. Schließlich gingen die Burgunden, nachdem sie große Schuld auf sich geladen hatten, bis auf den letzten Mann unter. Welcher Kenner des Werks hätte Görings Vergleich eigentlich ermutigend finden können?

Ich skizziere kurz den Inhalt: Der strahlende Königssohn Siegfried kommt an den Burgundenhof zu Worms, wo König Gunther herrscht, um um die wunderschöne Königstochter Kriemhild zu werben. Diese hat aber wegen eines bösen Traums geschworen, niemals zu heiraten, doch die glänzende Erscheinung Siegfrieds läßt sie dieses Versprechen vergessen. Siegfried verhilft Gunther zu einem Sieg gegen die Sachsen und Dänen. Es gelingt ihm mit Hilfe seiner Tarnkappe, die nie von einem Gegner besiegte Brünhild für Gunter als Frau zu gewinnen und diese sogar im Bett zu zähmen, ohne allerdings mit ihr dabei intim zu werden. Siegfried erhält Kriemhild schließlich zur Frau. Nach vielen Jahren kommt es zu einem Männervergleich und einem Rangstreit zwischen Kriemhild und Brünhild, die Siegfried für einen Lehnsman Mann Gunthers hält. Als Kriemhild – ohne Genaueres zu wissen – in aller Öffentlichkeit auf Siegfrieds Beteiligung an Brünhilds Überwältigung hinweist, hält Gunthers mächtigster Vasall, Hagen, die Zeit für gekommen, Siegfried zu beseitigen. Der schwache Gunther stimmt schließlich einem Attentat zu, das mit der naiven Hilfsbereitschaft Kriemhilds gelingt. Hagen versucht, die verbitterte Kriemhild in Schach zu halten, indem er sie des sagenhaften Horts Siegfrieds beraubt, und ihn im Rhein versenkt. Allerdings gelingt es Kriemhild, durch die Ehe mit dem mächtigen Hunnenkönig Etzel eine Machtbasis für ihre Rachepläne zu bekommen.

Jahre später lädt Kriemhild ihre Brüder nach Etzelburg ein. Hagen ahnt Schlimmes und drängt auf ein großes Heer als Begleitung. Mit zehntausend Rittern ziehen die Burgunden zum Hofe Etzels, wo sich auch Dietrich von Bern und sein Waffenmeister Hildebrand aufhalten. Kriemhild gelingt es, einen furchtbaren Kampf in Gang zu setzen, der zu einem barbarischen Gemetzel führt. Nach schrecklichen Schlachten wird die Halle in Brand gesetzt; sie stürzt schließlich zusammen, nur noch die Zentralfiguren bleiben übrig. Kriemhild veranlaßt den Tod Gunthers und erschlägt schließlich Hagen selbst. Der entsetzte Hildebrand tötet Kriemhild. Alle beklagen die Tragödie.

Als das Nibelungenlied um 1200 entstand, war es die erste zur 'Buchliteratur' gediehene Version von Erzählstoffen, die in wesentlichen Zügen auf Ereignisse und Figuren der Völkerwanderungszeit zurückgehen und über 700 Jahre nur mündlich tradiert wurden. Es gehörte, wie etwa auch die wesentlich populärere Epik um Dietrich von Bern, zu der auch das 'Hildebrandslied' zählt, zu jenem Corpus von Erzählstoffen, das dem mittelalterlichen Leser als eine Art Vorzeitkunde galt, d.h. als im Kern historisch verbürgte Ereignisse aus einer fernen, heroischen Zeit, in der Personen und Geschehnisse völlig anders dimensioniert waren als in der Gegenwart. Bei der oralen Tradierung – Frau Lausberg hat dies in ihrem Beitrag eingehend behandelt – ist jede Darbietung einmalig, eine ›Momentaufnahme‹ sozusagen im breiten Strom mündlicher Überlieferung. Der unfeste Wortlaut, die unfeste Textgestalt, die variierbaren, immer wieder anders akzentuierbaren Stoffelemente sorgen für eine überaus lebendige Texttradierung, bei der das dem Ganzen zugrundeliegende historische Substrat häufig nicht mehr erkennbar ist. Heutzutage bedeutet die schriftliche Fixierung zumeist auch das Absterben von mündlicher Tradierung, wie es etwa bei Märchen oder dem finnischen Nationalepos ›Kalevala‹, das im 19. Jahrhundert erstmals aufgezeichnet wurde, zu beobachten ist. Nicht so im Falle des Nibelungenlieds. Hier setzte sich die vitale mündliche Tradition auch nach der schriftlichen Fixierung fort, zumal sich das Publikum des Nibelungenlieds zunächst fast ausschließlich auf einen relativ kleinen Kreis literarisch interessierter Adelige beschränkt haben dürfte.

Der Dichter des Nibelungenlieds hat weder seinen eigenen Namen noch den seines Auftraggebers genannt, was zwar für Epiker der Zeit ungewöhnlich ist, aber für die Heldendichtung als gattungstypisch gelten darf. Fast ausnahmslos wird die deutsche, nordische und englische Heldendichtung anonym überliefert. Diese grundsätzliche Anonymität war im Mittelalter übrigens nicht nur auf die Heldenepeik beschränkt, sondern ist auch bei anderen Gattungen beobachtbar, die sich als Geschichte tradierende Literatur verstanden (etwa bei Chroniken [‘Kaiserchronik’] oder Heiligenleben), eben dort, wo sich Autoren nicht als Schöpfer originärer Werke, sondern als bloße Vermittler historischen Wissens verstanden.

Die Entstehung eines Werks von solch beachtlichem Umfang ist in dieser Zeit nur an einem bedeutenden Hof vorstellbar. Vieles spricht für eine Lokalisierung dieses Hofes im bairisch-österreichischen Raum. Neben der Sprache des Werks können auch die recht präzisen Ortskenntnisse entlang der Donauroute zwischen Passau und Wien, auf der Kriemhild und die Burgunden zum Etzelhof reisen, als solide Indizien gelten. Gewichtige Argumente sprechen sogar für eine Entstehung am Hofe des Passauer Bischofs Wolfger von Erla (1191-1204), denn der Dichter schenkt einer absoluten Nebenfigur übergebührlich viel Raum, die mit den germanischen Wurzeln des Werks eigentlich überhaupt nichts zu tun hat: dem 971-991 amtierenden Passauer Bischof Pilgrim. Er wird als Onkel Kriemhilds und ihrer Brüder dargestellt, bei dem sowohl sie als auch die Nibelungen auf dem Weg zu Etzel Station machen. Wolfger ist eine für die deutsche Literatur des Mittelalters bekannte Größe. Durch seine penible Buchführung wissen wir, daß er Walther von der Vogelweide für seine Dienste Geld für einen Pelzmantel bezahlt hat und daß er später, als Patriarch von Aquileia, wahrscheinlich auch Thomasin von Zerklare förderte. Die Integration des bedeutenden Vorgängers Wolfgers in die Handlung des Nibelungenlieds wird man als Huldigung an den Auftraggeber verstehen können.

Ob nun der Autor aber ein berufsmäßig Fahrender mit einem Walther vergleichbaren Bildungshintergrund oder ein *clericus* in bischöflichen Diensten war – andere Möglichkeiten sind selbstverständlich auch denkbar –, wird sich leider nie klären lassen: eine für die Erforschung mittelalterlicher Literatur gewöhnliche Aporie.

Gerade weil das Werk an einem die Literatur großzügig fördernden Hof entstanden sein dürfte, wirkt das Nibelungenlied in der damaligen literarischen Landschaft als deplaziert, ja als ein geradezu atavistischer Rückfall innerhalb einer durch die fortschrittliche Romania geprägten literarischen Kultur. Um 1200 hatten bereits seit 20-30 Jahren völlig andersgeartete Stoffe das buchliterarische Interesse dominiert: zunächst auf der Grundlage von französischen Antikenromanen und des Tristanstoffs, sodann von den von Chrestien de Troyes verfaßten Artusromanen ‘Erec’ und ‘Yvain’, waren vor 1200 deutsche Dichtungen entstanden. Die größten Erfolge wurden der Gattung Artusroman zuteil, in der sich herausragende Ritter in einer utopischen Adelswelt auf dem Weg zur Vollkommenheit befinden, einem Weg, der über die kämpferische Bewährung (*aventure*) wie die Vervollkommnung einer idealisierten Liebe innerhalb einer Ehegemeinschaft (*minne*) verläuft. Dieser literarischen Mode gegenüber wirkt das Nibelungenlied wie die Faust aufs Auge. Nichts könnte dem edlen Menschenbild und der optimistischen Weltsicht des Artusromans entgegengesetzter sein als die im Nibelungenlied dargestellte barbarische Adelsgesellschaft, die von menschlichen Abgründen und schierer Perspektivlosigkeit geprägt ist.

Ich sehe allerdings keinen Anlaß dafür, das Nibelungenlied entweder als provinziellen Rückfall oder als kühnen Gegenentwurf zum realitätsfernen Artusroman zu sehen (so zwei der vorherrschenden Interpretationsrichtungen), sondern führe seine Entstehung auf eine Vielfalt der literarischen Geschmäcker zurück, die trotz der überwältigenden Dominanz höfischer Epik französischer Provenienz existiert haben dürfte, zumal die Heldendichtung im Südosten nachweislich außerordentliche Beliebtheit genöß: der größte Teil der Dietrichepik wie die 'Kudrun' stammen aus dem bairisch-österreichischen Raum.

Dennoch war das Erzählen um 1200 ohne jede Rücksicht auf Themen und Motive der sogenannten höfischen Literatur offensichtlich nicht mehr vorstellbar. Auch der Nibelungenlied-Dichter integrierte Elemente dieser Dichtung, was freilich nicht überraschen wird, sollte die These vom Mäzenatentum Wolfegers zutreffen, eines Gönners, dem zumindest der Minnesang offenbar eine Herzensangelegenheit war. Darüber wird noch zu reden sein.

Obwohl sich um 1200 die fortlaufenden vierhebigen Reimpaare als höfische Erzählform schlechthin etabliert hatten, griff der Nibelungenlied-Dichter zur schweren, der pessimistisch-tragischen Stimmung der Heldendichtung angemessenen Strophenform mit zwei endreimenden Langzeilpaaren, die sowohl ein heroisches Hochgefühl wie eine elegische, ins Melancholische führende Stimmung beim Zuhören hervorruft. Das Nibelungenlied sollte zweifellos sanglich dargeboten werden; die Melodie ist zwar nirgends überliefert, aber zu einem gewissen Grad rekonstruierbar.

Im Nibelungenlied wird mündlicher Erzählstil literarisiert. Auf den ersten Blick erscheint er genauso formelhaft, wie für die orale Tradierung epischer Stoffe üblich, aber genauer gesehen wird er weitgehend von Metrum und Reimschema der Nibelungenstrophe geprägt. Michael Curschmann hat diese geradezu »grammatisch-lexikalisch limitierte Sondersprache« treffend das 'Nibelungische' genannt. Es handelt sich um einen archaisierenden Sprachstil, mit einer Neigung zum ruckartigen Sprechen und zum ständigen Distanznehmen, was vor allem in der abschließenden, längeren Schlußzeile mit seinen über hundertmal eingesetzten Vorausdeutungen auf kommendes Unheil seine deutlichste Ausprägung findet. Hinzu kommt die im Nibelungenlied anzutreffende, im Literaturbetrieb der Zeit als reichlich angestaubt wirkende Begrifflichkeit der Heldendichtung, vor allem im Bereich des Waffenarsenals, in der Bezeichnung der männlichen Protagonisten als *helt*, *degen*, *recke*, *wigant* u.a.m.

Ich sagte bereits, das Nibelungenlied galt im Bewußtsein des Dichters und seines Publikums als im Kern historisch verbürgt – »based on actual events«, um es in der Sprache Hollywoods zu formulieren –, als dichterische Aufbereitung von in ferner Vergangenheit tatsächlich Vorgekommenem, und nicht als Fiktion, wie z.B. der Artusroman. Dabei konnte der anonyme Dichter die allgemeine Bekanntheit der Grundfabel nicht nur des Nibelungenstoffs, sondern auch von weiteren heldenepischen Stofftraditionen bei seinem Publikum voraussetzen. Im heroischen Zeitalter, in dem das Werk verortet ist, finden sich fast alle zentralen Gestalten der germanischen Heldeneplik als Zeitgenossen wieder, wenn auch z.T. nur in Nebenrollen. Da wäre zuvörderst Dietrich von Bern zu nennen, der auf den Ostgotenkönig Theoderich den Großen zurückzuführen ist, dessen bisweiliger Herrschaftssitz Verona im mittelalterlichen Volksmund Dietrichs Bern hieß. Dann wäre auf Etzel hinzuweisen, die Geißel Gottes Attila, dessen grausames Wüten ihn unter den germanischen Stämmen zu einer zentralen Figur ihrer heldischen Dichtung werden ließ, wenn auch mit verschiedener

Akzentuierung in Skandinavien und im mitteleuropäischen Raum. Für den Nibelungenlied-Dichter war es z.B. auch nicht nötig, den Hintergrund für die Anwesenheit Dietrichs am Etzelhof zu erläutern, das Publikum wußte sicherlich von dessen sagenhafter Vertreibung aus seinem oberitalienischen Erbreich durch den schurkischen Onkel Ermenrich, die Dietrich ins Exil am Hofe des gastfreundlichen Hunnenkönigs zwang. Diese Vertreibung, auf die letztlich auch die Handlung des 'Hildebrandsliedes' zurückgeht, war Gegenstand der überaus beliebten sog. historischen Dietrich-epik.

Historisch identifizierbar ist auch Gunther: Seine Figur geht ziemlich sicher auf den Burgundenkönig Gundahar zurück, der im 5. Jahrhundert fast sein ganzes Volk ins Verderben führte. Aus zeitlichen und räumlichen Gründen können sich diese historischen Figuren nie begegnet sein, aber das Zusammenführen solcher herausragenden Gestalten ist in der oralen Tradierung heldenepischer Stoffe ein durchaus übliches Phänomen. Im Nibelungenlied werden sie durch das Ineinanderblenden verschiedener Sagentraditionen, die ich in diesem Rahmen leider nicht näher vorstellen kann, zusammengeführt. Jedenfalls geht das Kernereignis des Nibelungenlieds, der vernichtende Sieg der Hunnen über die Burgunden, auf besagte Zerstörung des ostgermanischen Burgundenreichs zurück, das im 5. Jahrhundert am Mittelrhein um Worms sein Zentrum hatte. Als König Gundahar 435/36 seinen Herrschaftsbereich auf das römische Gallien auszudehnen versuchte, wurde er vom weströmischen Heermeister Aëtius mit hunnischen Hilfstruppen (allerdings ohne eine Beteiligung Attilas) vernichtend geschlagen. Er und seine Sippe sowie große Teile seines Volkes fanden dabei den Tod; das erste Burgundenreich ging unter. Gundahars zwei Brüdern, Gislahar und Gundomar, begegnen wir im Nibelungenlied als Giselher und Gernot. Die Vorstellung, daß die tatsächlich von Hunnen besiegten Burgunden in der Sagentradition ihre Niederlage am Hofe Attilas erfahren, ist bei der Bekanntheit Attilas als größtem aller Hunnenführer recht einfach zu erklären.

Nicht so unproblematisch ist die geschichtliche Zuordnung der restlichen Gestalten des Nibelungenlieds. Historische Anknüpfungspunkte für die Siegfried-Figur sind z.B. sehr schwer festzumachen. Vorgeschlagen und lange ernsthaft diskutiert wurde Arminius (Hermann) als Vorbild für Siegfried; allerdings muß diese Konstruktion ohne konkrete textliche Indizien auskommen. Einleuchtender erscheint die These, hinter Siegfried stehe der merovingische Fürst Sigibert I. (6. Jahrhundert), der mit der westgotischen Königstochter Brunichildis verheiratet war. Diese trieb Sigibert in einen Krieg gegen dessen Bruder, Chilperich I., nachdem dieser seine Frau, Brunichildis' Schwester, hatte ermorden lassen und seine Konkubine Fredegund geheiratet hatte. Sigibert fiel, wohl auf Betreiben seines Bruders und Fredegunds, 575 einem Meuchelmord zum Opfer. Im Laufe der oralen Tradierung könnte aus der geschichtlichen Brunichildis die Kriemhild des Nibelungenlieds und aus Fredegund Brünhild geworden sein, was ebenfalls als leicht nachvollziehbare Mutation im Rahmen heldenepischer Tradierweise vorstellbar ist.

Für die Figur der Kriemhild bietet sich ebenfalls ein möglicher, wenn auch vager Anknüpfungspunkt aus der Zeit Attilas an. Denn Attilas letzte Nacht i. J. 453 war eine Hochzeitsnacht mit einer Germanin namens *Hildico* (etwa Hildchen). Obwohl Attila in dieser Nacht an einem Blutsturz starb, wurde bald kolportiert, Hildico habe ihn, um ihre Verwandten zu rächen, ermordet. Zwar paßt diese Version des Geschehens nicht zur Handlung des Nibelungenlieds, wohl aber zu Sagen vom Untergang der Nibelun-

gen aus dem Altnordischen, die wahrscheinlich ältere Formen der Sagenüberlieferung tradieren. Im 'Alten Atlilied' werden die Brüder Gunnar und Högni vom goldgerigen Schwager Atli (Attila) eingeladen. Er ist mit Gudrun (so heißt Kriemhild im Norden) verheiratet, die verzweifelt versucht, ihre Brüder zu warnen. Nachdem Atli beide Brüder getötet hat, ermordet Gudrun Atli und zündet dessen Halle an. Auch sie stirbt in den Flammen.

Die Umerzählung historischer Ereignisse im Nibelungenlied folgt allenthalben anzutreffenden Tendenzen in der Tradierung heldenepischer Stoffe. Bedeutende historische Ereignisse, die für die Schöpfer erzählerischer Traditionen nur schwer oder überhaupt nicht durchschaubar sind, werden auf allgemein nachvollziehbar Menschliches wie Gier, Eifersucht, Mord, Rache usw. zurückgeführt. So wird in der Nibelungensage der wie auch immer begründete leichtsinnige Eroberungsdrang Gundahars und die völlige Fehleinschätzung seiner militärischen Möglichkeiten auf die leicht nachvollziehbare Rache einer Frau an ihren Verwandten reduziert und mithin auch erzählerisch spannender motiviert. Die Handlung wird dabei durch traditionelle Erzählmotive bzw. -schemata in Gang gesetzt, z.B. durch das beliebte Schema der Brautwerbung, das im Nibelungenlied dreimal Verwendung findet (Siegfried-Kriemhild, Gunther-Brünhild, Etzel-Kriemhild), und jeweils einen entscheidenden Anstoß zur Weiterentwicklung der Handlung liefert.

Die beiden zentralen Gestalten des Nibelungenlieds sind aber nicht Gunther und Attila, wie dies das historische Substrat der Erzählung nahelegen könnte, sondern eindeutig Kriemhild und ihr Antipode Hagen. Vor allem auf Kriemhild beruht die Einheit der Dichtung. Sie wird bereits in der ersten Zeile der ursprünglichen Fassung des Werks vorgestellt (*Ez wuohs in Burgonden ein vil edel magedin*), und in der vierten Zeile als Auslöserin der Katastrophe benannt (*dar umbe muosen degene vil verliesen den lip*). Die erste *aventure* handelt im wesentlichen von ihr. Sie ist auch die Figur, die die Handlung entscheidend vorantreibt. Die Bedeutung Kriemhilds erschien mittelalterlichen Lesern z.T. so zentral, daß einige Handschriften das Werk als *Das ist das Buoch Chreimhild* oder *Ditz Puech heysst Chrimhilt* bezeichneten.

Kriemhild wird zu Beginn als *minneclîche meid* eingeführt, von allen geliebt, zudem äußerst unschuldig und ohne jede Ahnung von der von Machtpolitik beherrschten Welt, in der ihre Brüder und deren mächtigster Lehnsmann Hagen agieren. Es ist das für die höfische Dichtung so zentrale Phänomen der Minne, das ursächlich zu ihrem Unglück und mithin zur Katastrophe führt: Das wird bereits in der 13. Strophe in Kriemhilds prophetischem Traum vom Falken, der von zwei Adlern zerfleischt wird, angekündigt. Jedoch verführt sie die Einzigartigkeit des strahlenden Helden Siegfried, ihr unausweichliches Schicksal zu verdrängen. Die bescheidene *minneclîche meid* wird durch ihre Ehe mit Siegfried vom Gefühl, mit dem glänzendsten aller Männer verheiratet zu sein, überwältigt und entwickelt mit der Zeit immer mehr Gefallen an Status, Rang und Macht. Ihr erscheint völlig klar, daß Siegfried ihre Brüder bei weitem überragt und daß diese zu einem gewissen Grad sogar von ihm abhängig sind. Die ehemals Liebenswürdige prahlt am Burgundenhof über die absolute Ausnahmeerscheinung an ihrer Seite: *ich hân einen man, daz elliu disiu rîche ze sînen handen solden stân* (815, 3/4), was Brünhild letztlich als einen Versuch deutet, einen Herrschaftsanspruch zu verbalisieren. Mit anmaßender Überheblichkeit hatte Kriemhild vorher auch Hagen brüskiert, als sie nach ihrer Hochzeit forderte, er solle ihr als Vasall nach Xanten folgen.

Brünhild, die sich nur mit dem mächtigsten aller Männer vermählen wollte, ahnt, daß nicht der schwache Gunter, sondern Siegfried ihr eigentlicher zweimaliger Bewinger war. Sie wird so stark von Eifersucht überwältigt, daß sie es aufgrund der Prahlerei ihrer Schwägerin auf eine Demütigung Kriemhilds und mithin auch Siegfrieds anlegt, was jedoch die inzwischen überaus selbstbewußte Schwägerin mit einer öffentlichen Bloßstellung Brünhilds abzufangen weiß. Durch ihren übersteigerten Hochmut verliert Kriemhild jegliches Sensorium für die möglichen Auswirkungen, die ihre Auftritte haben könnten: Sie nimmt so fest an, daß alle Siegfried ebenso verehren wie sie, daß sie mit grenzenloser Naivität Hagen beim Mordkomplott in die Hände arbeitet.

Durch den entsetzlichen Mord wird sie plötzlich in die grausame, reale Welt gestoßen, sämtlicher Illusionen beraubt. Nun erkennt sie auch, daß ihr eigentliches Leben mit Siegfrieds Tod ein Ende gefunden hat, übrig bleibt ihr nur noch die Aufgabe, den geliebten *vriedel* zu rächen, wofür der edle Werber Etzel nur als Mittel zum Zweck gesehen wird. Kriemhild wandelt sich im Laufe der Erzählung von einer liebenswürdigen, unschuldigen jungen Frau zu einer blutrünstigen *vålandinne* (Teufelin), die sogar ihre eigenen Brüder bedenkenlos töten läßt. In einer der letzten Strophen (2372) wird jedoch daran erinnert, daß sie all dies wegen des geliebten Siegfrieds getan habe, nicht etwa wegen des Horts, wie die Auseinandersetzung mit dem gefesselten Hagen nahelegen könnte. Die *minne* hat zu diesem Leid geführt. Hätte sie die Botschaft des Traums befolgt (*âne recken minne sô wil ich immer sîn* [15], verspricht sie nach der Deutung des Traums durch ihrer Mutter), wäre es nie so weit gekommen. Daß der Dichter damit eine Kritik an der höfischen Minneideologie intendiert habe, wie in der Forschung mitunter behauptet wird, wäre allerdings eine Überinterpretation, die sich textlich kaum stützen läßt, und die Figur Kriemhilds auf die Rollenhaftigkeit der Frauenfiguren im Artusroman reduzieren würde.

Gewalt irritiert hat aber bereits das mittelalterliche Publikum, daß die Kriemhild des zweiten Teils als negative Gestalt erscheint, während der Mörder Hagen als *küener Tronegære* (2375), so Hildebrand, quasi rehabilitiert wird. Ungern trennt sich der Leser vom Gefühl des Mitleids für die, der so übel mitgespielt wurde; nur schwer will Achtung für einen Meuchelmörder entstehen. Der Nibelungenlied-Dichter macht es seinem Publikum nicht leicht, einem christlichen Publikum zumal, das auch in der Historie klare moralische Wegweiser suchte.

Die dichterische Gestaltung Hagens forderte dem Adressatenkreis einen noch höheren Grad an literarischem Einfühlungsvermögen ab als die Kriemhilds. In Hagen verbindet sich eine archaische, die Grenze zur barbarischen Grausamkeit bedenkenlos überschreitende Gewaltbereitschaft mit einem skrupellosen Machtbewußtsein. Hagen ist allen am Hofe Gunthers an Wissen, Erfahrung und politischem Geschick weit überlegen; er ist dort hinter dem praktisch unverwundbaren und mit übernatürlichen Kräften versehenen Siegfried auch der zweitmächtigste Kämpfer überhaupt. Daß er Siegfried hinterrücks ermordet, muß nicht unbedingt seiner Feigheit angerechnet werden, sondern ist durch die realistische Einschätzung Hagens motiviert, daß Siegfried mit natürlichen Mitteln und Kräften überhaupt nicht beizukommen ist. Hagen ist der mitleidslos-nüchterne Pragmatiker der Macht, der unheilvolle Entwicklungen frühzeitig zu erkennen vermag und Gefahren entschlossen in bedingungsloser Treue zu seinem Lehnsherrn aus dem Weg räumt.

Die von Siegfried ausgehende potentielle Gefahr für Gunther ahnt Hagen schon beim ersten anmaßenden Auftritt des ungehobelten Kraftprotzes am Wormser Hof. In dem Umstand, daß sich Gunther dreimal der außergewöhnlichen Fähigkeiten Siegfrieds bedient und sich dadurch klar als Schwächling preisgibt, sieht Hagen eine große Gefahr für das Ansehen und mithin für die Herrschaft seines Lehnsherrn. Dabei darf nicht vergessen werden, daß seit Siegfrieds Ankunft in Worms Hagen auch nicht mehr wichtigster Mann am Hofe ist. Hagens Feindschaft zu Kriemhild wurzelt in ihrer Forderung, ihn quasi als Erbstück mit nach Xanten zu nehmen, was nämlich die Unterordnung Hagens unter Siegfried bedeutet hätte: eine anmaßende Forderung, die auch den Bruder gewissermaßen blamiert.

Die Feindschaft erreicht aber ihren Höhepunkt, als Kriemhild die evident gewordenen Schwächen ihres Bruders öffentlich macht und der absolute Verlust von Gunthers *ère* – und damit auch Hagens – droht. Das von Kriemhild leichtfertig heraufbeschworene Politikum fordert zum entschiedenen Handeln heraus. Obwohl Gunther zunächst keinen Anlaß zum Mord sieht – Siegfried habe ja schließlich die blamable Szene vor dem Dom durch einen Eid entschärft – festigt sich in Hagen die Überzeugung, daß es töricht, ja sinnlos wäre, das letztlich doch Unvermeidliche aufzuschieben. Der durch politischen Pragmatismus motivierte Mord wird aber vom Erzähler nicht im Sinne Hagens relativiert, sondern aufs Schärfste verurteilt: *sô grôze missewende ein helt nu nimmer mër begât* (981,4).

Dennoch folgt Hagens Mordtat einer gewissen Logik, die der Dichter durch das geschickte Legen erzählerischer Fährten dem Publikum, wenn auch nicht akzeptabel, doch zumindest nachvollziehbar macht. Die zentralen Szenen des ersten Teils vermitteln, wie sich am Hofe allmählich eine Atmosphäre von Mißgunst und schließlich Haß zusammenbraut, welche sich eigentlich nur in schrecklicher Gewalt entladen kann. Die vielen Vorausdeutungen des Erzählers auf kommendes Unheil dienen dazu, die Wachsamkeit des Publikums für Signale zu schärfen, die die Katastrophe zumindest erklärbar machen. Hagens Handeln bedarf keiner Erläuterung.

Die von Hagen nach dem Mord betriebene Kaltstellung der als gefährlich erkannten Kriemhild setzt sich im Hortraub, d.h. in der völligen Entmachtung seiner Gegnerin, konsequent fort. Die überraschende Werbung Etzels um Kriemhilds Hand läßt Hagen bereits früh ahnen, daß er das Machtspiel verloren hat. Er ist überzeugt vom drohenden Unheil, als die anderen im Glauben an eine Versöhnung ihrem Untergang entgegenreiten. Hagens heldischen Kampf in Etzels Halle nutzt der Dichter zu einer Klarstellung, daß es sich bei Hagen keineswegs um einen Feigling handelt, wie der Mord an Siegfried möglicherweise nahelegen könnte. Hagen geht schließlich im vollen Bewußtsein seines sicheren Todes an den Etselhof, um dort von einer Frau hingetrichtet zu werden, die wegen des ihr angetanen Leids bereit ist, den Tod ihrer Familie und eines Großteils ihres Volks in Kauf zu nehmen. Hagens Untat im ersten Teil wird gewissermaßen durch die Untat Kriemhilds im zweiten Teil aufgewogen, aber nicht entschuldigt. Während sich Kriemhild im zweiten Teil von einer positiven zu einer eher negativen Gestalt 'entwickelt', wandelt sich das Bild ihres Antipoden in entgegengesetzte Richtung. Mithin eignen sich beide Figuren wahrlich nicht als reine Sympathieträger. Dadurch wird dem Publikum der Weg zu einer klaren Parteinahme am Ende des Werks planvoll verbaut. Es entsteht der Eindruck, die problematische Ambivalenz der Protagonisten sollte das Publikum beschäftigen, ja beunruhigen.

Der desolate Ausgang wirkt nicht nur auf den modernen Leser als in hohem Maße interpretationsbedürftig. Es ist keineswegs so, daß ein Publikum um 1200 dies anders gesehen hätte. Widerstand gegen die Perspektivlosigkeit regte sich sogar sehr bald nach dem Erscheinen des Nibelungenlieds in Form einer Fortsetzung und einer umfassenden Textredaktion. Zu stark wird der Hörer/Leser durch das Kriemhild im ersten Teil zugefügte Leid zur eindeutigen Parteinahme verleitet. Die wunderschöne, von Minne berauschte Frau wird unwissend am eiskalten Mordkomplott an ihrem Mann beteiligt und zwar mit Billigung des eigenen Bruders, sodann von diesem völlig im Stich gelassen, von seinem Lehnsmanne beraubt und isoliert: und all das nur wegen eines losen Mundwerks? Nur zu verständlich wirkt Kriemhilds manisches Rachebedürfnis, nur zu schwer läßt sich Verständnis für die Motive Hagens aufbringen, nur zu widerwärtig ist das passive Verhalten Gunthers beim Mordplan gegen den sich tadellos verhaltenden, Gunthers Macht und Glück mehrenden Siegfried.

So entstand sehr bald besagte Fortsetzung, die fast allen vollständigen Nibelungenlied-Handschriften beigelegt ist: die ›Klage‹. Dieses Werk ist eindeutig eines anderen Geistes Kind als das Nibelungenlied. Es ist, wie die höfische Epik der Zeit, in Reimpaaren – also nicht strophisch – verfaßt, und ist mit einem dezidiert geistlich-literaten Ansatz um eine Sinnggebung des Nibelungenlieds bemüht. Hier wird Kriemhild nachträglich exkulpiert, sie habe nur aus *triuwe* zu ihrem ermordeten Mann gehandelt, die Schuld für die Katastrophe liege allein bei den Mördern. Erzählt wird, nach einer diese Interpretation präsentierenden Einleitung, von dem Zusammentragen und Aufbahnen der Toten, die dann von Etzel, Dietrich und Hildebrand beklagt werden. Die Klagen sind im wesentlichen Nachrufe, die die Handlung der Einzelnen rekapitulieren und kommentieren. Vor allem Etzel ist nicht zu trösten. Der letzte Teil erzählt von der Verbreitung der Nachricht von der Katastrophe an die Angehörigen wie auch z.B. an Bischof Pilgrim in Passau.

Die christliche Weltansicht findet ganz entschiedenen Eingang in die Deutung des auch hier als geschichtliches Ereignis verstandenen Nibelungenstoffes. Nicht nur, daß Kriemhild hier »gerettet« wird (Curschman), sondern die Zentralfigur der ›Klage‹, Etzel, fühlt sich für seine Apostase bestraft – er war angeblich einmal christlichen Glaubens, fiel dann aber wieder ab –, sein Volk wertet das Geschehene als Werk des Teufels. Hildebrand sieht die Burgunden als Opfer ihres *übermuotes*, womit natürlich der Dichter die Erzsünde der *superbia* meint.

Noch um einige Grade grundsätzlicher als die ›Klage‹ geht die sog. Fassung *C mit dem Text um. Unzufrieden selbst mit einem kommentierend-interpretierenden Anhang, wie ihm die ›Klage‹ bot, sah sich ein wahrscheinlich noch vor 1208 arbeitender Redaktor veranlaßt, den Text der originären Fassung *AB im Sinne einer neuen, Kriemhild entlastenden und Hagen verdammenden Deutung des Geschehens abzuändern.

Dennoch kam dem Nibelungenlied auch in einer christlich domestizierten Redaktion nach wie vor ein Sonderstatus im literarischen Angebot der Zeit zu. Zwar polemisierten rigoristische Klerikerkreise immer wieder gegen jede Art von nicht ausgesprochen geistlicher Literatur in der Volkssprache – auch gegen die Artusepik –, aber darüber, daß das, was wir Heldenepik nennen, nicht nur wertlos, sondern sogar schädlich fürs Seelenheil sei, war in geistlichen Kreisen *opinio communis*. Während z.B. einige dichtende Kleriker in der Artusepik sinnvolle Lektüre für junge Adelige erblickten, galten das Nibelungenlied und vor allem die überaus populäre

Dietrichepik als verwerfliche Werke, die allenfalls über Unterhaltungswert verfügten – aber *delectatio* ohne *utilitas* war in der christlichen Poetik nicht vorgesehen.

Den Dichter des Nibelungelieds interessierten solche Wertungskriterien offenbar kaum. Bewußt gestaltete er ein Werk ohne positive Sinngebung, in dem nicht christliche Handlungsmaximen, sondern die archaische Weltsicht der Heldenepik mit einer heidnisch-heroischen Ethik germanischer Provenienz die Regeln menschlichen Verhaltens bestimmt. Den Stoff so zu gestalten wie etwa die Redaktion *C dürfte ihm als zu trivial vorgekommen sein. Zweimal formuliert er sein pessimistisches Verständnis der geschichtlichen Überlieferung, *alle vrede* verkehre sich schließlich zu *leit*; die christliche Perspektive auf ein Leben nach dem Tode wird nirgends angedeutet. In der Artusepik z.B. ist *leit* stets transitorisch. Überhaupt ist das Christentum im Nibelungelied von verschwindend geringer Bedeutung, es läßt sich allenfalls eine sehr äußerliche, nur oberflächliche Überformung eines nicht-christlichen Kerns feststellen. Die Kirchgänge, die kirchlichen Riten, der Besuch beim Bischof Pilgrim usw. sind selbstverständliche Bestandteile des höfischen Alltags, sie bleiben aber ohne nennenswerte erzählerische Relevanz.

Ähnliches gilt für das Einfließen von Elementen aus der höfischen Dichtung im Nibelungelied. Die Frage nach dem literarischen Horizont des Dichters wird kontrovers diskutiert. Einig ist man sich darin, daß er den Minnesang gekannt haben dürfte, wie das gänzlich unheldische Dienen Siegfrieds an Kriemhild nahelegt. Wie die entrückte, unerreichbare *vrouwe* des Minnesangs, bleibt Kriemhild ein Jahr lang vor Siegfried verborgen. Der Dichter bezeichnet Siegfrieds Minnedienst zweimal als *höhe minne*, eine etwas eigenartige Vorstellung, wenn man an die Person Siegfrieds denkt, der bei seiner Ankunft in Worms durch sein gänzlich unhöfisches Verhalten die durchaus höfisch-modernen Gastgeber schwer brüskiert. Trotz allem, mehr als ein unbedeutendes Verneigen gegenüber der zeitgenössischen literarischen Mode findet sich im Nibelungenlied nicht. Denn auch bei Siegfrieds *höher minne* macht sich nichts von einer epischen Umsetzung einer reflektierenden Innerlichkeit wie im Minnesang bemerkbar, sondern eher die zur Ehe führende, nicht *expressis verbis* reflektierte Minne des Artusromans. Die höfischen Zeremonialszene, die Aufzüge und die Festlichkeit mit dem aus der Romania stammenden Turnierwesen, die Verwendung von Schlüsselbe Griffen der höfischen Literatur wie *sælde*, die relativ modernen Figuren Rüdiger und Volker reichen in ihrer Bedeutung jedoch keineswegs aus, das Nibelungenlied zu einer »höfischen Heldendichtung« zu machen (de Boor). Zum Beispiel findet es der vormals schmachtende Minnediener Siegfried völlig unproblematisch, seine Angebetete wegen ihrer Schwatzhaftigkeit zu verdreschen, und zwar ohne daß Kriemhild protestieren würde. In der Politik wie im Kampf wird die höfische Gesinnung sehr schnell vergessen, sie wird sogar teilweise als weltfremd und hohl vorgeführt.

Freilich sind es eben diese Brüche, die das Nibelungenlied als wesentlich realitätsnaher erscheinen läßt als die geradezu aseptische Welt des Artusromans. Im Nibelungenlied ist die feudale Wirklichkeit des Mittelalters jedenfalls deutlich zu erkennen: Vasallitätsfragen lösen hier große Konflikte aus (man denke an den Rangstreit zwischen Brünhild und Kriemhild), die Durchsetzung und Absicherung machtpolitischer Interessen mit überaus brutalen Mitteln dürfte dem Publikum des Nibelungenlieds nicht nur als unrealistisches Schauermärchen aus grauer Vorzeit vorgekommen sein. Das sind alles keine Themen im Artusroman: Die ohnehin einer starken Rollenhaftigkeit verpflichteten Protagonisten sind am Artushof grundsätzlich von gleichem Rang,

an einer Ausweitung von Interessensphären herrscht kein Bedarf, größere Massen involvierende kriegerische Auseinandersetzungen kommen, weil sich das Geschehen ganz auf den Protagonisten zentriert, nie vor. Eine solche Welt konnte vom Publikum nur als Fiktion verstanden werden.

Heute erscheint uns die Entdeckung vermeintlich genuin deutscher Eigenschaften und Tugenden im Nibelungenlied durch frühere Generationen als geradezu absurd. Das Werk hat erfreulicherweise jene Suggestivkraft verloren, die ihm zu kanonischer Bedeutung verhalf. Nicht zuletzt aufgrund der erzwungenen Neuorientierung nach 1945 hat die Forschung in den letzten 30 Jahren große Fortschritte gemacht, vor allem im Bereich der Neubewertung der Überlieferung, in der Einbettung des Werks in seinen historischen Kontext und in der literarhistorischen Situierung des Textes im Rahmen der sich herausbildenden höfischen Literatur um 1200. Das Nibelungenlied darf endlich als ein großes Werk mittelalterlicher Erzählkunst gelesen werden, ohne von einer grotesken ideologischen Überfrachtung erdrückt zu werden.

Ausgaben

Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B, und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften, hrsg. v. Michael S. Batts, Tübingen 1971.

Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. von Helmut de Boor. 22. bibliogr. aktualis. u. korr. Neuaufl. von Roswitha Wisniewski, Wiesbaden 1988.

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Hrsg., übersetzt und mit einem Anhang versehen von Helmut Brackert (Fischer Bücherei 6038/39), Frankfurt ¹⁵1988.

Literatur

Hervorragende Forschungsüberblicke bietet Michael Curschman in: K. Ruh u.a. (Hgg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 6, Berlin/New York 1987, Sp. 926-969, und in: W. Killy (Hg.), *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 8, Gütersloh/München 1990, S. 384-399.

Einführungen

Otfried Ehrismann, *Nibelungenlied*, München 1987.

Werner Hoffmann, *Das Nibelungenlied*, Frankfurt 1987.

Joachim Heinzle, *Das Nibelungenlied*, München/Zürich 1987.