

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,¹ teils versucht hat, sie als einen Aspekt heldenepischen Stils zu erklären.² 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-

¹ *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..

² 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.³ 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.⁴

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.

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

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

Eine gewisse künstlerische Größe hat man dem Nibelungendichter 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.⁵

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.“⁶ 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

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

⁶ 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, entmacht, 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.⁷

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

⁷ 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.⁸

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

⁸ 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 zusammengeslossen 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 grauerregender 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.⁹

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.¹⁰

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.¹¹

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

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,¹³ reizt die Forschung immer

⁹ Hatto (Anm. 1), S.341.

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

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

¹² 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.

¹³ 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.¹⁴

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.¹⁵

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,

¹⁴ 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.

¹⁵ 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...“.¹⁶

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“.¹⁷

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.¹⁸

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

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

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

¹⁸ 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“.¹⁹

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.“²⁰

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“.²¹

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

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

²⁰ Otfrid Ehrismann (Anm. 2), S.240-41.

²¹ 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.²² 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.²³

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 geregelter Lebens wird zerschlagen. Sie

²² Hatto (Anm. 1), S.344ff.

²³ 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