

Hat das *Nibelungenlied* eine Konzeption?

Wenn nicht alles trügt, ist man nunmehr dabei, den Abgesang auf den ‚Tod des Autors‘ anzustimmen.¹ 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,² 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

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

² 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.³ „Wen kümmert’s, wer spricht?“ hat Samuel Beckett ausgerufen – und es war Michel Foucault, der dieses Diktum in seinem Beitrag zur Autorfrage aufgegriffen hat.⁴ 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.⁵ 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?

³ Barthes, *Oeuvres* (Anm. 2), S. 491f.

⁴ 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.

⁵ 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 Kurzschuß angegangen und hatte an die Stelle des Autors den Text gesetzt,⁶ 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*“⁷ übersetzte. Umberto Eco spricht denn auch explizit von der „*intentio operis*“.⁸ 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*“⁹ 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*“¹⁰, 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

⁶ 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.

⁷ Foucault, *Dits* (Anm. 4), S. 795.

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

⁹ Barthes, *Oeuvres* (Anm. 2), S. 494.

¹⁰ 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.¹¹ Das zielt auf eine untraditionelle, anticlassizistische Ästhetik.

Soviel damit für eine lebendige, ja, wie Barthes sagt, „wahrhaft revolutionäre“ Literaturerfahrung¹² 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

¹¹ 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.

¹² 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*“¹³ – 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.¹⁴ Muß man sich als Mediävist damit

¹³ Ebd., S. 491.

¹⁴ 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.¹⁵

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*,¹⁶ seine Neuinterpretation des *Nibelungenliedes*, zu lesen, und er wird sich des überraschenden Eindrucks schwerlich erwehren können, daß man hier geradezu einen Paradefall 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.

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

¹⁶ *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.¹⁷

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“.¹⁸ 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.¹⁹

¹⁷ Ebd., S. 51.

¹⁸ Ebd., S. 13.

¹⁹ 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.²⁰ Der oder die Dichter des *Nibelungenliedes* sind also nicht mehr Vermittler auf der Stufe der oralen Überlieferung, aber er oder sie besitzen in der

²⁰ Ebd., S. 55ff.

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

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.²³ 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?

²¹ 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.

²² 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.

²³ 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.²⁴ 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

²⁴ 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.²⁵ 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.²⁶

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

²⁵ So – Müller (Anm. 16) – programmatisch schon auf S. 2.

²⁶ 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 Heusler²⁷ und den ihm folgenden Interpreten – für ein unbewältigtes Relikt der Vorstufe.²⁸ 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

²⁷ *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*, Dortmund ⁵1955, § 85.

²⁸ 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.²⁹

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

²⁹ 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.³⁰

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

³⁰ 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.³¹

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.³²

³¹ Müller (Anm. 16), S. 147ff.

³² 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,³³ 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.³⁴ – 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.³⁵

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].

³³ Müller (Anm. 16), S. 78, 81.

³⁴ Ebd., S. 141ff.

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

Schnittpunkt das Werk zu fassen sei.³⁶ 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.³⁷ 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-

³⁶ Müller (Anm. 16), S. 46f.

³⁷ 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.³⁸ 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.³⁹ 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

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

³⁹ 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.⁴⁰ 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

⁴⁰ 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,⁴¹ 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;⁴² 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.⁴³ 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.⁴⁴

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

⁴¹ Von Müller (Anm. 16), S. 88f., glänzend interpretiert!

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

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

⁴⁴ 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.⁴⁵ 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.⁴⁶ 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

⁴⁵ 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.

⁴⁶ 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