

Das Nibelungenlied – ein Buchepos?

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



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

Abb. 1

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

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

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

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

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

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

Nibelungenliedes ohne Buch und hält sich demnach an sein Gedächtnis.

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

Ich kenne nur noch ein ganz unsicheres Zeugnis zur primären Rezeption des *Nibelungenliedes* – einige Verse der *Klage*, deren Dichter nähere Kenntnis der Umstände dieser primären Rezeption gehabt haben könnte. Hier wird der Dichter des *Nibelungenliedes* „*der rede meister*“⁶ genannt, *rede* bezieht sich zweifellos auf den Text des *Nibelungenliedes*, wie viele Parallelbelege sicherstellen (*rede* bezieht sich dabei immer auf den Text⁷). Da aber in der *Nibelungenklage* der Text und sein Inhalt sonst immer als *maere* bezeichnet wird, ist es denkbar, daß mit dem Gebrauch von *rede* auch die mündliche Vortragsform konnotiert wird. Unsicher bleibt aber, ob auch eine des freien, nicht abgelesenen Vortrags.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Für die germanische Stabreimdichtung ist die Lage unübersichtlich. Die ältere, aber auch neuere Forschung – Rudolf Koegel,⁸ Andreas Heusler,⁹ Georg Baesecke,¹⁰ Theodore M. Andersson,¹¹ Otto Gschwantler¹² – rechnet mit memorierter und ausdrücklich nicht mit improvisierter Dichtung. Die *Beowulf*-Forschung seit Francis P. Magoun¹³ sieht dies z.T. ganz anders, und man muß wohl damit rechnen, daß beide Vortragsformen von einem bestimmten Zeitpunkt an koexistierten und sich auch in der Form der Dichtungen – mit

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

⁹ Andreas Heusler, *Die altgermanische Dichtung*, Potsdam ²1941, S. 150-174.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Auf diesem Hintergrund ergibt sich für das *Nibelungenlied* eine Alternative, die Franz Bäuml selbst leider immer nachdrücklich ausgeschlossen hat, die aber gerade *seinen* Beobachtungen – ergänzt durch einige Einwände Michael Curschmanns¹⁸ – Recht widerfahren läßt. Die Sprache des *Nibelungenliedes* indiziert nämlich keineswegs etwa nur fingierte Mündlichkeit, sondern es ist die stereotype Sprache eines Textes, der – wenn er frei vorgetragen werden sollte – auswendig im Kopf behalten werden mußte und dazu auf viele parallellaufende Formulierungen (und weniger auf Formeln) gestellt werden mußte. Der Dichter des *Nibelungenliedes* steht damit in der Tradition auswendigen Vortrags germanischer Heldendichtung, die – wie man weiß und an Zeugnissen zum Vortrag u.a. der Dietrichdichtung auch zeigen kann¹⁹ – über die

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

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

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

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

Stabreimdichtung hinausreicht und auch für strophische Heldendichtung des Spätmittelalters noch Geltung besitzt²⁰ – während improvisierende Stabreimdichtung wohl spätestens im 10. Jahrhundert ausgestorben sein dürfte, ohne im Rahmen der neuen Form der Endreimdichtung eine Nachfolge zu finden. Die Vortragsform spiegelt sich in auffälligen Eigenschaften der Sprache und der Form des *Nibelungenliedes*. So ist die Strophenform eine Form zum Aufbewahren von Text im Gedächtnis, sie ist in der hochgradigen Bindung des Wortlauts ein mnemonisches Mittel, eine Merkform und keine Improvisationsform, und die Sprache des *Nibelungenliedes* ist eine in ihrer syntaktischen Stereotypie äußerst reduzierte, eintönige, eben stereotype Sprache, wie man sie braucht, wenn man umfangreichen Wortlaut behalten will.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Vgl. etwa schon Andreas Heusler, *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*, Dortmund ⁶1965, S. 51 und 110.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zunächst läßt sich klar konstatieren, daß keine der in der antiken und mittelalterlichen Rhetorik diskutierten Techniken, etwas im Gedächtnis zu behalten, ihm irgend weiterhelfen konnte. Weder die berühmte Methode der Orte, die Merkinhalte kodiert, indem sie sie in der Vorstellung an vertrauten Örtlichkeiten positioniert,²⁶ noch die Kodierung mit Bildern²⁷ oder die Aktivierung des visuellen oder episodischen Gedächtnisses für Inhalte, die man auf einer bestimmten Buchseite²⁸ oder in einer bestimmten lebensgeschichtlichen Situation angeeignet hat, wären ihm für seine 2300 Strophen Text von Nutzen gewesen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Freie Universität Berlin
Haferland

Harald