

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

### Ungleichzeitigkeit

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

#### Literaturgeschichte

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

---

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

<sup>11</sup> Karl Müllenhoff, *Zur Geschichte der Nibelunge Not*, Berlin 1854.

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

#### Unvergleichlichkeit

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Universität Erlangen-Nürnberg  
Wyss

*Ulrich*