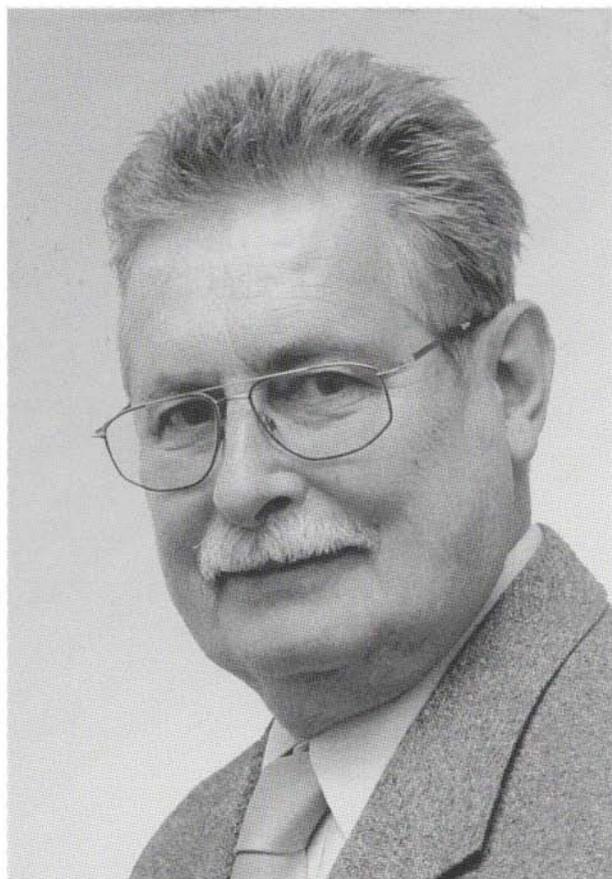


**Forschungen zur deutschen Literatur  
des Spätmittelalters**



# Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters

---

Festschrift für Johannes Janota

Herausgegeben von Horst Brunner  
und Werner Williams-Krapp



Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 2003

### **Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-484-10856-8

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2003

<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz (mit TUSTEP): Dr. Christian Naser, Universität Würzburg

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Norbert Klotz, Jettingen-Scheppach

Lieber Johannes –

nun ist die Zeit gekommen, zu der auch Du selbst, der Du der Institution der Festschrift stets mit einer gewissen Skepsis begegnet bist, das Opfer einer derartigen Verschwörung wirst. Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunde, Schülerinnen und Schüler haben sich verabredet, Dir mit Beiträgen zur deutschen Sprache und Literatur des späten Mittelalters anlässlich Deines 65. Geburtstages am 30. Mai 2003 eine Freude zu machen. Wenn Deine Forschungsinteressen sich auch keineswegs ausschließlich auf das Spätmittelalter beschränken, so sind doch in dieser Periode die meisten Deiner großen und kleineren Arbeiten angesiedelt. Deine Dissertation über das geistliche Lied ist seit Jahrzehnten das Standardwerk für diesen Bereich, Dein voluminöser Forschungsbericht ›Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters (1230–1500) 1957–1968‹ hat einer ganzen Generation von Germanisten als großartige Orientierungshilfe wie als Anregung zu weiterführenden Forschungen gedient, Deine derzeit noch laufenden Arbeiten zum geistlichen Spiel schaffen neue wissenschaftliche Grundlagen, Deine Erneuerung des unter Spätmittelalterforschern legendären Bandes 3/1 von de Boors Literaturgeschichte erhält dieses unverzichtbare Vademecum weiterhin am Leben, Deiner vor dem Abschluß stehenden Literaturgeschichte des 14. Jahrhunderts sehen wir mit Spannung entgegen, die von Dir verfaßten und inaugurierten Arbeiten zur spätmittelalterlichen Literaturgeschichte Augsburgs sind wesentliche Bausteine zur spätmittelalterlichen Literaturgeschichte der Regionen. Ein bescheidenes Zeichen des Dankes soll das vorliegende Buch aber auch sein für Deine außergewöhnlichen Leistungen für das Gesamtfach Germanistik: in der schwierigen Zeit der Wiedervereinigung hast Du als Erster Vorsitzender des Deutschen Germanistenverbandes unser Fach mehrere Jahre hindurch durch alle Fährnisse und Untiefen geleitet. Du hast als Forscher, akademischer Lehrer, als in der akademischen Selbstverwaltung engagierter Tätiger, als Wissenschaftsorganisator, als Kollege, als Freund unser aller Dank mehr als verdient!

Im Namen aller Beteiligten wünschen wir Dir weiterhin Gesundheit, Lebensfreude, Schaffenskraft. Bleibe uns auch weiter freundschaftlich verbunden!

Deine Horst Brunner und Werner Williams-Krapp



## Inhaltsverzeichnis

Grußwort . . . . .	V
<i>Hansjürgen Linke, Köln</i>	
Schein und Sein in den Erzählungen Herrands von Wildonie . . .	1
<i>Joachim Heinzle, Marburg</i>	
Nibelungensage und ›Nibelungenlied‹ im späten Mittelalter . . .	15
<i>Sonja Emmerling, Regensburg</i>	
Geld und Liebe: Zum Epilog des ›Rappoltsteiner Parzifal‹ . . . .	31
<i>Werner Röcke, Berlin</i>	
Die Gewalt des Narren. Rituale von Gewalt und Gewaltvermeidung in der Narrenkultur des späten Mittelalters . . . . .	51
<i>Walter Haug, Tübingen</i>	
Meister Eckhart und das ›Granum sinapis‹ . . . . .	73
<i>Burghart Wachinger, Tübingen</i>	
Gattungsprobleme beim geistlichen Lied des 14. und 15. Jahrhunderts . . . . .	93
<i>Horst Brunner, Würzburg</i>	
Die Spruchtöne Heinrichs von Mügeln Bemerkungen zur Form und zur formgeschichtlichen Stellung . . . . .	109
<i>Gisela Vollmann-Profe, Regensburg</i>	
Ein Glücksfall in der Geschichte der preußischen Ordenschronistik: Nikolaus von Jeroschin übersetzt Peter von Dusburg . . . . .	125

## VIII

- Edith Feistner*, Regensburg  
Selbstbild, Feindbild, Metabild: Spiegelungen von Identität  
in präskriptiven und narrativen Deutschordenstexten des  
Mittelalters . . . . . 141
- Václav Bok*, České Budejovice  
Die Auftraggeberin des ›Märterbuches‹ . . . . . 159
- Ulla Williams* und *Werner Williams-Krapp*, Augsburg  
Eine Warnung an alle, *dy sych etwaz duncken*  
Der ›Sendbrief vom Betrug teuflischer Erscheinungen‹  
(mit einer Edition) . . . . . 167
- Christoph Roth*, Heidelberg  
Ein deutsches Hohes Lied im Kontext mittelalterlicher  
Hoheliedstudien im Benediktinerkloster St. Mang zu Füssen . . 191
- Ursula Schulze*, Berlin  
Schmerz und Heiligkeit: Zur Performanz von *Passio* und  
*Compassio* in ausgewählten Passionsspieltexten (Mittel-  
rheinisches, Frankfurter, Donaueschinger Spiel) . . . . . 211
- Klaus Vogelgsang*, Augsburg  
Dona infernalìa  
Die Teufelsszene des ›Hessischen Weihnachtsspiels‹ in  
Neuedition mit kommentierenden Hinweisen . . . . . 233
- Klaus Wolf*, Augsburg  
Verfremdung oder Identifikation?  
Zur Problematik einer Rekonstruktion des Kostüms im geist-  
lichen Spiel des Spätmittelalters . . . . . 255
- Helmut Graser*, Augsburg  
Vom Mittelhochdeutschen zum Frühneuhochdeutschen:  
Das Reimproblem in der Lindauer ›Iwein‹-Handschrift . . . . 265
- Dorothea Klein*, Kiel  
Wann endet das Spätmittelalter in der Geschichte der  
deutschen Literatur? . . . . . 299

## Schein und Sein in den Erzählungen Herrands von Wildonie

Herrands erzählerisches Werk<sup>1</sup> ist schmal: eine Geschichte von unverbrüchlicher Gattenliebe,<sup>2</sup> ein Ehebruchschwank,<sup>3</sup> eine politisch-moralische Exempelerzählung<sup>4</sup> und ein Tierbîspel.<sup>5</sup> Trotz ihrer thematischen Vielfalt kreisen die vier kurzen Verserzählungen um einen gemeinsamen Kern: die Problematik von Sein und Schein. Gestaltet wird sie allerdings aus unterschiedlichen Perspektiven.

### 1

Die Hauptfiguren der Geschichte ›Diu getriu kone‹ bilden ein bemerkenswertes Paar. Die Ehefrau verkörpert anfänglich das hochhöfische Frauenideal der Artuswelt: sie ist schön (v. 23–26), moralisch untadelig (v. 27–30) und von vollkommener Gesittung und Lebensart (v. 31–40). Ihr ist jedoch ein Mann gesellt, der ist *gerumphen unde klein* (v. 45), runzlig und unansehnlich. In den Augen seiner Frau verschlägt das indessen nichts; denn sie nimmt ihn nicht ästhetisch wahr, sondern sieht ihn mit den Augen des Herzens (vgl. v. 51f.), und für diese zählt nicht das Äußere, sondern die in jeder Hinsicht vorbildliche Lebens-, Denk- und Handlungsweise des Mannes (v. 54–64). Er selbst aber – anfangs im Denken seiner Frau nachstehend und noch der hochhöfischen Anschauung von der Einheit der Schön-Gutheit anhangend (v. 101–108) – empfindet sein Aussehen als Mangel.<sup>6</sup> Als er in einem Kampf auch noch ein Auge einbüßt, hält er sich vollends für dermaßen

---

<sup>1</sup> Herrand von Wildonie, Vier Erzählungen. Hg. von H. Fischer. 2., revidierte Aufl. besorgt von P. Sappeler, Tübingen 1969 (ATB 51). – Die einzelnen Erzählungen werden mit der seit Hanns Fischers ›Studien zur deutschen Märendichtung‹ eingeführten Sigle FH + römischer Zahl zitiert.

<sup>2</sup> FH I ›Diu getriu kone‹.

<sup>3</sup> FH II ›Der verkêrte wirt‹.

<sup>4</sup> FH III ›Der blôze keiser‹.

<sup>5</sup> FH IV ›Diu katze‹.

<sup>6</sup> [...] *er was niht sô wolgetân, | als er ez gerne het gesehen* (v. 42f.).

entstellt, daß er glaubt, der reinen Schönheit seiner Frau die Peinigung des beständigen Anblicks seiner nun noch gesteigerten und deshalb abstoßenden Häßlichkeit nicht zumuten zu können (v. 121–123), und entschließt sich aus Zartgefühl, ihr für immer fernzubleiben – gerade weil er sie liebt.

Auf diese Botschaft reagiert die Frau mit einer unerhörten Tat. In ihrer Kemenate greift sie zur Schere

[...] und stach vil balde dar  
ir selben ûz ein ouge gar,  
daz ez ir über ir wengel ran.  
alsô bluotic gie sî dan  
für den boten. [...] (v. 189–193)

Diese Selbstverstümmelung der Gattin stellt einen Akt zeichenhafter Realisierung unverbrüchlicher Ehegemeinschaft mit ihrem Manne dar. Seine Wunde und sein Verlust sind auch ihre Wunde und ihr Verlust, weil Ehegatten, wie sie im Rückgriff auf die Bibel bekräftigt, ein Leib und ein Fleisch seien.<sup>7</sup>

Mit ihrer Tat macht sie den ästhetischen Anblick zunichte, den sie bisher bot, und hebt damit zugleich den äußerlichen, scheinhaften Unterschied zwischen den Gatten – schön/häßlich, zweiäugig/einäugig – auf. In dem Maße, wie der ästhetische Schein zerstört wird, enthüllt sich das Wesen der Gattin. Sie will lieber das Auge verlieren als den Gatten; denn der ist ihr Augapfel (vgl. v. 160–168). Ihr Wesen und ihre Existenz erfüllen sich in ihrer Liebe zu ihm und der seinen zu ihr (v. 182, 259–261). Die Realistik des Gräßlichen der krass dargestellten Selbstverstümmelung – das Blut und das ausgelaufene Auge, die ihr beide über die Wangen hinabrinnen (s.o. v. 189–191) – ist nicht um des Gräßlichen selbst willen da. Vielmehr stellt dieses gerade die Versinnlichung der höchsten Seelenschönheit dar. Dieses Paradox ist der ausdrückliche Hinweis auf eine Veränderung der Werte.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *des smerzen habe ich mit im phliht | billichen, wan ez ist ein lîp* (v. 158f.). Vgl. Mt 19,4–6.

<sup>8</sup> Die Bedeutung, die Wert und Werterkenntnis in dieser Erzählung Herrands zukommen, heben – mit teilweise anderer Akzentuierung – auch hervor Ch. Ortmann und H. Ragotzky, Zur Funktion exemplarischer ›triuwe‹-Beweise in Minne-Mären: ›Die treue Gattin‹ Herrands von Wildonie, ›Das Herzmäre‹ Konrads von Würzburg und die ›Frauentreue‹. In: Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987. Hg. v. K. Grubmüller, L. P. Johnson und H.-H. Steinhoff, Paderborn/München/Wien/Zürich 1988 (Schriften der Universität-Gesamthochschule – Paderborn, Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 10), S. 89–109, hier S. 90–92, 103, 105.

In der hochhöfischen Dichtung herrscht Identität von Schönheit und Gutheit. Wo die eine ist, ist die andere automatisch mitgegeben. In Herrands Erzählung erscheinen die beiden Bestandteile der höfischen Kalokagathie von Anfang an getrennt. Die dem Ideal wenigstens anfangs noch entsprechende schöne und gute Frau ist einem unansehnlichen Ritter vermählt. In seiner Figur herrscht von Beginn an eine Diskrepanz zwischen äußerer Häßlichkeit und tatsächlichem Wert, wie er sich zunächst in seiner vorbildlichen Lebensführung, seiner hervorragenden Ritterschicklichkeit und seiner auf beiden beruhenden gesellschaftlichen Wertschätzung, später in seinem Zartgefühl gegenüber der Ehefrau ausdrückt. Während die Dissoziierung der Werte ›schön‹ und ›gut‹ im Ritter visuell veranschaulicht ist, findet sie bei der Frau auch sprachlichen Ausdruck: Die Frau hat *bī schæne gūete* (v. 29). Die Nebeneinandersetzung beider Werte bereits am Anfang der Erzählung bezeichnet die Aufhebung ihres einstigen Zusammenfalls. Schönheit allein ist des Lobes nicht würdig, sofern sie nicht von *gūete* begleitet ist, oder umgekehrt: sie ist nur dann des Lobes würdig, wenn sie von sittlicher *gūete* durchseelt ist:

swâ ein wîp ist sô genuot,  
 daz sî bî schœne gūete hât,  
 der lip billich ze loben stât. (v. 28–30, Sperrung vom Verfasser)

Dieser doppelten Anforderung genügt die Ehefrau der Geschichte:

[...] ir schœne was  
 durchliuhtic als ein spiegelglas;  
 dar zuo was sî den vollen guot. (v. 25–27, Sperrung vom  
 Verfasser)

Die Ehepartner sind, als einzelne wie als Paar, der sichtbare Ausdruck der neuen Wertwelt. In der Figuren-Konstellation erscheinen Schönheit und Häßlichkeit gegattet. Das Verbindende zwischen den Eheleuten ist nicht der anfangs gegensätzliche ästhetische Schein, sondern das gleichgerichtete ethische Sein. Der ästhetische Wert wird also zugunsten des ethischen zurückgedrängt. Das bedeutet aber nicht, daß der erstere nun gar nichts mehr gälte. Vielmehr kommt es zu einer Neubestimmung. Schönheit bleibt ein Wert.<sup>9</sup> Der Schönheitsbegriff wird aber anders gefüllt, ethisch statt ästhetisch. Der häßliche Ritter des Anfangs – schwächling, runzlig und uralte aussehend (v. 45–47) – erscheint seiner Gattin trotzdem schön wie Absalom (v. 49) – wegen seiner menschlichen und ritterlichen Vortrefflichkeit. Seine Frau bleibt

<sup>9</sup> v. 49, 265f., 270.

auch am Ende *minniclîch* [ ] und *klâr* (v. 246, 248) trotz ihrer Entstellung – wegen ihrer Gattentreue und Liebe. Sie bleibt das nicht nur für den Ehepartner, sondern auch in den Augen der (erzählten) Gesellschaft und des Erzählers/Autors, der sie und seine Figuren erzählt. Wenn sich der von Anbeginn häßliche Ritter schon vor dem Verlust seines Auges allgemeiner Hochachtung in der Gesellschaft erfreute, weil sie wegen seiner Qualitäten bereitwillig über sein ästhetisches Manko hinweg sah,<sup>10</sup> so steigert sich diejenige seiner Frau nach ihrer entstellenden Selbstverstümmelung sogar noch:

Swer vor die frouwen gerne sach  
 durch die schœne, der man ir jach,  
 der sach si nu vil lieber an  
 durch die triuwe, die sî ir man  
 erzeiget het; daz was billîch,  
 wan sî was schœne und triuwen rîch. (v. 265–270, Sperrungen vom  
 Verfasser)

Im ganzen zeigt sich so eine Verinnerlichung der Wertbegriffe. *minniclîch* ist die Frau am Ende nicht wegen ihres äußeren Liebreizes, der ja zerstört ist, sondern wegen der Unbedingtheit und Stärke ihrer Liebe, die sich gerade in der Zerstörung ihrer Leibesschönheit manifestiert. *klâr* ist ebenso nicht mehr eine optisch-ästhetische, sondern eine seelisch-ethische Qualität. Die Bedeutung des Ausdrucks hat sich von ›hell, glänzend‹ zu ›lauter‹ verschoben. *schœn* ist sie endlich nicht wegen ihres ja vernichteten äußeren, optisch wahrnehmbaren Ebenmaßes, sondern wegen ihres fraulichen, menschlichen Wertes. Daher läßt sich die eben zitierte Wendung *schœne und triuwen rîch* (v. 270) geradezu mit ›schön, weil sittlich‹ übersetzen. Die Unterordnung der körperlichen Schönheit unter die seelische, des ästhetischen Wertes unter den ethischen ist in der Schlußpointe der Erzählung treffend komprimiert:

[...] sî was schœne und triuwen rîch.  
 dâ von sî baz ze loben stât  
 dan manigiu, diu zwei ougen hât. (v. 270–272)

## 2

Wenn auch Handlung (das gewitzte Arrangement eines Ehebruchs) und Figuren-Konstellation (das klassische ›Dreieck‹) im Schwank ›Der verkêrte wirt‹ von der vorigen Geschichte gänzlich abweichen, so hat er

<sup>10</sup> V. 54–64. *dâ von wart sîn unflætikeit | in allen landen hingeleit* (v. 65f.).

mit ihr doch einen Berührungspunkt gemein: Das äußere Verhältnis der Ehegatten ist ähnlich. Der Mann ist alt, die Frau jung und schön – in Umkehrung des Anfangs der anderen Erzählung allerdings nicht auch zugleich sittlich gut. Doch kommt es auf die Diskrepanz zwischen ästhetischem Äußeren und moralischem Kern der Frau hier gar nicht an. Vom Problem Betroffener ist allein der Hahnrei, und die ihn bedrängende und verwirrende Frage nach Sein und Schein stellt sich für ihn ganz anders als in der vorigen Geschichte, nämlich: Was ist Wirklichkeit und was ist Täuschung, was ist Wahrheit und was ist Trug?

Seine junge Frau hintergeht ihn mit einem ebenfalls jungen Liebhaber. Dabei verfährt sie so sorglos, daß ihr Mann dahinter kommt. Als er den Nebenbuhler im nächtlichen Garten stellt, mit ihm ringt und ihn bei Licht identifizieren möchte, schickt ihn die dazukommende Ehefrau mit der Versicherung, den Ertappten solange festhalten zu wollen, zum Herd, um eine Fackel anzuzünden. Anstelle des Liebhabers, mit dem sie unterdessen flugs ein neues Stelldichein verabredet hat, präsentiert sie dem mit Licht Zurückkommenden einen Esel. Der Gatte schäumt vor Wut, kann ja aber nun nichts mehr beweisen, weil der Augenschein gegen ihn spricht. Wieder im Schlafzimmer, fällt er, von dem Ringen mit dem Liebhaber ermattet, in einen Erschöpfungsschlaf. Den nutzt die Ungetreue, um ihm in der dunklen Kemenate eine gekaufte und zu absolutem Stillschweigen vergatterte Gevatterin unterzuschieben, während sie selbst sich an anderem Orte der Lust mit dem Liebhaber hingibt. Als der Ehemann nach einiger Zeit wieder erwacht und seine – vermeintliche – Ehefrau nicht an seiner Seite, sondern stumm, steif und reaktionslos vor dem Bette sitzend findet, prügelt er sie zweimal windelweich und schneidet ihr zuletzt auch noch die Haare ab, bevor er, von der neuerlichen Anstrengung erschöpft, abermals einschläft. Das gibt der richtigen Ehefrau Gelegenheit, wieder ihren Platz mit der geprügelten Gevatterin zu tauschen. Am Morgen findet der Hahnrei daher den Rücken seiner Frau nicht, wie erwartet, grün und blau zerbleut, sondern in makelloser Schönheit und ihr vermeintlich abgeschnittenes Haar bis zu den Hüften herabwallend vor. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als nicht nur seine Anschuldigungen zu widerrufen und die gekränkte Unschuld der Ehebrecherin um Verzeihung anzuflehen, sondern letztere dazu auch noch teuer zu erkaufen.

Die Verkehrung der Wirklichkeit ist eine Folge der beiden Substitutionslisten der Frau. Diese wieder werden dadurch möglich, daß der hintergangene Ehemann zeitweilig abwesend ist, entweder überhaupt körperlich (beim Fackelholen) oder wenigstens mit den Sinnen (im Schlaf). Während er im ersten Falle die Unterschiebung des Esels für

den Liebhaber in der Zeit seiner Abwesenheit zwar durchschaut, aber nicht beweisen kann, hat er im zweiten Falle von den Täuschungsakten überhaupt keine Ahnung, weil sie während seines zweimaligen Erschöpfungsschlafes vollzogen werden. Die Unversehrtheit der Ehefrau am Morgen nach ihrer vermeintlichen Verprügelung und der Beraubung ihrer Haare in der Nacht davor erklärt sich aus der durch die unbemerkte Substitution der Gevatterin ermöglichten Gleichzeitigkeit zweier Vorgänge, der nächtlichen Strafaktion im Schlafgemach an der vermeintlichen Ehefrau und dem sich an einem anderen Ort begebenden Ehebruch der echten. Der Ehemann kennt nicht die ganze Wirklichkeit, sondern nur Teile von ihr. Die ihm bekannten Fragmente aber sind miteinander unvereinbar, weil sie sich nicht miteinander verbinden lassen, sondern erst zusammen mit dem von ihm nicht gewußten Teilen der Vorgänge ein Kontinuum bilden. Es ist daher einleuchtend, daß ihm eines der beiden Wirklichkeits-Fragmente unreal erscheinen muß, und zwar logischerweise dasjenige, für das sich kein greifbarer Beweis erbringen läßt. Die Erlebnisse der Nacht erscheinen ihm daher am Ende zwangsläufig als Traum, weil sie sich mit dem Augenschein des Tages nicht vereinbaren lassen (v. 331–340, vgl. v. 304f.). Der Augenschein des Tages erscheint ihm, eben weil er Augenschein ist, als Wirklichkeit. Wahr freilich sind sie beide nicht, sondern sie trügen alle beide, weil der Ehemann in beiden in Illusionen lebt – nachts, weil er meint, seine Frau vor sich zu haben; tags, weil er seine Frau für identisch mit der von ihm nächtlicherweile Geprügelten halten muß. Von der Unstimmigkeit der Realität verunsichert, wird er in Zweifel an seiner Sinneswahrnehmung und schließlich an sich selbst gestürzt (v. 337–340). Der seiner Möglichkeit nach tragische Ansatz des Identitätsverlustes (Amphitryon) wird hier jedoch durch die Komik der Handlung und die Lächerlichkeit der Figur des Hahnreis abgelenkt.

Der zeitliche Parallel-Verlauf der nur diskret angedeuteten Liebesnacht der Ehefrau mit ihrem Liebhaber einerseits und der ausführlich erzählten Züchtigung der an ihrer Statt untergeschobenen Gevatterin durch den Ehemann andererseits bildet den Ausdruck der Doppelbödigkeit des Geschehens auf der Handlungs- und der Bewußtseins-ebene. Die untreue Ehefrau genießt die nur ihr bekannte ganze Wirklichkeit in der Nacht als doppelte Lust – physisch im Beischlaf mit dem Buhlen, gleichzeitig psychisch in dem Bewußtsein, die vorhersehbare Züchtigung durch den Ehemann vermieden und auf die Gevatterin abgeleitet zu haben –, am Morgen darüber hinaus als Triumph über den spektakulär ins Unrecht gesetzten Ehemann. Der hingegen ist genötigt, die doch in heftigster Erregung durchlittene Wirklichkeit der Nacht für

Trug und Traum zu halten, weil der Augenschein des Tages gegen ihn zeugt, und wird an sich selbst irre.

Der Doppelbödigkeit des Geschehens entspricht die Doppeldeutigkeit des sprachlichen Ausdrucks.<sup>11</sup> Im Disput zwischen den Ehegatten über den im Garten gestellten Liebhaber ersetzt die Ehefrau die von ihrem Manne gebrauchten maskulinen Pronomina<sup>12</sup> konsequent durch neutrale<sup>13</sup> – so ihre erste Substitutionslist früh vorbereitend, bei der sie *daz kunter*<sup>14</sup> für den *man* (v. 117) unterschiebt. In dem am nächsten Morgen noch einmal aufgenommenen Disput hält sich der betagte Ehemann für *ze grâ* (v. 297) = ›zu grauhaarig‹ (und meint mit dieser bildlichen Wendung ›zu alt und entsprechend lebenserfahren‹), als daß ihn die Frau mit dem Eselstrick täuschen könnte, ist in demselben Augenblick, da er das sagt, im Wortsinne aber bereits tatsächlich *grâ*, nämlich wie sein Esel, mit dem er geöffft wurde, ja er ist geradezu selbst einer, weil er inzwischen zum Hahnrei gemacht wurde, ohne das zu merken: Ironie ungewollter Selbstcharakterisierung.<sup>15</sup> Ganz ähnlich kehrt sich, nachdem er die vermeintliche Ehefrau in der Kemenate durchgeprügelt und ihr die Haare abgeschnitten hat, der Hohn ihr gegenüber in den Ohren des Publikums gegen ihn selbst:

er sprach: »sô ez nu werde tac,  
sô jeht, ich habe iuch niht geslagen.

...

[...] ich bin âne angest zwâr,  
daz ir müget ein ander hâr  
gemachen, als ir ûz dem man  
einen esel habt getân.« (v. 224f., 233–236)

Die Selbstgewißheit, sich nicht noch einmal überlisten zu lassen, während er im gleichen Augenblick, da er sie äußert, doch schon überlistet ist, wirkt auf das Publikum, das das ja weiß, komisch. Anders die Doppelzüngigkeit der Ehefrau, als sie am Morgen nach der ereignisreichen Nacht auf Verlangen des Alten ihr Haar aufbindet und es, für ihn unerwartet, tatsächlich über Schultern und unzerbleuten Rücken herabwallen läßt:

<sup>11</sup> Auf ihn hat z.T. bereits hingewiesen J. Margetts, *Scenic Significance in the Work of Herrand von Wildonie. A note on II. 235f. of ›Der verkerte wirt‹*, *Neophilologus* 54 (1970), S. 142–148.

<sup>12</sup> V. 103f., 118f., 121; vgl. v. 117.

<sup>13</sup> V. 109, 122f., 164, 172f.

<sup>14</sup> V. 142, 145, 168.

<sup>15</sup> Vgl. Margetts (Anm. 11), S. 144.

sî sprach: »welt ir sîn niht enbern,  
 sô lâze ich iuch ez sehen gern:  
 sô hân schôn gestrælet ich  
 gên im, mit dem ir zîhet mich.«

...  
 nu was der frouwen hâr sô lanc,  
 daz ez ir ûf diu hüffel spranc. (v. 321–324, 329f.)

Sie hat die Wahrheit gesagt:<sup>16</sup> Sie hat ihre Haarfülle nicht für den Gatten, sondern für den Liebhaber gepflegt. Für den Ehemann ist das Vorhandensein der Haare aber gerade der Beweis, daß sie keinen Liebhaber hat! Denn wenn die Haare noch da sind, die er abgeschnitten wähte, dann bedeutet dies, daß alles, was er in der Nacht erlebt hat, auch der Besuch des Nebenbuhlers, Wahn war. Die Ehefrau setzt ihn zynisch also gerade mit dem Eingeständnis der Wahrheit ins Unrecht und genießt es, ihn durch den manipulierten Augenschein lustvoll in Widerspruch zu seinem eigenen Bewußtsein zu stürzen.

## 3

In dem Tierbîspel ›Diu katze‹ hat der Schein den Charakter des Eigendünkels. Ein stattlicher Kater, der seine Gedanken nicht in Zaum hält (*der was sînes muotes frî* v. 4), dünkt sich unvergleichlich (v. 5–11) und infolgedessen mit seiner Katze nicht angemessen beweibt (v. 4–15). Also verläßt er sie und macht sich auf die Suche nach einer ebenbürtigen Partie.

Im Gegensatz zu seiner eingebildeten Unwiderstehlichkeit (v. 17f.) erfährt er jedoch eine Abfuhr nach der anderen. Jede der Umworbenen weist ihn an die folgende als die mächtigere weiter: die Sonne an den Nebel, dieser an den Wind, der wieder an die Mauer, die Mauer an die Maus. Seine überhebliche Selbsteinschätzung als *karc* (v. 10) durch sein praktisches Verhalten Lügen strafend, wirbt der Hartnäckige begriffsstutzig (v. 187f.) selbst um diese. Erst als sie ihrerseits ihn zur Katze als ihrer gefürchteten *meisterîn* (v. 173) weiterschickt, kommt er zur Einsicht.

Der Vorgang der Desillusionierung vollzieht sich wortwörtlich als Er-Fahrung. Er endet in der spielerischen Parodie des kirchlichen Bußweges. An dessen Anfang steht – nach gradueller Korrektur der Fehleinschätzung der Umworbenen in den jeweiligen Werbungsschlüssen<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Zur Ironie dieser Rede s. auch Margetts ebd., S. 145.

<sup>17</sup> Abschied von der Sonne: [...] *sô var ich fürbaz*; | [...] | *bî dirre schæne manicvalt*, |

– die zunächst noch mit ungläubigem Staunen wahrgenommene Erkenntnis der Fehleinschätzung der Katze (v. 200f.) und die Anerkennung ihres tatsächlichen Wertes durch den Kater.<sup>18</sup> Aus beidem folgert er richtig die *tôrheit* (v. 204) seiner Werbungsreise und gesteht sich ein, sich mit ihr an der Katze der Untreue schuldig gemacht zu haben.<sup>19</sup> Auf diese Selbsteinkehr folgen Reue (v. 202, 260f.) und nun auch ausgesprochene Beichte: das Eingeständnis frevelhafter Treulosigkeit (v. 247–249) und schlimmen Undanks (v. 251f.). Dem Gelöbniß künftigen Wohlverhaltens (v. 255) schließt sich die Bitte um Vergebung (v. 250f.) und ein Appell an die Gnade (v. 256) an. Die zum Teil schon vorweggenommene Buße besteht in der vielfachen Beschämung des Katers: durch Verlauf und Ende der Werbungsfahrt; durch die Lächerlichkeit, der er sich vor der Katze selbst ausgesetzt hat (v. 222f., 244–246); durch die Großmut der Katze, die ihn zwar, als er kleinlaut um gut Wetter bittet, zunächst einmal in Ungewißheit zappeln läßt (v. 229–237), ihm dann aber nach einer Strafpredigt (v. 240–246) schließlich doch verzeiht (v. 257–260) und sich damit als besser erweist als er. Die Katze nimmt den reuigen Kater zwar nachsichtig, aber keineswegs enthusiastisch wieder an. Wenn sie das scheinbar befremdlich angeblich doch *mit freuden* (v. 262) tut, dann ist auch dieser Ausdruck ein Element der Parodie. Ihre grundsätzliche Feststellung,

swen riuwen wil sîn missetât,  
des mac mit freuden werden rât (v. 261f.),

mit der sie die Wiederannahme des reuigen Katers begründet, ist als Anspielung auf die himmlische Freude über die reuigen und bußfertigen Sünder in den biblischen Gleichnissen vom verlorenen Schaf (Lc 15,4–7) und vom verlorenen Groschen (Lc 15,8–10) zu lesen.

Wäre das Epimythion nicht mitüberliefert, würden wir diese Erzählung als Ehegeschichte im Gewand einer Tierfabel verstehen. Herrand selbst indessen hat sie darin auf den Herrendienst ausgelegt. Die sich daraus ergebenden Fragen sind hier nicht zu erörtern. Es bleibt nur festzustellen, daß diese Tiergeschichte im Gesamtrahmen von Herrands kleinem erzählerischen Œuvre nach dem Willen des Autors nicht den

---

*soltet ir wol hân gewalt* (v. 51, 53f.). – Abschied vom Nebel: | *mich hât betrogen hie mîn sin.* (v. 82). – Abschied vom Wind: *ich muoz et aber fürbaz varn* (v. 112). – Abschied von der Mauer: [...] *mîn tumbiu vart | wær mit iu niht wol bewart* (v. 147f.).

<sup>18</sup> *sî was mir biderbe und edel genuoc.* | [...] | *sî hât erzeiget wîlen mir | triuwe und manige diemuot* (v. 203, 208f.).

<sup>19</sup> *ich hân zewäre missetân.* | [...] | *sît sî mîn lîp beswæret hât.* | *sî mac daz wol an mir verstân,* | *und möhte ich sî verbezzert hân,* | *ich wære bî ir niht beliben.* | [...] | *ich hân ez niht gedienet wol* (v. 202, 212–215, 220).

zuvor behandelten beiden gegenständigen Ehemären, sondern zusammen mit dem ›Blôzen keiser‹ den politischen Exempeln zuzuordnen ist.

## 4

Auch Herrands vierte Erzählung ist die Geschichte der Korrektur einer Überhebung – nur diesmal nicht eines Lehensmannes über seinen Herren (wie in der ›Katze‹), sondern eines Herrschers über Gott. Nach der Morgenmesse am 11. Sonntag nach Trinitatis (v. 50f.) liest der Priester auf die Aufforderung des römischen Kaisers Gorneus aus der Perikope des Tages Lc 18,14:

swaz sich hœhet, daz wirt nider,  
und swaz sich nidert, daz wirt wider  
gehœhet.<sup>20</sup>

Der Kaiser widerspricht heftig, zeiht das Evangelium der Lüge und setzt sein eigenes Wort über das Gottes. Darauf statuiert Gott am Kaiser in der Erzählung ein Exempel, das die Wahrheit des Evangeliums vor Augen führt, folgt dabei aber nicht der zitierten Perikope, die im biblischen Kontext auf ein anderes Vergehen, nämlich die Sünde pharisäischer Selbstgerechtigkeit, zielt, sondern einem weiteren, den konkreten Fall exakt in seiner Spezifik treffenden Lukas-Wort aus dem Magnificat: *deposuit potentes de sede et exaltavit humiles* (Lc 1,52).

Die Gelegenheit dazu bietet sich – nachdem der Kaiser zehn Jahre lang ohne Gericht zu halten selbstherrlich regiert und infolgedessen das Reich in Rechtlosigkeit gestürzt hatte – am Vorabend eines endlich doch anberaumten Gerichtstermins. Um sich für dieses auch gesellschaftliche Ereignis vorzubereiten, besucht er ein öffentliches Badehaus. Während er sich nach dem Reinigungsbad in der lichtlosen Sauna entspannt, wird ihm ein Engel als Doppelgänger substituiert. Auf diesen werden alle Macht, Reichtümer und Standesvorrechte übertragen: Gerichtsbarkeit, Gehorsam, Dienstleistungen und Statussymbole bis hin zur Kleidung. Der echte Kaiser bleibt – von alledem buchstäblich entblößt – nichtsahnend zurück. Nackt und einzig mit einem Badewedel vor der Scham erscheint er als Postfiguration Adams nach dem Sündenfall. So auf seine Kreatürlichkeit reduziert, findet er sich in einen

---

<sup>20</sup> V. 63–65, genau nach dem Wortlaut der Vulgata *omnis qui se exultat humiliabitur et qui se humiliat exaltabitur*. Vgl. dazu die wortgleiche Stelle Lc 14,11; sie wird in der Literatur öfter irrig als Quelle der zitierten Verse angegeben, gehört aber richtig zu den Lesungen erst des 17. Sonntags nach Trinitatis, nicht des 11., an dem sich der erzählte Vorgang abspielt.

Zustand von Hilflosigkeit, Abhängigkeit und Angewiesensein auf andere versetzt.

Die Destruktion seiner Selbstherrlichkeit, wo nicht gar Selbstvergottung erfolgt dadurch, daß er seine zwiefache Abhängigkeit erfährt.

Das Angewiesensein auf das Mitleid der Menschen macht ihm seine Einbindung in die menschliche Gesellschaft bewußt. Die Hartherzigkeit der Badeknechte stößt ihn in Unbehastheit und Obdachlosigkeit (v. 204–208, 248–267); das Mitleid eines Ratgebers, der zwar seine Ähnlichkeit mit dem Kaiser, nicht aber seine Identität erkennt, kleidet den Nackten wenigstens in einen Knechtsrock (v. 340f.); die Erniedrigung unter die Küchenknechte trägt ihm mit Speiseresten, die er als Almosen erbettelt hat, kümmerliche Stillung der Notdurft seines Leibes ein (v. 347–361); als faul gescholten und geschlagen (v. 350–376, bes. 365–370), wird er sich seiner praktischen Unnützigkeit bewußt.

Das so zunächst physisch erlebte Unheile seiner Existenz läßt ihn darüber hinaus dann auch seine religiöse Abhängigkeit, d.h. letztlich seine Geschöpflichkeit, einsehen und erkennen, daß und wie sehr er auf die Gnade Gottes angewiesen ist. Angesichts des von seinem Doppelgänger abgehaltenen Gerichts wird ihm klar, seine Herrscherpflichten versäumt zu haben – *daz solte ich allez hân getân* (v. 411) –, gesteht er sich seine Bestechlichkeit und daraus folgende Parteilichkeit als oberster Richter ein (v. 421–424) und macht sich ein Gewissen daraus: *die untât nu mîn herze deut* (v. 420). Er begreift, sich den Menschen und Gott gegenüber schuldig gemacht zu haben (v. 425–430), gesteht seine Schuld ein – *ich gibe mich alles schuldic gar* (v. 430) – und appelliert im Vertrauen auf Gottes *güete* (v. 435) dreimal an seine Gnade (v. 431, 433, 437). Die kann ihm nach dieser Umkehr in der Endphase der Handlung denn auch zuteil werden.

Die Problematik von Schein und Sein, die in jeweils anderer Beleuchtung auch den übrigen drei Erzählungen Herrands innewohnt, ist hier aus einer wieder neuen Perspektive gestaltet, nämlich aus derjenigen des Auseinanderfallens von Schein und Sein, Sein und Sollen.

Anfangs ist der Kaiser der Kaiser, aber er handelt nicht als solcher. Er ist nicht, wie er sein soll, vielmehr belastet mit einer schwerwiegenden ethischen Defizienz. Der Schein entspricht nicht seinem Sein. Die Wirklichkeit des Kaisers ist unwahr.

Umgekehrt erscheint und handelt der ihm substituierte Engel als Kaiser, aber er ist keiner. Er stellt nur belehrend und beschämend vor, was der Kaiser sein und tun sollte. Auch hier stimmen Schein und Sein nicht überein. Die Wirklichkeit ist nur gespielt.

Der Kaiser als Knecht ist der Kaiser, aber er gilt nicht für ihn. Er ist also nicht, was er scheint – und ist es in tieferem Sinne doch! Die Einkleidung in einen Knechtsrock hat – unabhängig von der barmherzigen Motivation des Gebers – für den Kaiser (und das Publikum) symbolische Qualität. Zwar gelangen auch hier Schein und Sein nicht zur Deckung; aber die Wirklichkeit seines Knechtseins ist wahr. In der Knechtsrolle erscheint der Kaiser als der, der er zwar nicht seinem sozialen Rang und Stand, aber seinem gegenwärtigen Wesen und Wert nach tatsächlich ist. Seine äußere, soziale Wirklichkeit entspricht seiner inneren Wahrheit und symbolisiert sie. Deshalb nimmt er die Reaktion seiner Umwelt auf sein Aussehen auch mit Bestürzung wahr. Ihr fällt zwar seine Ähnlichkeit mit dem Kaiser auf,<sup>21</sup> d.h. sie erkennt die optische Identität von Gesicht, Gestalt und Gebaren, erkennt aber seine personale Identität nicht an. Die Küchenknechte machen ihm sein physiognomisch-körperliches Aussehen sogar zum Vorwurf (v. 371f.) und denunzieren damit seine ›Kaiserlichkeit‹, unter der sie nur seine äußere Ähnlichkeit mit dem Kaiser verstehen, als Schein. Gorneus jedoch weiß um die tiefere Wahrheit dieses Vorwurfs. Die darin ausgesprochene Diskrepanz zwischen Schein und Sein, zwischen ›kaiserlichem‹ Äußeren und ›knechtischer‹ Situation bringt ihm das Unheile seiner Existenz wiederholt zum Bewußtsein, treibt ihm jedesmal den Angstschweiß auf die Stirn (v. 373–375) und erweckt in ihm Scham.

Der Engel hingegen erscheint als das, was der Kaiser sein sollte. Er bringt ihn dadurch nicht nur noch weiter in der Erkenntnis dessen, was er, gemessen an der an ihn gestellten Forderung, zu sein und zu tun versäumt hat. Die Konfrontation mit dem Doppelgänger vertieft und verdoppelt in Gorneus vielmehr auch die Scham: sowohl über die frühere Verabsolutierung des Scheinhaften und Vergänglichen in Gestalt von Macht und materiellem Besitz,<sup>22</sup> als auch über das Zurückbleiben seines Seins hinter dem ihm aufgetragenen Sollen.

Die Kongruenz von Sein und Schein, Sein und Sollen wird wiederhergestellt, indem die rechtliche und politische Ordnung, die eine sittliche und göttliche ist, wiederhergestellt wird. Der Engel gibt sich als solcher zu erkennen, restituiert dem Kaiser die Insignien seiner Würde und Macht und setzt ihn wieder in sein Amt ein. Nach seiner reuigen Verwandlung übt er fortan sein Regiment in Gerechtigkeit und Gottesfurcht und nahezu in Heiligkeit der persönlichen Lebensführung aus.

<sup>21</sup> Vertrauter v. 311–320, 340. Küchenknechte v. 371f.

<sup>22</sup> *gewalt*[ ] v. 20; *schatz*[ ] v. 22; *quot* v. 24.

Die Frage nach Schein und Sein ist in dieser Erzählung ähnlich wie in derjenigen vom ›Verkêrten wirt‹ dadurch kompliziert, daß das Begriffs-Paar Schein – Sein sich mit demjenigen von Wirklichkeit – Wahrheit kreuzt. Aber Wirklichkeit ist, wie der reformierte Kaiser veranschaulicht, nicht ohne weiteres gleichzusetzen mit Schein. Andererseits kann der Schein wahr sein, obwohl er nicht wirklich ist: Der Kaiser ist nicht wirklich Knecht, aber sein Knechtsein ist wahr; und der Engel ist nicht wirklich Kaiser, aber sein Kaisersein ist wahr. Die Möglichkeit, daß Wirklichkeit und Sein und Wahrheit koinzidieren können, gestattet die Echtheit diesseitiger Existenz, und das ist wichtig für die Wertung dieser Welt.



## Nibelungensage und ›Nibelungenlied‹ im späten Mittelalter

Die europäische Heldendichtung beruht auf mündlicher Erzähltradition. Der Abfassung der Buchepen, die wir in den Händen halten, gehen Jahrhunderte voraus, in denen die Stoffe ohne das Hilfsmittel der Schrift tradiert wurden. Die Troja-Sage scheint in spätmykenischer Zeit, im 13. Jahrhundert v. Chr., entstanden zu sein, wurde aber erst im 8. Jahrhundert v. Chr. in den Homerischen Epen verschriftlicht.<sup>1</sup> Die Nibelungen-Sage geht auf Ereignisse des 5. und 6. Jahrhunderts zurück,<sup>2</sup> ist seit dem späten 8. oder frühen 9. Jahrhundert bezeugt<sup>3</sup> und wurde zuerst um 1200 im ›Nibelungenlied‹ (oder wenig früher in einer Vorgänger-Dichtung)<sup>4</sup> verschriftlicht. Die Roland-Sage reflektiert ein Ereignis des Jahres 778, mögliche erste Spuren ihrer Existenz begegnen bereits im 9. Jahrhundert, sicher bezeugt ist sie seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts,<sup>5</sup> verschriftlicht wurde sie frühestens am Ende dieses Jahrhunderts in der ›Chanson de Roland‹.

Die Buchepen fixieren nicht einfach die mündliche Tradition, sie konzipieren sie neu unter den besonderen Bedingungen schriftliterarischer Kommunikation. Doch verleugnen sie ihre Herkunft aus der Mündlichkeit nicht. Charakteristisch für den heldenepischen Stil von ›Ilias‹ und ›Odyssee‹, ›Nibelungenlied‹ und ›Chanson de Roland‹ ist der ausgedehnte Gebrauch von Formeln und formelhaften Wendungen.

---

<sup>1</sup> Vgl. J. Latacz, Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels, München, Berlin 2001. Zur aktuellen Troia-Debatte, in der dieses Buch steht, J. Heinzle, Was ist Heldensage?, Jb. der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft (im Druck).

<sup>2</sup> Vgl. J. Heinzle, Das Nibelungenlied. Eine Einführung, Frankfurt a.M. 1996 (Fischer Taschenbuch 11843), S. 20ff.

<sup>3</sup> Vgl. J. Heinzle, Zum literarischen Status des Nibelungenliedes, in: D.-R. Moser u. M. Sammer (Hgg.), Nibelungenlied und Klage. Ursprung – Funktion – Bedeutung. Symposium Kloster Andechs 1995 mit Nachträgen bis 1998, München 1998 (Beibände zur Zeitschrift »Literatur in Bayern« 2), S. 49–65, hier S. 53.

<sup>4</sup> Vgl. Heinzle (Anm. 2), S. 42 und 46.

<sup>5</sup> Umfassende Dokumentation und Kritik der Zeugnisse bei K. Kloocke, Joseph Bédiers Theorie über den Ursprung der Chansons de geste und die daran sich anschließende Diskussion zwischen 1908 und 1968, Göppingen 1972 (Göppinger Akademische Beiträge 33f.), S. 287ff.

Die Sterotypie verweist zurück auf die Sphäre der Mündlichkeit. Als »diskurstraditionell konventionalisierte Stilisierung«<sup>6</sup> ruft sie das sprachliche Gepräge der mündlichen Tradition auf, ohne es exakt zu imitieren.<sup>7</sup> Die Annahme liegt nahe, daß auf diese Weise im neuen Medium die Aura des alten bewahrt werden sollte und mit ihr die besondere Dignität, die der Tradition im Bewußtsein ihrer Träger zukam: die soziale Verbindlichkeit der mündlichen Vorzeitkunde als Geschichtsüberlieferung eigenen Ranges vor und neben der gelehrten Historiographie.<sup>8</sup>

Es ist ein besonderer Typus von Mündlichkeit, den der Stilzug der Formelhaftigkeit markiert: die von der ›Oral Poetry‹-Theorie beschriebene Improvisationstechnik, bei der die Texte nicht im Wortlaut bewahrt, sondern bei jedem Vortrag aus sprachlichen Versatzstücken, eben den Formeln und formelhaften Wendungen, aufgebaut werden.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> W. Oesterreicher, *Verschriftung und Verschriftlichung* im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit, in: U. Schaefer (Hg.), *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, Tübingen 1993 (ScriptOralia 53), S. 267–292, hier S. 278.

<sup>7</sup> Aktuelle Resümees der betreffenden Forschungsstände für den Troja-Komplex bei J. Latacz, *Formelhaftigkeit und Mündlichkeit*, in: J. L. (Hg.), *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Prolegomena*, München/Leipzig 2000, S. 39–59; für den Nibelungen-Komplex bei J.-D. Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, S. 25ff.; für den Roland-Komplex bei A. Taylor, *Was there a Song of Roland?*, *Speculum* 76 (2001), S. 28–65 (hier S. 65 als Fazit einer brillanten Analyse der Problematik: »Was there a ›Song of Roland‹? There were *songs* of Roland, certainly: cantilenas, chansons de geste, gestes: short songs whose broader context existed in the minds of the people. There was a *tradition* of Roland, transmitted in a stream of tellings and retellings that was as broad as chivalric culture, and the short fragments were given meaning by this broader tradition. There is a *poem* of Roland, a major epic that incorporates the formulae of the oral performer into the fixity of the literary form and whose formal unity and cultural authority are both dependent on the authority of the book«).

<sup>8</sup> Näheres dazu bei Heinzle, *Heldensage* (Anm. 1).

<sup>9</sup> Ich habe sie noch einmal kurz beschrieben in Heinzle, *Heldensage* (Anm. 1). – Neuerdings hat Harald Haferland einen anderen Erklärungsweg versucht. Er nimmt an, die Tradition improvisierender Mündlichkeit sei in Deutschland »etwa im 10. Jahrhundert« erloschen, die Formelhaftigkeit des ›Nibelungenlieds‹ verweise nicht auf sie, sondern solle das Auswendiglernen des Textes erleichtern, der in eine Tradition memorierender Mündlichkeit gehöre: Der auswendige Vortrag. Überlegungen zur Mündlichkeit des Nibelungenliedes, in: L. Lieb u. St. Müller (Hgg.), *Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter*, Berlin/New York 2002 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 20 [254]), S. 245–282, Zitat S. 278 (Kurzfassung unter dem Titel: *Das Nibelungenlied – ein Buchepos*, in: J. Greenfield [Hg.], *Das Nibelungenlied. Actas do Simpósio Internacional de Outubro de 2000 Porto 2001*, S. 79–94). Ich halte das für einen Holzweg. Die These vom Erlöschen der improvisierenden Tradition im 10. Jahrhundert wird nur mit der unausgewiesenen Annahme begründet, die Sängere hätten »nach der flächendeckenden Christianisierung und einer neuen Kulturentwicklung« (welcher?) »an den Höfen keine geeigneten Bedingungen für ihre Kunst mehr« vorgefunden (S. 278). Und die Erklärung des groß-

Daß es im europäischen Mittelalter ebenso wie im Griechenland der mykenischen und nach-mykenischen Zeit eine solche Tradition gegeben hat, wie sie in Europa bis in unsere Tage hinein bei den Serbokroaten lebendig war, sollte nicht mehr bezweifelt werden. Wie weit sie im Bereich der germanisch-deutschen Überlieferung zurückreicht, ist eine andere Frage, die wir nicht bündig beantworten können. Sicher scheint immerhin zu sein, daß der ›Heliand‹ bzw. der altsächsisch-angelsächsische Dichtungskomplex, zu dem er gehört, ihre Existenz schon im 9. Jahrhundert bezeugt.<sup>10</sup> Das bedeutet, daß es sich ursprünglich um Stabreim-Dichtung gehandelt hat, die dann irgendwann zwischen dem 9. und dem 12. Jahrhundert den Wechsel zum Endreim vollzog.<sup>11</sup> Hinter jenen Dichtungskomplex kommen wir nicht sicher

---

epischen ›Nibelungenliedes‹ zu einem Zeugen memorierender Mündlichkeit ist nicht nur grundsätzlich unplausibel, sie ist auch im einzelnen ganz unzulänglich begründet. So soll z.B. das Überwiegen von Handschriften, die weder Verse noch Strophen oder nur die Strophen absetzen, ein Beleg dafür sein, daß der Text bloß zum Zweck des Memorierens aufgeschrieben wurde, weil die mangelnde Gliederung das (Vor)lesen erschwert habe (S. 269f.). Das geht völlig an der Entwicklung der Konventionen der Texteinrichtung in Epenhandschriften seit dem 12. Jahrhundert vorbei, über die wir mittlerweile sehr gut unterrichtet sind. Ich verweise nur auf den grundlegenden Aufsatz von J. Bumke: Epenhandschriften. Vorüberlegungen und Informationen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 12. und 13. Jahrhundert, in: Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag, Göttingen 1987, S. 45–59, besonders S. 51f. Umfangreiches Anschauungsmaterial bietet jetzt das ›Marburger Repertorium deutschsprachiger Handschriften des 13. Jahrhunderts‹ ([www.marburger-repertorien.de](http://www.marburger-repertorien.de)). Zum Vergleich mit den Handschriften des ›Nibelungenliedes‹ bieten sich die Handschriften des ›Jüngeren Titurel‹ an. Nach Haferlands Kriterien müßten die meisten bis hin zum Druck von 1477 bloße Gedächtnisstützen sein.

<sup>10</sup> Vgl. H. Haferland, War der Dichter des Heliand illiterat?, ZfdA 131 (2002), S. 20–48; ders., Mündliche Erzähltechnik im Heliand, GRM 52 (2002), S. 237–259. – Haferland versucht sogar zu zeigen, daß der ›Heliand‹-Dichter illiterat gewesen ist. Ich möchte bis auf weiteres an der communis opinio festhalten, daß er ein gelehrter Schreibtischarbeiter war, der – wie die Dichter der genannten Heldenepen – stilistisch die Sphäre der Mündlichkeit markierte, um, von deren Aura profitierend, »dem Publikum im vertrauten Gewand den neuen, christlichen Inhalt« so überzeugend wie möglich »zu vermitteln« (W. Haubrichs, Die Anfänge. Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter, 2. Aufl., Tübingen 1995 [Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, hg. v. J. Heinze, Bd. I/1], S. 273).

<sup>11</sup> Ich sehe nicht, warum die »Schwierigkeiten«, die der »Traditionsbruch« ohne Zweifel mit sich brachte, nicht auch im Rahmen der »konservativ-traditionalistischen« Poetik hätten bewältigt werden können, die der improvisierenden Mündlichkeit zugrunde liegt (A. Ebenbauer, Improvisation oder memoriale Konzeption? Überlegungen zur Frühzeit der germanischen Heldendichtung, in: U. Schaefer u. E. Spielmann [Hgg.], Varieties and Consequences of Literacy and Orality / Formen und Folgen von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, Franz H. Bäuml zum 75. Geburtstag, Tübingen 2001, S. 5–31, hier S. 22f.). Einen Eindruck von der Übergangssituation vermitteln vielleicht, von der anderen Seite her, die Relikte und Reflexe der Stabreim-Tradition bei Otfrid (vgl. U. Ernst, Der Liber Evangeliorum Otfrids von Weißenburg. Literarästhetik

zurück.<sup>12</sup> Deshalb dürfen wir zwar damit rechnen, daß die Tradition bis in die ersten Anfänge der germanischen Sagenbildung (und möglicherweise hinter sie) zurückreicht, können es aber nicht beweisen. Durchaus möglich ist, daß es daneben auch eine Tradition memorieller Mündlichkeit gab, in denen Texte auswendig gelernt und mehr oder weniger wortgetreu weitergegeben wurden.<sup>13</sup> Seit das Dogma der Parry-Lord-Schule vom Tisch ist, nach dem der Begriff der Wörtlichkeit ausschließlich der literaten Sphäre angehören und diese unüberbrückbar von der illiteraten geschieden sein sollte,<sup>14</sup> darf man sich auch Mischformen aller Art vorstellen.<sup>15</sup> Nicht vergessen sollte man schließlich, daß es Mündlichkeit auch außerhalb der Dichtung gab, daß die Erzählstoffe immer auch als ungeformtes Sagenwissen existiert haben.

Es ist von vornherein wahrscheinlich, daß die mündlichen Traditionen auch nach der Verschriftlichung der Stoffe weiterlebten. Für die Überlieferung der deutschen Heldensage ist das nie bezweifelt worden. Doch hat die Forschung dabei immer nur an »sangbare und gesungene, liedhaft-balladeske Formen«<sup>16</sup> gedacht, wie wir sie im »Jüngeren Hildebrandslied« und im Lied von »Ermenrichs Tod« greifen. Beobachtungen, die man im weiteren europäischen Gattungsraum der »Volksballade« machen konnte, sprechen dafür, daß die beiden Texte, die in ihrer überlieferten Gestalt gewiß erst dem 15. bzw. 16. Jahrhundert angehören,<sup>17</sup> memoriell tradiert wurden<sup>18</sup> und insoweit vielleicht eine ältere Tradition memorieller Mündlichkeit fortsetzen. Doch ist auch von einem Fortdauern des improvisierenden Typus auszugehen, dessen Existenz um 1200 der Formelstil des »Nibelungenlieds« erweist.

---

und Verstechnik im Lichte der Tradition, Köln/Wien 1975 [Kölner germanistische Studien 11], S. 362ff.).

<sup>12</sup> Das »Hildebrandslied« ist kein verlässlicher Zeuge (vgl. Ebenbauer [Anm. 11], S. 11ff.), der (wie die genannten Epen ohne Zweifel schriftlich konzipierte) »Beowulf« ist einer, doch ist nach wie vor völlig unklar, wie weit man die Entstehung des Textes von seiner Überlieferung an der Wende vom 10. zum 11. Jahrhundert abrücken darf.

<sup>13</sup> Es gibt Gründe, dies für den von Heusler rekonstruierten Typus des germanischen Heldenlieds anzunehmen (vgl. zuletzt Ebenbauer [Anm. 11] und Haferland [Anm. 9], S. 267f.). Ebenbauer äußert (S. 21ff.) Bedenken gegen die Annahme einer Koexistenz von improvisierenden und memoriellen Traditionen.

<sup>14</sup> Vgl. Ebenbauer (Anm. 11), S. 17; Haferland (Anm. 9), S. 249f.

<sup>15</sup> Vgl. Taylor (Anm. 7), S. 63: »There is no doubt that oral performers in certain societies, by relying on improvisational systems, trained memories, or some combination of the two, can compose and deliver poems of great length and complexity.«

<sup>16</sup> H. de Boor, Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Erster Teil, 5. Aufl., neubearb. von J. Janota (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, begründet v. H. de Boor u. R. Newald, Bd. III/1), S. 127.

<sup>17</sup> Vgl. J. Heinzle, Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik, Berlin/New York 1999, S. 51ff.

<sup>18</sup> Vgl. Ebenbauer (Anm. 11), S. 13ff.

Zum Beleg für die Existenz mündlicher Heldendichtung im Spätmittelalter werden gewöhnlich Äußerungen in Texten aller Art genannt, aus denen hervorgeht, daß wandernde Berufsrezitatoren einschlägige Stücke im Repertoire hatten.<sup>19</sup> Die Zeugnisse können die Beweislast nicht tragen. Sie besagen nur, daß diese Stücke eben vorgetragen (gesungen) wurden. Sie können sich genausogut auf Vorträge der erhaltenen Buchepen oder bestimmter Passagen aus ihnen<sup>20</sup> beziehen. Faßbar ist das mündliche Überlieferungsfeld nur in der Bezeugung von Erzählvarianten, die alter Bestand der Sage sind, aber in den Buchepen nicht berücksichtigt wurden. Das Material ist bekannt,<sup>21</sup> aber es fehlt am rechten Bewußtsein für seine literarhistorische Bedeutung. Ich versuche, sie an zwei prägnanten Beispielen aus der Nibelungen-Sage zu verdeutlichen.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Vgl. J. Heinze, *Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung*, München 1978 (MTU 62), S. 71ff., 84ff.; M. Curschmann, *Sing ich dien liuten miniu liet, ... Spruchdichter als Traditionsträger der spätmittelalterlichen Heldendichtung?*, in: W. Haug u. W. Barner (Hgg.), *Ethische contra ästhetische Legitimation von Literatur / Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus*, Tübingen 1986 (Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 8), S. 184–193; zu den entsprechenden französischen Zeugnissen jetzt Taylor (Anm. 7), S. 53ff.

<sup>20</sup> Zur Frage der Teilvorträge (»fragmented minstrel performances«) hat neuerdings Taylor (Anm. 7) wichtige Hinweise gegeben (S. 56ff.). In der germanistischen Diskussion hat sie sich vor allem an der Interpretation der berühmten Marner-Strophe XV 14 entzündet (Der Marner, hg. v. Ph. Strauch, Straßburg/London 1876 [QuF 14], S. 124ff.). Ich habe an anderer Stelle vorgeschlagen, einzelne der Hörerwünsche, die der Spruch auflistet, auf Teilvorträge aus bekannten Epen zu beziehen (Dietrichepik [Anm. 19], S. 75; Nibelungenlied [Anm. 2], S. 55f.). Ich möchte grundsätzlich dabei bleiben, meine aber, daß wir in der Diskussion die Aussagen des Spruches viel zu ernst genommen haben. Entscheidend ist ja doch, daß der Sänger seine Zuhörer als Ignoranten hinstellen will, so daß durchaus nicht alle mißliebigen Wünsche, die er ihnen in den Mund legt, sinnvoll sein müssen. In keinem Fall zu irritieren braucht, daß man von dem Sänger auch die Rezitation mindestens eines stichischen, also wohl nicht sangbaren Textes verlangt hat, nämlich des ›König Rother‹, dessen Eingang der Hörerwunsch: *wā künec Ruother saz* (264), annähernd wörtlich zitiert (vgl. Curschmann [Anm. 19], S. 187 und 192; J. Hausteil, *Marner-Studien*, Tübingen 1995 [MTU 109], S. 223).

<sup>21</sup> Eine systematische Sammlung fehlt. Hinweise u.a. bei Heinze (Anm. 17), S. 49 und 52f.; P. Göhler (Hg.), *Eine spätmittelalterliche Fassung des Nibelungenliedes. Die Handschrift 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt*, Wien 1999 (Philologica Germanica 21), S. 21f.; J. Vorderstemann (Hg.), *Das Nibelungenlied nach der Handschrift n. Hs. 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt*, Tübingen 2000 (ATB 114), S. XXIff.; ergänzend J. Heinze, *Mißerfolg oder Vulgata? Zur Bedeutung der \*C-Version in der Überlieferung des Nibelungenliedes*, in: M. Chinca, J. Heinze u. Ch. Young (Hgg.), *Blütezeit. Festschrift für L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag*, Tübingen 2000, S. 207–220, hier S. 216, Anm. 53.

<sup>22</sup> Ich zitiere im folgenden das ›Nibelungenlied‹ für die Not-Fassung nach der Ausgabe von Bartsch / de Boor (Das Nibelungenlied, nach der Ausgabe von K. Bartsch hg. von

\*

Mein erstes Beispiel ist die Erzählung von Ortliebs Tod, die in den letzten Jahren wiederholt erörtert worden ist.<sup>23</sup> Im ›Nibelungenlied‹ sorgt Kriemhild für den Ausbruch der Kämpfe, indem sie Etzels Bruder Bloedelin engagiert, der die unter Dankwarts Aufsicht in einem separaten Saal tafelnden burgundischen Knappen überfällt. Die Knappen werden niedergemetzelt. Dankwart kann sich zur Festgesellschaft durchschlagen. Sein Bericht löst die Gewalttätigkeiten aus, die Hagen eröffnet, indem er Etzels und Kriemhilds kleinem Sohn Ortlieb den Kopf abschlägt. Wolfgang Mohr konnte wahrscheinlich machen, daß der Nibelungendichter diese Version vom Ausbruch der Kämpfe nicht frei erfunden, sondern in Anlehnung an die Tradition entwickelt hat.<sup>24</sup> Sie stand offenbar in Konkurrenz zu einer anderen Version, die zuerst in der norwegischen ›Thidrekssaga‹, also um die Mitte des 13. Jahrhunderts, bezeugt ist. Da wirkt Kriemhild zielstrebig darauf hin, daß Hagen das Kind tötet, indem sie es auffordert, ihn zu provozieren:<sup>25</sup>

*minn sæte son mantu uera licr þinum frændum. Oc heuir þu hug til þa skaltu ganga til hogna oc þa er hann lytr fram ivir bordet oc tecr mat af diskinum. reið upp þinn neva oc liost a hans kinn sem allra harðast mattu. þa mantu vera goðr drengr. ef þetta þorer þu. Sveinnenn rann þegar ivir til hogna. oc þa er hogne lytr fram ivir bordet. þa lystr sueininn sinum neva ahans kinn. en þat hoG uarð meira en von vere at. af sua ungunum manne. Oc nu sinni vinstri hende tecr Hogne sueinin með harenu. oc mellte. þetta heuer þu eigi gort með þínu raðe. oc ei með raðe attila konungs faður þins. helldr er þetta eggian þinnaR moður. oc þess mantu nv litt niota þessu sinni. Oc*

---

H. de Boor, 21. Aufl., Wiesbaden 1979 [Deutsche Klassiker des Mittelalters] = Ba), für die Lied-Fassung nach der Ausgabe von Hennig (Das Nibelungenlied nach der Handschrift C, hg. v. U. Hennig Tübingen 1977 [ATB 83] = He), für die Fassung n nach der Ausgabe von Vorderstemann (Anm. 21) (= Vo – gegen Vorderstemann setze ich die Strophen gegeneinander ab und markiere die Zäsuren der Langzeilen). Die Zitate aus den Handschriften J und d nach Mikrofilm.

<sup>23</sup> Zuletzt von J.-D. Müller, ›Die Vulgatafassung‹ des Nibelungenliedes, die Bearbeitung \*C und das Problem der Kontamination, in: Greenfield (Anm. 9), S. 51–77, hier S. 64ff.

<sup>24</sup> W. Mohr, Spiegelung von Heldendichtung in mittelalterlichen Epen, in: PBB 88 (Tübingen 1967), S. 241–248, hier S. 241–245.

<sup>25</sup> Auch in der der ›Thidrekssaga‹ hat Kriemhild zuvor einen Helfer gefunden. Es ist hier Irung, dem sie befiehlt, zuerst die Knappen zu erschlagen. Zwischen dem Einleiten der Gewalttätigkeiten durch Irung und der Provokation Hagens durch Kriemhild bzw. ihren Sohn wird kein Zusammenhang hergestellt. Der Text sagt nichts davon, daß »das Hinschlachten des Trosses [...] noch nicht die von der Königin gewünschte Wirkung« zeitigt, »woraufhin sie zur stärkeren Provokation durch den Sohn greifen muß« (Müller [Anm. 7], S. 77).

*sinni hægre hende tecr hogne um meðalkafla sins sverðs oc dregr ór sliðrum. oc hegr af havoð sveinsins. oc kastar höfðenu abriost Grimhilldi [...]*<sup>26</sup>

»Mein liebster Sohn, willst du deinen Blutsfreunden gleich sein, und hast du Mut genug, dann geh zu Högni, wenn er sich über den Tisch beugt und Speise aus der Schüssel nimmt, recke deine Faust auf, und schlag' ihn auf die Wange, so stark du vermagst. Wenn du das wagst, bist du ein braver Bursch.« Der Knabe lief sofort zu Högni hinüber, und als er sich über den Tisch beugte, schlug das Kind ihn mit der Faust auf die Wange. Es war ein stärkerer Schlag, als man von einem so kleinen Knaben erwarten sollte. Mit seiner Linken packte Högni den Knaben bei den Haaren und sprach: »Das hast du nicht aus dir selbst getan, auch nicht auf den Rat deines Vaters, König Attilas; dazu reizte dich deine Mutter. Du wirst fürs erste wenig Nutzen von diesem Schlag haben.« Und Högni umspannte mit seiner Rechten den Griff seines Schwertes, haute dem Knaben den Kopf ab und schleuderte ihn Grimhild an die Brust [...]

<sup>27</sup>

Man kann zeigen, daß der Sagaverfasser diese Geschichte nicht aus der Darstellung des ›Nibelungenlieds‹ herausgesponnen hat. Sie findet sich nämlich auch in der ›Heldenbuch-Prosa‹, jener zusammenfassenden Darstellung der wichtigsten Gestalten und Ereignisse der deutschen Heldensage, die zuerst in einem Straßburger Druck von 1479 und einer etwa gleichzeitig und ebenfalls in Straßburg entstandenen Handschrift überliefert ist.<sup>28</sup> Dort liest sie sich so:

*[...] da het sie [Kriemhild] ein iungen sun von zehen iaren / zû dem sprach sie lauff schlag hagen an ein backen / der knab sprach welcher ist es. sie sprach / es ist der dôrt siczet / da gieng der knab hin vñ schlûg in an ein backē. da sprah hagē das will ich dir fertragē um̄ deiner kintheit willē. were es aber dz du mich me schliegst so mechte ich dirs nit fertragē da was sie fro vnd sprach aber czûm knaben / lauff vnd schlach in noch ein mal. der knab thet was in die müter hiesz. da er in aber hett geschlagen. da stûnd hagen auff vnd sprach / das hast du nit von dir selber gethan vñ nam das kint bey dem har vnd schlûg im dz haubt ab [...]*<sup>29</sup>

Es kann als sicher gelten, daß die Prosa weder direkt noch indirekt aus der Saga schöpfen konnte; und es ist unmöglich, daß sie die Szene unabhängig von der Saga noch einmal erfunden hat, noch dazu mit einer Übereinstimmung im Wortlaut (*þetta heuer þu eigi gort með þinu*

<sup>26</sup> Þiðriks Saga af Bern, hg. v. H. Bertelsen, Bd. 2, Kopenhagen 1908–11, S. 308f.

<sup>27</sup> Die Geschichte Thidreks von Bern, übertr. v. F. Erichsen, Düsseldorf/Köln 1967 (Thule 22), S. 402.

<sup>28</sup> Vgl. Heinzle (Anm. 17), S. 46ff.

<sup>29</sup> Zitiert nach der Fassung des Erstdrucks: Heldenbuch, nach dem ältesten Druck in Abbildung hg. v. J. Heinzle, Bd. 1, Göttingen 1981 (Litterae 75/I), Bl. 5vb.

*raðe / das hast du nit von dir selber gethan*).<sup>30</sup> Das bedeutet aber nichts anderes, als daß der Sagaverfasser eine Variante vom Ausbruch der Kämpfe, die vom ›Nibelungenlied‹ abwich, aus einer konkurrierenden deutschen Quelle übernommen hat, und daß diese Variante in Deutschland neben dem ›Nibelungenlied‹ weitertradiert wurde. Und da es keine Spur einer schriftlichen Fixierung vor der Prosa gibt, dürfen wir zuversichtlich annehmen, daß dies auf rein mündlichem Weg geschehen ist.

Der Dichter des ›Nibelungenlieds‹ hat diese Version allerdings auch gekannt. Das ergibt sich aus der berüchtigten Strophe Ba 1912:

*Dô der strît niht anders kunde sîn erhaben  
 (Kriemhilt ir leit daz alte in ir herzen was begraben),  
 dô hiez si tragen ze tische den Etzelen sun.  
 wie kunde ein wîp durch râche immer vreislicher tuon?*

Die Strophe ist in dieser Form mit geringen Varianten in den Handschriften ABDBn überliefert. Sie stammt, als eine Art »Leitfossil«,<sup>31</sup> wahrscheinlich aus jener Vorgänger-Dichtung, mit deren Existenz wir rechnen müssen. Das ergibt sich daraus, daß sie dem Handlungszusammenhang des ›Nibelungenlieds‹ widerspricht: die Behauptung, der Streit habe nicht anders in Gang gesetzt werden können, ist Unsinn, denn Kriemhild hatte mit dem Engagement Bloedelins den Stein ja bereits ins Rollen gebracht, wie die vorhergehende Strophe Ba 1911 unmißverständlich feststellt:

*Dô diu küneginne Bloedelînen lie  
 in des strîtes willen, ze tische si dô gie  
 mit Etzel dem künene unde ouch mit sînen man.  
 si hete swinde raete an die geste getân.*

Die Strophe gehörte offenbar in einen Kontext, in dem andere Versuche Kriemhilds, den Konflikt zum Ausbruch zu bringen, gescheitert waren.<sup>32</sup> Für das Verständnis des Handlungszusammenhangs im ›Nibelun-

<sup>30</sup> Es handelt sich offenbar um eine jener festen Prägungen, die als Formulierungskerne in der mündlichen Überlieferung erstaunlich gut konserviert wurden. Wolfgang Mohr (Anm. 24), der eindrucksvolle Beispiele gibt, spricht von »Kennwortlauten«, die »sich als geflügelte Worte einprägen und als Zitate an ganz andern Stellen wieder auftauchen können« (S. 248). Ein weiteres Beispiel aus der Nibelungensage unten, eines aus dem ›Jüngeren Hildebrandslied‹ bei Heinze (Anm. 17), S. 52f.

<sup>31</sup> A. Wolf, Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Tübingen 1995 (ScriptOralia 68), S. 373.

<sup>32</sup> Einen Reflex dieser Version zeigt vielleicht die ›Thidreks saga‹, in der Kriemhild nacheinander bei Thidrek, Blodlin und Attila vergebens für ihre Rache wirbt (Bertelsen [Anm. 26], S. 302ff. = Erichsen [Anm. 27], S. 399f.).

genlied‹ ist der Widerspruch, der in der Überlieferung mühelos getilgt werden konnte (s.u.), nicht weiter von Belang.<sup>33</sup> Entscheidend ist die Aussage, daß Kriemhild den Knaben bringen ließ, um sich zu rächen.<sup>34</sup> Einem Publikum, das die Geschichte von der Provokation Hagens kannte, war klar, wie sie ihn als Werkzeug ihrer Rache einsetzen wollte. Ihr Auftritt als »kinderschlachtende Medea«<sup>35</sup> ist, wie die ältere Forschung zu sagen pflegte, sagengeschichtliches »Urgestein«.<sup>36</sup> Das Motiv muß im kollektiven Sagenwissen so fest verankert gewesen sein, daß der Dichter es nicht gänzlich tilgen wollte, obwohl er aus jener konkurrierenden Version in »großepischer Neudimensionierung des Stoffes«<sup>37</sup> einen Erzähl- und Motivationszusammenhang entwickelt hatte, in den es nicht paßte. So beschränkte er sich darauf, mit der Strophe den sagennotorischen Zug in der Gestalt der bösen Kriemhild zu zitieren. Daß sie die Tat dann nicht auszuführen brauchte, milderte

<sup>33</sup> Müller (Anm. 7), S. 77, hat überlegt, ob sich die Strophe nicht so lesen läßt, daß kein Widerspruch vorliegt: »Der [...] Temporalsatz *Dô der strît niht anders kunde sin erhaben* [...] könnte« die »Strophe 1911 resümieren: ›Nachdem der Streit nicht anders [als so, wie bisher erzählt] provoziert werden konnte«, und der Vorwurf *vreislicher* Rache, der die folgende Strophe abschließt, (1912,4) muß sich keineswegs allein auf das Herbeischaffen Ortliebs beziehen, sondern kann ebensogut wie 1911,4 grundsätzlich Kriemhilds Skrupellosigkeit insgesamt bei der Inszenierung ihrer Rache meinen.« Die Lesart überfordert nicht nur die Dehnbarkeit der mhd. Syntax, sie schafft auch ein absurdes neues Problem, indem sie die nicht beantwortbaren Fragen aufwirft, weshalb denn der Streit einzig und allein durch den Einsatz Bloedelins begonnen werden konnte und wozu es dann noch des Kindes bedurfte. Die *dô:dô*-Relation ist nicht aufzulösen. Sie ist temporal-kausaler Natur und kennzeichnet das Herbeiholen des Kindes als intentionalen Akt Kriemhilds im Dienst ihrer Rache: »Nachdem = weil der Streit nicht anders begonnen werden konnte [...], hieß sie den Etselsohn zum Tisch tragen [...]«

<sup>34</sup> Müller (Anm. 7) hat versucht zu zeigen, daß der Text nicht auf eine »vorbereitende Kausalmotivation« angelegt ist: »Es kreuzen sich zwei Motivationstypen, eine Motivation ›von vorne‹ (der Überfall wird einen Gegenschlag herausfordern) und eine Motivation ›von hinten‹ (der Gegenschlag braucht ein möglichst prominentes Opfer, das in Reichweite sein muß). Ein Fehler wäre das nur dann, wenn man vorbereitende Kausalmotivation, wie sie in neuzeitlichen Erzählungen vorherrscht, als den einzig möglichen und selbstverständlichen Motivationstypus voraussetzt. Das kann man in mittelalterlichen Erzählungen offensichtlich nicht« (S. 76). Die Interpretation scheitert am Wortlaut des Textes. Die Verse 3 und 4 stehen nicht beziehungslos nebeneinander. Vers 4 kommentiert die in Vers 3 benannte Handlung: daß Kriemhild den Knaben holen ließ, geschah *durch räche* »um der Rache willen«. Die Final-Konstruktion formuliert expressis verbis eine Motivation »von vorne«.

<sup>35</sup> A. Heusler, *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*, 6. Aufl., Dortmund 1965, S. 102.

<sup>36</sup> Vgl. zuletzt H.-F. Rosenfeld, *Ortliebs Tod. Mit einer Einleitung zur Überlieferung des Nibelungenliedes*, in: W. Fritsch-Rößler u. L. Homering (Hgg.), *Uf der mâze pfat. Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag*, Göttingen 1991 (GAG 555), S. 71–95, hier S. 80ff.

<sup>37</sup> Wolf (Anm. 31), S. 373.

das traditionelle Bild der entmenschten Rächerin, das die ›Thidrekssaga‹ etwa auch in dem grellen Zug zeigt, daß sie ihren am Boden liegenden Brüdern Gernot und Giselher brennende Scheite in den Mund stößt.<sup>38</sup> Die Milderung mag, als erwünschter Nebeneffekt, dem Geschmack des höfischen Publikums entgegengekommen sein.

Das »Erzählen mit der Tradition«<sup>39</sup>, das wir hier beobachten, rechnet mit einer Lektüre des Textes im intertextuellen Raum der Sage. Eine Passage in der ›Edda‹ kann einen Begriff davon vermitteln, wie solche Lektüre aussah. Das Prosa-Stück ›Frá dauða Sigurðar‹ (›Vom Tod Sigurds‹) zählt die Varianten der Erzählung von Sigurds Ermordung auf:

*Hér er sagt í þessi qviðo frá dauða Sigurðar, oc vícr hér svá til, sem þeir dræpi hann úti. Enn sumir segia svá, at þeir dræpi hann inni í reccio sinni sofanda. Enn þýðverscir menn segia svá, at þeir dræpi hann úti í scógi. Oc svá segir í Guðrúnarqviðo inni forno, at Sigurðr oc Giúca synir hefði til þings riðit, þá er hann var drepinn. Enn þat segia allir einnig, at þeir svico hann í trygð oc vógo at hánom liggjanda oc óbúnom.<sup>40</sup>*

Hier in diesem Lied wird vom Tod Sigurds gesprochen. Und es läuft darin so ab, als hätten sie ihn draußen getötet. Einige jedoch sagen, daß sie ihn, den Schlafenden, drinnen in seinem Bett erschlagen hätten. Aber deutsche Männer erzählen, sie hätten ihn draußen im Wald getötet. Und im alten Gudrunlied wird gesagt, daß Sigurd und Gjuki's Söhne zum Thing geritten waren, als er erschlagen wurde. Aber das erzählen alle gleich, daß sie ihn um die Treue betrogen und ihn erschlugen, den Liegenden und Unbewaffneten.<sup>41</sup>

Der Verfasser der Prosa hat einen umfassenden Einblick in die Tradition mit ihren Varianten der Erzählung. Er läßt sie nebeneinander stehen, ohne zu entscheiden, welche die richtige ist. Aber er hält fest, daß es einen allen gemeinsamen Wahrheitskern gibt. Das ist das Modell der sagenorientierten Lektüre, auf die Heldendichtung angelegt ist. Überträgt man es auf unseren Fall, könnte die Bestandsaufnahme lauten: »Einige sagen, Kriemhild habe ihren Sohn gegen Hagen gehetzt, damit er ihn töten und so Etzel zum Eingreifen veranlassen sollte. Andere sagen, Hagen habe den Knaben unproviziert aus eigenem Antriebe erschlagen. Aber das sagen alle gleich, daß Kriemhild bereit war, das Kind ihrer Rache zu opfern.«

<sup>38</sup> Bertelsen (Anm. 26), S. 325 = Erichsen (Anm. 27), S. 412.

<sup>39</sup> Vgl. Müller (Anm. 7), S. 74: »Erzählen gegen die Tradition«.

<sup>40</sup> Edda. Die Lieder des Codex regius nebst verwandten Denkmälern, hg. v. G. Neckel, Bd. 1, 4. Aufl. v. H. Kuhn, Heidelberg 1962, S. 201.

<sup>41</sup> Die Heldenlieder der Älteren Edda, übers., komm. u. hg. v. A. Krause, Stuttgart 2001 (Universal-Bibliothek 18142), S. 135.

Gewiß hat das ›Nibelungenlied‹ nicht immer und überall den perfekten Leser oder Hörer gefunden, der die gesamte einschlägige Tradition präsent hatte. Prinzipiell aber war das Sagenwissen vorauszusetzen, und das Fortleben der mündlichen Tradition hielt die Bedingung der intertextuellen Perzeption aufrecht. Die Symbiose von Schriftlichkeit und Mündlichkeit schuf eine eigentümliche poetologische Struktur, die auch den Interpreten bindet. Das ›Nibelungenlied‹ kann und will nicht »aus sich selbst heraus« verstanden werden. Es ist kein autonomes Kunstwerk, sondern integraler Bestandteil der Sage, das heißt: einer Gedächtniskultur, die als externes Wirkungsmoment den Text mitkonstituiert, den die Hörer oder Leser je und je wahrnehmen. Insofern muß es nicht nur kein »Auslegefehler« sein, »wenn der Interpret aus einer anderen Geschichte ein Motiv einfügt, das die vorliegende verweigert«,<sup>42</sup> es ist im Gegenteil unumgängliches hermeneutisches Gebot, bei der Lektüre des Textes andere Geschichten mitzulesen, ohne die er in einem spezifischen, durch den Begriff der »ganzen« Sage bestimmten Sinn Fragment bleibt.

Es lohnt sich in diesem Zusammenhang, die Überlieferung der Strophe Ba 1912 in den anderen Handschriften zu verfolgen. Die \*C-Bearbeitung, hier vertreten durch C und a,<sup>43</sup> hat nicht nur den Widerspruch ausgemerzt, sondern auch das Rachemotiv (He 1963):

*Dô die fürsten gesezzen wâren überal  
und nu begunden ezzen, dô wart in den sal  
getragen zuo den fürsten daz Ezelen kint.  
dâ von der künec rîche gewan vil starken jâmer sint.*

Das ist eine der Retuschen, mit denen der Bearbeiter Kriemhild entlastet hat.<sup>44</sup> Die weitere Überlieferung zeigt, daß der Eingriff problematisch war. Die Handschriften der Hybrid-Form \*J/\*d<sup>45</sup> – es sind J, deren Abschrift h und d – zeigen einen Text, der aus \*C die Tilgung des

<sup>42</sup> Müller (Anm. 7), S. 76.

<sup>43</sup> Auf \*C beruht auch die Fassung in Lienhart Scheubels Heldenbuch (k): Das Nibelungenlied nach der Piaristenhandschrift, hg. v. A. von Keller, Tübingen 1879 (BLVS 152), S. 300, Str. 1951.

<sup>44</sup> Vgl. W. Hoffmann, Die Fassung \*C des Nibelungenliedes und die Klage, in: H. O. Burger u. K. von See (Hgg.), Festschrift Gottfried Weber zu seinem 70. Geburtstag überreicht, Bad Homburg v. d. H. [u.a.] 1967 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 1), S. 109–143, hier S. 126ff.

<sup>45</sup> Vgl. zu ihr Heinzle (Anm. 21), S. 211ff.