

# **Konzepte und Inszenierungen des Heroischen im *Nibelungenlied***

Elmar Schilling

---

Deutsche Philologie

Konzepte und Inszenierungen des Heroischen im *Nibelungenlied*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Elmar Schilling

aus Detmold

(2012)

Tag der mündlichen Prüfung: 11.03.2013

Dekan der Philosophischen Fakultät: Prof. Dr. Christian Pietsch

Erstgutachter: Prof. Dr. Tomas Tomasek

Zweitgutachter: Prof. Dr. Volker Honemann

**Elmar Schilling**

**Konzepte und Inszenierungen des Heroischen im  
*Nibelungenlied***



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

## **Reihe XII**

**Band 31**

**Elmar Schilling**

**Konzepte und Inszenierungen des  
Heroischen im *Nibelungenlied***

## Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<https://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Elmar Schilling

„Konzepte und Inszenierungen des Heroischen im *Nibelungenlied*“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 31

Verlag readbox unipress in der readbox publishing GmbH, Dortmund

[www.readbox.net/unipress](http://www.readbox.net/unipress)

Zugl.: Diss. Universität Münster, 2013

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz des Autors oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0260-6

(Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz: 6-17029659028

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2021 Elmar Schilling

Satz: Elmar Schilling

Umschlag: ULB Münster



# Vorwort

Diese Arbeit wurde 2013 von der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Dissertationsschrift angenommen. Für die Drucklegung wurde sie überarbeitet und unter Einbeziehung des aktuellen Forschungsstandes ergänzt.

Danken möchte ich zunächst meinem Erstgutachter Prof. Dr. Tomas Tomasek, der meinem Themenvorschlag sehr offen gegenübergestanden hat und den Arbeitsprozess stets wohlwollend mit großem Interesse und Engagement betreute.

Mein Zweitgutachter Prof. Dr. Volker Honemann (1943–2017) kann die Drucklegung der Arbeit leider nicht mehr miterleben. Ich werde seine freundliche und aufgeschlossene Begleitung des Promotionsprozesses in dankbarer Erinnerung behalten.

Für vielfache gute Ratschläge und Korrekturlektüre möchte ich Dr. Frank Schäfer danken. Für eine sehr angenehme kollegiale Gemeinschaft während meiner Tätigkeit als Promovend, Wissenschaftliche Hilfskraft und Lehrkraft am Lehrstuhl von Prof. Dr. Tomasek bzw. am Germanistischen Institut danke ich weiterhin allen Kolleginnen und Kollegen, unter denen ich Dr. Jane Brückner, Dr. Kristina Rzehak, Nicole Geuting und Bianca Buhr namentlich hervorheben möchte.

Für die Hilfe bei der Formatierung dieser Arbeit bin ich den Kolleginnen und Kollegen des ServicePunkt Digitale Dienste der Universitäts- und Landesbibliothek Münster sehr dankbar.

Besonders möchte ich meinen Eltern für ihre fortwährende Unterstützung danken. Meine Mutter hat sich außerdem zur Korrekturlektüre der Arbeit bereitgefunden.

Ich widme dieses Buch meinen Eltern Eberhard und Ingrid Schilling.

Elmar Schilling

Münster, im September 2021



# Inhalt

1. Einleitung	1
2. Aspekte des Heroischen	11
2.1 Terminologie	11
2.2 Zur Textauswahl	16
2.3 Physis und Ethos	20
2.4 Zu bisherigen Definitionsansätzen	24
2.5 Gesetzmäßigkeiten heroischen Handelns	30
2.6 Tragik	33
3. Figuren	39
3.1 Brünhild	39
3.1.1 Vorgeschichte	41
3.1.2 Bezwingung und Betrug	55
3.1.3 <i>Senna</i> und Intrige gegen Siegfried	62
3.1.4 Brynhilds Tod	69
3.2 Siegfried	72
3.2.1 Zur Widersprüchlichkeit der Figur	72
3.2.2 Siegfrieds Herausforderung	84
3.2.3 Siegfried und Brünhild	89
3.2.4 Siegfrieds Tod	91
3.3 Kriemhild	96
3.3.1 Kriemhild als tragische Figur	96
3.3.2 Heroische Verhaltensmuster bei Kriemhild und Gudrun	100
3.4 Hagen	111
3.4.1 Zur Komplexität der Figur	111
3.4.2 Die Darstellung Hagens in C-Fassung und Klage	115
3.4.3 Hagens Physis	121
3.4.4 Mythologische Anknüpfungspunkte	125
3.4.5 Kultische Handlungen Hagens	134
3.4.6 Heroische Verhaltensmuster bei Hagen	138
3.5 Die Burgundenkönige	143
3.5.1 Höfische Idealzeichnung und ausgleichendes Verhalten der Könige	143
3.5.2 Die Wandlung der Burgundenkönige zum Heroischen	153

3.6	Dietrich von Bern	159
3.6.1	Vorbildlicher oder schwacher König?	159
3.6.2	Heroische Züge der Dietrich-Figur	162
3.7	Andere Figuren	168
3.7.1	Volker	168
3.7.2	Rüdeger	171
3.7.3	Etzel	175
4.	Situationen heroischer Existenz	179
4.1	Die <i>senna</i>	179
4.1.1	Beispiele	179
4.1.2	Kontinuität der <i>senna</i> -Tradition bis zum <i>Nibelungenlied</i>	182
4.2	Die Aristie in Ilias und <i>Nibelungenlied</i>	188
4.2.1	Zum Begriff; Beispiel Achilleus	188
4.2.2	<i>Nibelungenlied</i>	193
4.3	Das Motiv der <i>brenna</i>	196
4.3.1	Die <i>Nibelungenlied</i> - <i>brenna</i>	197
4.3.2	Der Hausbrand in der <i>Brennu-Njáls saga</i>	199
4.3.3	Der Hausbrand in der <i>Hænsa-Póris saga</i>	201
4.4	Todesdarstellungen	203
4.4.1	Siegfried	205
4.4.2	Gunther und Hagen	208
4.4.3	Kriemhild	210
4.4.4	Wolfhart	212
4.4.5	Fazit	213
5.	Der Stellenwert des Heroischen im <i>Nibelungenlied</i>	215
5.1	Das Heroische im Verhältnis zum Höfischen	215
5.1.1	Allgemeine Gegensätzlichkeit	215
5.1.2	Heroische Dichtung in der höfischen Gesellschaft	218
5.1.3	Höfisch-heroische Gegensätzlichkeit im <i>Nibelungenlied</i>	220
5.1.4	Das <i>Nibelungenlied</i> als höfische Dichtung?	224
5.2	Das Heroische im Verhältnis zum Christlichen	227
5.2.1	Zum Stellenwert des Christlichen im <i>Nibelungenlied</i>	227
5.2.2	Der heroisch-christliche Gegensatz	230
5.3	Die Eingriffe in der Fassung C	239

6. Schluss	251
6.1 Zusammenfassung	251
6.2 Schlussfolgerungen	265
7. Literatur	269
7.1 Textausgaben	269
7.2 Hilfsmittel	271
7.3 Lexikonartikel	271
7.4 Aufsätze und Monographien	272



# 1. Einleitung

Der Begriff des „Heroischen“ ist wie der des „Helden“ durchgängig präsent in Literatur, bildender Kunst und Musiktheater, wie auch im Film und in den neueren Medien. An Figuren, die in gegenwärtigem Verständnis als heroisch konnotiert sind, besteht ein reges Interesse, ob sie aus der antiken, der mittelalterlichen oder der neuzeitlichen Überlieferung stammen, bis hin zur unmittelbaren Gegenwart. Und die Termini „heroisch“ und „Held“ beschränken sich in ihrer Anwendung nicht auf fiktionale Texte. Auch im gegenwärtigen Alltag werden Handlungen vollzogen, die in der medialen Reflexion als „heroisch“ ausgewiesen werden: Aufopferungsvolle Rettungen, mühevoll Kämpfe gegen Missstände aller Art. Nach Herfried Münkler wird heute mit dem Helden vor allem das Opfer verbunden, das dieser für eine Gemeinschaft erbringt, was durchaus auch in einem Alltagskontext stattfinden kann.<sup>1</sup> In das zu behandelnde Problem des Heroischen im *Nibelungenlied* und verwandten Dichtungen wird im Folgenden anhand einer Gegenüberstellung gegenwärtiger sowie antiker und mittelalterlicher Aspekte der beiden Begriffe „heroisch“ und „Held“ eingeführt.

Das Interesse an modern konzipierten Heldenfiguren erklärt sich aus ihrer intendierten Vorbildfunktion für ein breites Publikum. Aktuell wird in einer demokratischen Zivilgesellschaft auf breiter medialer Ebene nur jemand zum Helden erklärt werden, der beispielsweise im Rahmen seiner Taten keine Morde, Körperverletzungen oder Raubzüge begeht, um sein Ziel zu erreichen. Mit dem Abschwelen politischer Spannungen zwischen Nationen und Weltregionen geht auch ein Reputationsverlust des Kriegshelden einher, der als medial vermittelte Figur nur dort Anerkennung fände, wo politische, ethnische oder religiöse Feindbilder sein Handeln zu rechtfertigen schienen. Der nach wie vor präsente Typus des Rächers wird von einem heutigen Publikum unter dem Aspekt beurteilt, ob seine Rache die tatsächlich Schuldigen trifft.

Ein solches modernes Verständnis des „Helden“ zeigt sich auch in der germanistischen Mediävistik, wenn etwa Hermann Schneider und Wolfgang Mohr der Meinung sind, dass „das Menschenbild der Heldensage“ den

---

<sup>1</sup> Vgl. MÜNKLER (2007), S. 742.

„hervorragenden, kriegerischen Helden“ darstellt, der „meist Repräsentant einer Gemeinschaft, eines Stammes oder Volkes ist und für sie Taten vollbringt, Aufgaben erfüllt oder Schicksale zu bestehen hat“.<sup>2</sup> Hierfür lassen sich in der Tat viele Beispiele finden. Beispielsweise die Figuren Herakles, Hektor oder Aeneas in der griechisch-römischen Heldensage lassen sich ohne Weiteres dem Typus des für eine Gemeinschaft Leistungen vollbringenden Helden zuordnen. Fraglich ist aber, ob sich dieser tatsächlich in der zitierten Form für die Heldensage verallgemeinern lässt. Im modernen Verständnis von Heldentum treten auch im Bereich der germanischen Heldensage die Bezwingler von Ungeheuern – wie Siegfried<sup>3</sup>, Beowulf oder Dietrich – in den Vordergrund der Wahrnehmung, da ihre Taten als „für eine Gemeinschaft“ vollzogen gelten können, wie es Schneider und Mohr beschreiben.

Jedoch ist mit gemeinnützigen Heldenfiguren dieser Art das Figurenspektrum der germanischen Heldendichtung nicht annähernd ausgeschöpft. Manche ihrer Figuren bewirken geradezu das Gegenteil: Indem sie einem Konflikt nicht aus dem Weg gehen, bewirken sie den Untergang ihrer Angehörigen und ihren eigenen. Dieser Aspekt heldenepischer Tradition ist von der Forschung oft mit den Begriffen der Tragik und des Schicksals in Zusammenhang gebracht worden. „Die Tragik der Heldensage“ betrachtet Otto Höfler als Charakteristikum der Gattungstradition<sup>4</sup> bis zum 13. Jahrhundert, worauf jedoch ihm zufolge „der alte Ernst verschwindet“.<sup>5</sup> Hierin zeige sich aber umso deutlicher, „wie sehr die Heldensage bis dahin [...] ihren alten Grundlagen treu geblieben war. Die Sagenformen der Zeit um 1180 stehen dem 5. und 6. Jahrhundert in vielem und wesentlichem näher als der Kultur von 1280.“<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> SCHNEIDER / MOHR (1961), S. 1.

<sup>3</sup> Die Namen literarischer Figuren der Antike und des Mittelalters werden in dieser Arbeit gemeinhin in der gängigen modernen Schreibweise wiedergegeben, sofern nicht eine Unterscheidung (Brünhild/Brynhild) wichtig ist, um zu verdeutlichen, dass es sich um Figuren unterschiedlicher Dichtungen handelt, die zwar stoffgeschichtlich gleichzusetzen sind, aber unterschiedliche Handlungen durchlaufen.

<sup>4</sup> „Heldensage“ ist als mündlich überlieferter Stoff der Heldendichtung zu verstehen.

<sup>5</sup> HÖFLER (1961), S. 53.

<sup>6</sup> HÖFLER (1961), S. 53.

Ein anderes wichtiges Stichwort, das Höfler nennt, ist die „Ehre“ des Menschen<sup>7</sup>, auf die es in der Heldensage ankomme. Hinzu tritt der Schicksalsbegriff: „Die Helden sagen Ja zum Schicksal und werden damit selber zum Schicksal.“<sup>8</sup> Der Ehr- und der Schicksalsbegriff sind – wie der Blick in die Forschungsgeschichte zeigt – vieldeutig und in der Literatur zur Nibelungendichtung stark vertreten. Sie werden in dieser Arbeit entsprechend behandelt. Über den auf die Rolle des Ungeheuer-Bezwingers reduzierten Helden, der im Interesse einer Gemeinschaft handelt, gehen diese Aspekte heldenepischer Figuren weit hinaus.

Laut Felix Genzmer erlegt in den Heldenliedern sowie den Sagas, die die Stoffe der germanischen Heldendichtung behandeln, „das Schicksal dem Helden Pflichten auf, die ihn mit Untergang bedrohen und meist zum Untergang führen, die er aber ohne Wanken um der Ehre willen auf sich nimmt, so daß er innerlich Herr und Sieger über sein Schicksal bleibt“.<sup>9</sup> Die Interpretation, dass der Held „innerlich Sieger bleibt“, zeigt die zugrundeliegende Vorstellung, dass ein Held auch im Untergang siegen müsse. Diese Formulierung macht deutlich, dass für Genzmer der Held und der Sieg untrennbar sind, auch wenn der Sieg durch Interpretation auf eine „innere“ Ebene transferiert werden muss. Aber ein solcher innerer Sieg ist häufig etwas anderes als ein Sieg für die Gemeinschaft, wie ihn ein gegenwärtig medial transportierter Heldenbegriff voraussetzt. Es ist eine wichtige Fragestellung dieser Arbeit, wie dieses innerliche Sieger-Bleiben vor sich geht und wie es dem Rezipienten vermittelt wird.

Vorsichtig gilt es angesichts solcher Aspekte mit dem populären Heldenbegriff der Gegenwart umzugehen, wenn man sich zum Heroischen als gattungsprägendem Element antiker oder mittelalterlicher Heldenepik zu äußern beabsichtigt. Der Heldenbegriff ist in den modernen Massenmedien nach wie vor stark präsent, jedoch mit Assoziationen verknüpft, die sich allenfalls an die Vorstellung des Helden als eines Bewingers von Ungeheuern anknüpfen lassen. Laut eines Aufsatzes von Nikolas Immer und Mareen van Marwyck zeigt „das permanente Festhalten an heroischen Vorstellungen, dass Heldenbilder konkrete gesellschaftspolitische und soziale

---

<sup>7</sup> HÖFLER (1961), S. 65.

<sup>8</sup> HÖFLER (1961), S. 65.

<sup>9</sup> GENZMER (1948), S. 3.

Funktionen erfüllen. Prinzipiell dienen sie der physischen, psychischen oder auch ethischen Orientierung, indem sie modellhaft in Aussicht stellen, welche Extremleistungen die Gattung Mensch zu erreichen in der Lage ist.“<sup>10</sup> Vorausgesetzt wird hier die Rolle des Helden als Vorbild und Orientierungsgröße, was in offensichtlichem Gegensatz zu den leidvollen oder tödlichen Schicksalen der Hauptfiguren der antiken oder mittelalterlichen Heldendichtung sowie ihrem oft extrem gewalttätigen oder Gewalt in Kauf nehmenden Handeln steht.

Der Typus des „superhero“ – mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestattet, aber häufig in einer Außenseiterposition gegen ebenso übernatürlich begabte Bösewichte antretend –, begründet durch das Medium Comic, ist eine populäre und dauerhaft präsente Größe nicht nur in Jugendkulturen. Figuren wie Achilleus und Siegfried, die allzu leicht in oberflächlicher Sichtweise auf kraftstrotzende Kämpfereigenschaften reduziert werden, scheinen sich in ebendieser oberflächlichen Sichtweise leicht an denselben Typus anschließen zu lassen.

Eine traditionelle Assoziation mit dem Begriff des Heroischen ist das effektive Agieren auf dem Schlachtfeld. Insbesondere im deutschen Kulturraum ist dies zunehmend problematisch geworden. Das liegt zum einen daran, dass vor dem Hintergrund moderner Kriegführung die Zeiten des Nahkampfs und die damit verbundenen Möglichkeiten, sich individuell hervorzutun, vergangen sind. Zum anderen lässt sich die verbreitete Assoziation des Heroischen mit dem Sinnstiftenden, Vorbildhaften nicht mehr in Einklang bringen mit Kriegshandlungen, insbesondere vor dem Hintergrund zweier Weltkriege. Aufgrund der Erfahrungen aus diesen wurden die zuvor etablierten soldatischen Ideale weitgehend beseitigt und militärische Ethik auf eine gänzlich neue Grundlage gestellt.

Je weiter jedoch die Epochen zurückliegen, die den Hintergrund eines positiv vermittelten Kampfgeschehens bilden, und je archaischer dieses anmutet, als desto unproblematischer scheint es auch im Rahmen zeitgenössischer Rezeption – vor allem im populärkulturellen Bereich – wahrgenommen zu werden. Die zeitliche Distanz zu Antike, Mittelalter und früher Neuzeit macht es möglich, von heutigen Lebensverhältnissen abstrahierend sich auf Interpretationen von Geschichte einzulassen, in denen die Anzahl

---

<sup>10</sup> IMMER/VAN MARWYCK (2013), S. 1.

getöteter Feinde dem Helden zur Ehre gereicht. Der Trojamythos, die frühmittelalterliche Geschichte Britanniens in Verbindung mit der Artus-sage, auch der Nibelungenstoff werden immer wieder neu interpretiert, sei es in Form literarischer Nacherzählungen, Verfilmungen oder anderer Varianten.

Heutige Adaptationen dieser Stoffe folgen jedoch auf inhaltlicher wie auf stilistischer Ebene ganz verschiedenen Zielsetzungen, besonders was die Vermittlung von Wertvorstellungen und den Umgang mit Pathos angeht. Speziell vor dem Hintergrund der Rezeption des *Nibelungenliedes* als Nationalepos vom 19. Jahrhundert bis ins nationalsozialistische Deutschland bemüht sich seit Ende des Zweiten Weltkriegs mancher Autor, mancher Bühnenregisseur um Ironisierung, distanzierte Positionierung zum Heldenbild, das sich in etwa zweihundertjähriger vielfältiger Rezeption seit Wiederentdeckung des mittelhochdeutschen Textes unter Einfluss Wagners, Hebbels, Fritz Langs und vieler anderer Interpreten herausgebildet hat. Dieses Heldenbild findet, beispielsweise in filmischer Aufbereitung, immer wieder ein interessiertes Publikum.

Moritz Rinkes Bühnen-Nibelungen (2002)<sup>11</sup> und Uli Edels filmische Umsetzung für das internationale Fernsehen von 2004<sup>12</sup> belegen zwei Tendenzen moderner Nibelungenrezeption und gleichzeitig zwei Richtungen heutiger Rezeption von Heldensage. Rinkes Adaptation trat als akademisch und feuilletonistisch legitimierter Gegenakzent zu einer patriotischen Lesart des Epos als eines spezifisch deutschen Kulturgutes in Erscheinung und suchte einer solchen durch Ironisierung entgegenzuwirken.<sup>13</sup> Währenddessen mied die Verfilmung ebenfalls die Rezeptionstradition im Sinne des Nationalepos – aber nicht durch ironische Akzente, sondern durch die Ent-

---

<sup>11</sup> Moritz RINKE: Die Nibelungen, Reinbek 2002; Uraufführung bei den „Nibelungenfestspielen“, Worms 2002.

<sup>12</sup> DUANE, Diane / EDEL, Uli / MORWOOD, Peter (Buch), EDEL, Uli (Regie): The Ring of the Nibelungs, Deutschland / Großbritannien / Italien / Südafrika 2004. Nähere Details zum Film nennt Evelyn MEYER (2013), S. 37.

<sup>13</sup> Nach Nine MIEDEMA (2016) sind die Wormser Festspiele eine „Institution im Bereich der gleichzeitigen Literarisierung und Popularisierung des Stoffes geworden, indem sie prominente, preisgekrönte Literaten damit beauftragen, den mittelalterlichen Stoff neu zu präsentieren“ (S. 186). Miedema sieht eine „Ironisierung der nationalsozialistischen Vereinnahmung des Stoffes“ etwa darin, dass Siegfried als Held aus Holland vorgestellt wird (S. 195).

rückung in das sogenannte Fantasy-Genre, auf dessen Bildwelt das visuell an Peter Jacksons „The Lord of the Rings“-Trilogie (2001–2003) angelehnte Spektakel abzielte, unter Inkaufnahme des dem Genre anhaftenden Vorwurfs der Trivialität und des Eskapismus.

Dabei flossen unter anderem Ideen aus Richard Wagners Musikdramen mit ein, was sich schon am Originaltitel „The Ring of the Nibelungs“ der in englischer Sprache realisierten Produktion erkennen lässt. Überwiegend unter den geläufigen Namen aus der Nibelungensage treten in der Fassung Edels und seiner Co-Autoren typisierte Standardfiguren des Fantasygenres mit Schwarz-Weiß-Tendenz auf. So wird Siegfrieds Mutter Sieglind als kämpfende Amazone präsentiert, die Sachsenkönige sind als düstere Barbaren angelegt und Hagen erscheint als verschlagener Finsterling, der mit seinem Vater Alberich mitunter in einer Fantasiesprache kommuniziert. Doch auch durch eine stärkere Einbeziehung nordgermanischer Namen und entsprechender sprachlicher Elemente versucht diese Version, den Mythos aus dem deutschen Assoziationsraum zu lösen und ihn in eine genregerechte Welt von Licht und Finsternis zu transformieren, in der die Assoziation „deutsch“ zugunsten eines diffus nordischen Kolorits gemieden wird und die Quellen des Mythos eklektisch zur Kreation beeindruckender, von Spezialeffekten gestützter Bilder genutzt werden.<sup>14</sup>

Demgegenüber spielt in Rinkes Zugang, gerade indem er den Stoff von der Rezeptionstradition des Nationalen so auffällig fernzuhalten sucht, ebendiese Verortung unausgesprochen eine um so größere Rolle – weil die unter der Leitung des Intendanten Dieter Wedel 2002 neu aufgenommenen Wormser „Nibelungenfestspiele“ unter dem unverhohlenen Erwartungsdruck standen, „Deuschtümelei“ tunlichst zu vermeiden, nicht zuletzt da die Festspiele 1937 begründet worden waren. Gerade indem die Bearbeitung sich darum bemühte, die vorherige Tradition der Festspiele zu konterkarieren, und daran gemessen wurde, war die Thematik der Auffassung des Nibelungenmythos als eines nationalcharakteristischen Stoffes um so präsenter.

---

<sup>14</sup> MEYER (2013) resümiert: „Edel and the production team [...] received both medieval sources of the Nibelungen material and Wagner’s adaptation thereof in an eclectic, muddled manner. Many of the key elements [...] are assembled differently, stripped of their complexity, and often reduced to the level of ‚love story‘, lust and audience-pleasing special effects.“ S. 50.

In diesem Spannungsfeld zwischen der Bestrebung, sich vernehmlich gegen eine national konnotierte Lesart des Stoffes zu positionieren, und derjenigen, Stoffe wie den der Nibelungen in den dezidiert unpolitischen, national indifferenten Raum der „Fantasy“ hinein umzudeuten, befindet sich der Nibelungenmythos derzeit auf der Ebene der künstlerischen Rezeption. Der „Fantasy“-Zugang legitimiert dabei den ironiefreien Zugriff auf den Stoff; er ermöglicht politisch wie kulturgeschichtlich unproblematische Heldenfiguren, indem eine geschichtliche, geographische oder ethnische Zuordnung vermieden wird.

Die politischen Deutungen der Heldensage, die in der deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts vorgenommen wurden, stifteten Identifikationsmöglichkeiten im Sinne einer Kontinuität vom gezeigten Heldenzeitalter, von Figuren mit übermenschlichen physischen Anlagen, umgeben von phantastischen Wesen, bis zum politisch ausgerichteten oder auszurichtenden Menschen der damaligen Gegenwart. Dabei waren es aber weniger die spezifischen Züge heldenepischer Figurenzeichnung, sondern Kategorien wie Volk oder „Rasse“, deren Repräsentation in den literarischen Texten gesehen wurde.<sup>15</sup> In Kongruenz mit der Historie kam es mit dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft zum Bruch dieser Rezeptionshaltung. An die Stelle der Identifikation trat Distanzierung. Damit gehörte aber die Vorstellung von Heldenepik als Dichtung mit Identifikationspotenzial nicht der Vergangenheit an. Die künstlerische Rezeption suchte ebenso wie die interpretierende Literaturwissenschaft weiterhin nach einer sinnstiftenden Instanz, nach einer moralischen Botschaft der Dichtungen. Diese Instanz wurde nach dem Zweiten Weltkrieg oft auf der religiösen Ebene gesehen, im Sinne einer Bestrafung menschlicher Erhebung gegen gottgegebene Grenzen, wie sie mancher Heldenfigur zur Last gelegt werden könnte.<sup>16</sup>

Die Darstellung der Hauptfiguren des Nibelungenmythos in literarischen Neuinterpretationen des 20. Jahrhunderts, im Vergleich mit den Zeug-

---

<sup>15</sup> So verweist Werner HOFFMANN (1998, S. 146f.) auf Albrecht von Graefes Rede vor der deutschen Nationalversammlung von 1919, in der dieser Siegfrieds Tod mit der Situation des deutschen Heeres zum Ausgang des Ersten Weltkriegs in Bezug setzt, sowie die Rede Hermann Görings zur Niederlage von Stalingrad aus dem Jahr 1943: „Death is viewed as the inevitable consequence of German loyalty.“ S. 150.

<sup>16</sup> So insbesondere BOSTOCK (1976), S. 104.

nissen des Mittelalters, zeigt aber nicht nur eine Veränderung geographisch-kulturgeschichtlicher Zuordnungen, sondern auch einen Wandel von Werteschemata, die der Figurengestaltung zugrundeliegen. Die Figuren von Neufassungen antiker oder mittelalterlicher Heldensage stehen gerade im Rahmen einer medialen Aufbereitung für ein breites Publikum unter der Erwartung, als gut oder böse gedeutet werden zu können. Wenn der zugrundeliegende Stoff eine solche Dualität nicht oder nur ansatzweise erkennen lässt, werden für gegenwärtige Rezipientenkreise oft entsprechende Änderungen vorgenommen.<sup>17</sup> Nach wie vor geht es dabei um Identifikation; das Bild des auf dem archaischen Schlachtfeld seine Feinde souverän zur Strecke bringenden Kriegers wird im Blick moderner Rezeption zum Träger von Wertvorstellungen, die sich auf heutige Zivilgesellschaften übertragen lassen, wie Loyalität, Aufrichtigkeit, Altruismus und hohe Einsatzbereitschaft. Aus diesen Wertimplikationen generiert sich eine moderne Lesart des Begriffs „heroisch“, die – wie oben schon beschrieben – im Sinne von „vorbildlich“ zu verstehen ist. Der Begriff ist nach wie vor semantischen Wandlungen unterworfen und stellt vor immer neue Probleme.

Daher ist eine Auseinandersetzung mit diesem Terminus, bezogen auf die Dichtungen, für deren Interpretation er maßgeblich relevant ist, auch gleichzeitig ein gegenwartsrelevantes Anliegen. Sie wird zu Beginn des Hauptteils dieser Arbeit unter mehreren Aspekten erfolgen. Die Antworten, die diese Arbeit gibt, lassen nicht nur die besprochenen Dichtungen in neuem Licht erscheinen. Sie ermöglichen, indem sie die inhaltliche Aufladung des Terminus bezogen auf heldenepische Literatur untersuchen, auch einen kritisch geschärften Blick auf die heutige Anwendung des Begriffs, ihre Hintergründe und ihre problematischen Implikationen.

Oft, wenn – ob auf wissenschaftlicher oder auch feuilletonistischer Ebene – über antike und mittelalterliche Heldensage sowie ihre unterschiedlichen Gestaltungen im Epos oder im Heldenlied gesprochen wird,

---

<sup>17</sup> Beispielsweise in: BENIOFF, David (Buch), PETERSEN, Wolfgang (Regie): Troy. Großbritannien / Malta / USA 2004. Die Verfilmung gewichtet durch eine starke Negativzeichnung der griechischen Anführer Agamemnon, Menelaos, Aias und in Grenzen auch Achilleus die Moral des Films zugunsten der Trojaner und schafft so eindeutiges Identifikationspotenzial, wie es in der homerischen Darstellung nicht vorhanden war. Sie kommt damit einem Bedürfnis nach moralischer Eindeutigkeit entgegen und setzt als Rezeptionsziel an die Stelle der Bestürzung über die Ausweglosigkeit des Handlungsverlaufs die Befriedigung über den Untergang der als böse ausgewiesenen Figuren.

schwingt die moderne Auffassung des Begriffs unausgesprochen mit und führt zu geradezu aporetischen Situationen, wenn die moralische Ambivalenz im Handeln der als „heroisch“ eingestuften Figuren zutage tritt.

Über die banale Feststellung hinaus, dass die Heldensage ihren Hauptfiguren häufig physisches Potenzial mitgibt, das über das Menschenmögliche hinauszugehen scheint, ergibt sich die Frage, nach welchen Gesetzmäßigkeiten das zuvor genannte ambivalent erscheinende Handeln vor sich geht. Die Forschung hat sich in Auseinandersetzung mit dieser und ähnlichen Fragen oft mit dem Typus „des Helden“ beschäftigt. Sie widmete sich damit der Konzeption von Figuren. Mit Konzeption ist die Gestaltung von Figuren in physischer Hinsicht, bezüglich der äußeren Erscheinungsform und der körperlichen Leistungsfähigkeit, sowie in ethischer Hinsicht, nach den nicht physisch fassbaren Grundlagen des Verhaltens, gemeint.

Die auf die Konzeption fokussierte Analyse einzelner herausragender Figuren beinhaltet jedoch eine Beschränkung der Möglichkeiten, das für das Heldenepos Charakteristische zu erfassen, da diese Figuren nicht im luftleeren Raum agieren. Vielmehr ergibt sich häufig erst aus der musterhaften Interaktion die gattungsspezifische Situation, die wiederum die Grundlage einer gattungstypischen Inszenierung bildet. Neben die Analyse der Konzeption muss somit auch die von Situationen, Formen der Inszenierung und Verhaltensmustern treten.

Diesem Gedanken bleibt die Arbeit innerhalb der Analyse einzelner Figuren, wie sie eine lange Tradition in der Forschung hat, verpflichtet. In diesem Zusammenhang ist auch die Berücksichtigung weiblicher Figuren unter dem Aspekt des Heroischen von besonderer Relevanz. Mit „Inszenierung“, wenn der Begriff wie hier auf heldenepische Texte bezogen ist, wird die Gestaltung anschaulicher, bildhafter Erzähleinheiten bezeichnet. Der Begriff bezieht sich somit auf die Art und Weise, wie eine Situation erzählerisch umgesetzt wird, im Gegensatz zu demjenigen der Konzeption, der Bezug darauf nimmt, wie Figuren gedanklich vorstrukturiert sind.

Weniger oft als auf die Figuren wurde bislang in der Forschungsgeschichte zum *Nibelungenlied* auf bestimmte wiederkehrende Situationen eingegangen, in denen Figuren in charakteristischer Weise inszeniert werden. Daher ist die Analyse solcher typischen Situationen, die das *Nibelungenlied* mit anderen heldenepischen Dichtungen verbinden, neben der Figurenanalyse, die als Untersuchungsansatz eine längere Tradition hat, ein

wichtiges Element dieses Arbeitsvorhabens. Zu diesen beiden wesentlichen Teilen der Arbeit, der Analyse von Figuren und derjenigen von Situationen, kommt als weiterer wichtiger Aspekt die Frage der maßgeblichen Fassung des *Nibelungenliedes*, die in der Forschung nach wie vor diskutiert wird. Auch diese Fragestellung ist relevant für die Frage nach dem Heroischen, da dessen Stellenwert innerhalb des Textes in den verschiedenen Fassungen nicht gleich bemessen ist.

Die Zielsetzung der Arbeit besteht darin, unter kritischer Würdigung der bisherigen Forschung eine Bestimmung des bislang in der Mediävistik kontinuierlich verwendeten, jedoch immer sehr vage gebliebenen Begriffs des Heroischen zu leisten, mit dem die künftige Forschung arbeiten können wird. Damit leistet sie einen Beitrag zur Erforschung der germanischen Heldenepik. Die Gültigkeit der Begriffsbestimmung wird in zahlreichen Erzählzusammenhängen nachgewiesen, sowohl textimmanent als auch textübergreifend. Die Arbeit will darüber hinaus auch allgemein auf die Kontinuität von Dichtungstraditionen im germanischen, aber auch im indogermanischen Kulturraum aufmerksam machen und plädiert für eine stärkere Vernetzung zwischen Altphilologie, nordistischer und germanistischer Mediävistik. Der vergleichende Blick auf mittelalterliche und antike sowie auf hochdeutsche und nordische Dichtung ermöglicht Erkenntnisgewinne über Verbindendes ebenso wie Trennendes innerhalb der literarischen Traditionen der Heldenepik.

## 2. Aspekte des Heroischen

### 2.1 Terminologie

Zunächst stellt sich die Frage, als was für eine Kategorie „das Heroische“ gelten soll. Es handelt sich um eine Qualität literarischer Figuren einerseits und literarischer Situations- und Verhaltensmuster andererseits. Dichtungen, die die Qualität des Heroischen durchgehend aufweisen, werden als „Heldendichtung“, aufgrund der formalen Gattungszugehörigkeit meist als „Heldenepik“ bezeichnet.

Dass mit dem Begriff des „Heroischen“ ausdrücklich von der Ableitung aus einem Adjektiv Gebrauch gemacht wird, das seinerseits von dem griechischen Wort *ἥρως* stammt, liegt darin begründet, dass es zu einer andersartigen Problemstellung führt, wenn man „dem Helden“ oder „dem Heros“ nahekommen will. Mitunter wird in der Forschung eine heroisch gestaltete Figur als „Heros“ bezeichnet oder es werden verallgemeinernd über „den Heros“ Aussagen getroffen.<sup>18</sup>

Dieser Begriff ist insofern missverständlich, als seine Verwendung hauptsächlich für die griechischen Heldenfiguren Homers und anderer Epiker üblich ist und er überdies mitunter auch mit der Bedeutung des kultisch verehrten Halbgottes verbunden wird,<sup>19</sup> was bei griechischen Heldenfiguren sehr häufig, bei germanischen jedoch so gut wie nie zutrifft, auch wenn bei letzteren der Begriff des „Heroischen“ traditionell in der Forschung regelmäßig und sinnvollerweise Verwendung findet. An diese Verwendung soll hier angeknüpft werden. Sich „heroisch“ zu verhalten bedeutet – wörtlich genommen –, „wie ein Heros“ oder „in der Nachfolge eines Heros“ zu agieren. Das heißt, auch wenn man den Begriff des „Heros“ im Sinne von „Halbgott“ auffasst, lässt sich das Adjektiv „heroisch“ auf rein menschliche

---

<sup>18</sup> So allgemein beispielsweise MÜLLER (1998).

<sup>19</sup> So beschreibt UECKER (1972) durchaus zutreffend: „Der deutsche Sprachgebrauch hat [sic] dahingehend differenziert, dem ‚Heros‘ einen mythischen, dem Helden einen ‚historischen‘ Charakter zuzuweisen, d. h. der Heros kann eine besondere Kategorie des Göttlichen sein, der Held dagegen bleibt immer Mensch.“ S. 9.

Figuren ohne Kontakt zu einer göttlichen Dimension beziehen, sofern parallele Züge in der Figurenkonzeption und den Verhaltensmustern vorliegen.

Der Eintrag des Thesaurus Graecae Linguae<sup>20</sup> führt unter anderem folgende Deutungen des Begriffes *ἥρωας* auf:

„Qui de deo et homine natus credebatur, aut reliquos homines virtute sua ita superabat, ut ad deos proxime accedere videretur.“<sup>21</sup> [...]

Ap[ud] Hom[erum] [...] honorifica appellatio est virorum quorumvis genere, robore, fortitudine, prudentia, virtute insignium, omninoque bellatorum.“<sup>22</sup>

Das Adjektiv *ἥρωϊκὸς* wird als „in numerum heroum“<sup>23</sup> wiedergegeben, was sich auf das hexametrische Versmaß bezieht. Eine Abstraktion wie „das Heroische“ ist dem antiken Wortschatz fremd.

Das altgriechische Wörterbuch von Liddell-Scott enthält für *ἥρωας* die Deutungen:

„[1.] hero“; „2. The Fourth Age of men, between *δαίμονες* and *ἄνθρωποι*“; „3. heroes, as object of worship [...]; esp. of local deities, founders of cities, patrons of tribes etc. [...]; of historical persons to whom divine honours were paid“.<sup>24</sup>

Zum vieldeutigen Begriff „hero“ kommen Elemente der griechischen Mythologie, hier der Zeitalter-Theorie nach Hesiod, sowie der griechischen Kultur, die die Verehrung lokaler Schutzgottheiten beinhaltete. *ἥρωϊκὸς* hat zusätzlich zum metrischen Bezug die Bedeutungen „of the heroes“ und „heroic“, bietet also nur Verweise zum zugrunde liegenden Substantiv. Der mythologische Bezug wird von Fritz Graf wie folgt erläutert:

---

<sup>20</sup> ESTIENNE U. A. (1954), Sp. 205.

<sup>21</sup> „[Einer,] von dem man glaubt, dass er von einem Gott und einem Menschen gezeugt worden sei, oder der die übrigen Menschen durch seine Tugend derart übertrifft, dass er den Göttern nahezukommen scheint“. – Übersetzungen in dieser Arbeit stammen, falls nicht anders angegeben, vom Verfasser. Bei ihnen wurde eher eine wortgenaue als eine stilistisch ansprechende Wiedergabe versucht.

<sup>22</sup> „Bei Homer ist es eine ehrende Bezeichnung jedweder Männer, die durch Herkunft, Stärke, Tapferkeit, Klugheit oder Tugend bemerkenswert sind, überhaupt von Kriegern.“

<sup>23</sup> Ebd., Sp. 203.

<sup>24</sup> LIDDELL/SCOTT (1996), S. 778.

„Die Heroen, das vierte von fünf Geschlechtern, sind [laut Hesiod, E. S.] besser als das dritte, bronzene Geschlecht; sie sind Halbgötter [...], die in den epischen Kämpfen um Theben und Troia stritten und die Zeus auf die Inseln der Seligen versetzte [...]. Damit sind sie zwar sterblich, doch halb göttlich zw. Göttern und Menschen angesiedelt [...]; [...] entscheidend bleibt immer, daß der als Heros verstandene Tote einen bemerkenswerten Tod erlitten hat (etwa, daß er jung gestorben ist) [...].“<sup>25</sup>

Dass ein späteres Geschlecht besser als das vorhergehende ist, ist eine Besonderheit in der Zeitalter-Theorie Hesiods. Zu den Heroen wurden im Wesentlichen zwei Generationen gezählt, nämlich die Helden vor Theben und die darauffolgende Generation, die Helden vor Troja. Das heißt, dass die Heroen eine ungewöhnliche und kurzlebige Erscheinung in der griechischen Mythologie sind. Demnach muss das Adjektiv „heroisch“, wenn man diesen Hintergrund berücksichtigt, Merkmale einer Figur beschreiben, die dieser eine außergewöhnliche Qualität verleihen, insbesondere im Vergleich zu den Menschen der Zeit, in der ihre Geschichten wiedergegeben werden.

Auch in der Forschung zum *Nibelungenlied* sowie allgemein zur germanischen Heldensage und ihren verschiedenartigen mittelalterlichen literarischen Gestaltungen werden der Begriff des Heros, das Adjektiv „heroisch“ und mitunter das Substantiv „Heroik“ verwendet. Doch fast immer geschieht dies, ohne dass dem Terminus eine Definition zugrundeläge, die die Differenziertheit berücksichtigen würde, in der der Text Figuren, ihre Handlungen und deren Hintergründe in ein Verhältnis zueinander setzt. Beispielhaft dafür ist Jan-Dirk Müllers Studie „Spielregeln für den Untergang“, die den Begriff „heroisch“ in erster Linie am Terminus des „heroic age“ festmacht:

„In diesem Sinne lassen sich bestimmte Konstellationen als ‚heroische‘, nämlich für jene imaginäre Welt typische, von andersartigen, im selben Text thematisierten unterscheiden; dagegen mißlingt jeder Versuch, das Heroische substantiell zu bestimmen.“<sup>26</sup>

Tatsächlich ist der „heroic age“-Begriff essenziell für das Phänomen, jedoch ändert dieser Verweis allein nichts am Fehlen besagter substanzieller

---

<sup>25</sup> GRAF (1998), Sp. 477.

<sup>26</sup> MÜLLER (1998), S. 49.

Bestimmung. In Müllers „Spielregeln“ gibt es beispielsweise „heroisches Erzählen“ (S. 103), „heroische Überlieferung“ (S. 105), „heroische Aktion“, „heroische *memoria*“ (S. 109), „heroische Handlung“ (S. 114), das Abstraktum „Heroik“ (S. 118) und nicht zuletzt den „Heros“ (S. 123). Gerade die Nichtbestimmtheit des Begriffs scheint (nicht nur) bei Müller seiner Verwendung freie Bahn zu schaffen.

Das Halbgöttliche im griechischen Heros-Begriff entspricht der Ebene der niederen Mythologie, die zwischen der Ebene mythologischer Figuren, also beispielsweise den Göttern Homers oder der *Edda*, und der Ebene der rein menschlichen Figuren angesiedelt ist. Es handelt sich mitunter um Figuren, deren physisches Potenzial übermenschliches Ausmaß hat und auf diese Weise die Mythologie als Bezugspunkt ins Spiel bringt, ohne dass der Text dies wörtlich ausdrücken müsste. Jedoch kann auch ein mittelhochdeutscher Text dieses Potenzial mit dem Begriff des Teufels (*des tiuvels wîp*, NL 438) zum Ausdruck bringen, dem in diesem Kontext der griechische Begriff des *δαίμων* nahekommt.

An die Bedeutung „Halbgott“ lässt sich die Frage nach der Rolle des Mythos für die germanische Heldensage knüpfen, die von Forschern wie Andreas Heusler auf der einen und Franz Rolf Schröder sowie Otto Höfler auf der anderen Seite sehr unterschiedlich beantwortet worden ist.<sup>27</sup> Heuslers Ablehnung der Vorstellung von der Heldensage als Umformung des Mythos hat sich weitgehend in der Forschung durchgesetzt; für das Auftreten nordischer Götter beispielsweise in einzelnen *Edda*-Liedern sowie der *Völsunga saga* wird angenommen, es handele sich um späte Zutaten aus dem isländischen Hochmittelalter und nicht um eine Bewahrung einer alten Darstellungstradition.<sup>28</sup> Frühere mögliche Belege sind an die In-

---

<sup>27</sup> Zusammenfassend SCHRÖDER (1961), S. 285–288.

<sup>28</sup> Vgl. DE VRIES (1961), S. 302. Eine neuere Studie zum Thema von TEICHERT (2008) spricht von „Mythisierung“ und unterscheidet dabei noch zwischen „Archetypisierung“, „Archaisierung“, „Aitiologisierung“, „Paganisierung“, „Mythologisierung“, „Eschatologisierung“, „Heroisierung“ (aufgrund der Unterscheidung zwischen dem menschlichen ‚Helden‘ und dem halbgöttlichen ‚Heros‘) und „Antikisierung“ (S. 63–76). Hinter dieser Vorstellung von Heldensagen- und Mythengeschichte steht unverkennbar eine feste, vermutlich auf Heusler zurückgehende Überzeugung, wie Heldensage in ihrer reinen Form ausgesehen habe. Eben so eine feste Vorstellung ist jedoch nicht belegbar. Dementsprechend vorsichtig schreibt KLEIN (1988), S. 116: „Diese Präsenz mythischer Wesen scheint meist kein altertümlicher Zug, sondern im Gegenteil junges Vorzeitkolorit zu sein.“

terpretation von Bezeichnungen wie beispielsweise *irringot* im *Hildebrandslied* (V. 30) gebunden, die die Frage aufwerfen, ob sich auch die Figuren früher mittelalterlicher germanischer Heldendichtung an vorchristliche Götter wenden.<sup>29</sup> „Verwandte Strukturen bestehen zwischen den Thorsmythen und der übervölkischen Heroensage, eine gewisse thematische Ähnlichkeit zwischen dem Baldermythos und der Sigfridsage“, erwähnen Hermann Schneider und Wolfgang Mohr.<sup>30</sup>

Der Begriff des „Helden“ andererseits ist keineswegs auf Figuren begrenzt, die im Rahmen heldenepischer Dichtung als heroisch gestaltet sind, da er zum einen in der Bedeutung „Hauptfigur“ (beispielsweise in „der Held des Romans“) auch für Figuren ohne herausragende Eigenschaften – welcher Art auch immer – gebraucht werden kann; zum anderen ist er implizit festgelegt auf die Positionierung als ‚gut‘, ‚moralisch vorbildhaft‘, ‚zur Identifikation für den Rezipienten bestimmt‘, die heute in Verbindung mit dem Terminus „Held“ steht, hier aber gerade mit Vorsicht betrachtet werden soll.<sup>31</sup>

Die Forschung zum Thema „Held“ und „Heros“ neigt dazu, weibliche Figuren auszuklammern. Trotzdem ist die Wichtigkeit von Frauengestalten für die Motorik vieler, nicht aller, heldenepischer Texte kaum zu überschätzen. Während in der *Ilias* weibliche Figuren kaum aktiv werden, finden sich in der germanischen Heldendichtung regelmäßig Frauen, die durch entscheidende, rhetorisch prägnante Äußerungen in die Handlung eingreifen und so oft erst die zentralen Handlungsstränge initiieren. Darauf wird unter den Stichworten *senna* und *hvot* in dieser Arbeit ausführlicher eingegangen. Mitunter tendieren Forschungsansätze zu weiblichen Figuren in der HelDENepik dazu, diese Figuren stets in der Falle der Passivität und gefangen in

---

<sup>29</sup> *irringot* wird beispielsweise von DE VRIES (1961), S. 302, und von BIRKHAN (2002), S. 70f., als Anrufung eines heidnischen Gottes verstanden, von KUHN (1961), S. 420, als christlicher Ausruf.

<sup>30</sup> SCHNEIDER/MOHR (1961), S. 2f.

<sup>31</sup> Das Englische, das für beide den Begriff „hero“ verwendet, braucht sich mit dieser Problematik gar nicht auseinanderzusetzen.

gender-bedingter Eingeschränktheit zu sehen.<sup>32</sup> Auf diese Weise beeinflusst die Begriffswahl, in diesem Fall die Einschränkung auf das grammatisch maskuline „Held“, die Interpretation heldenepischer Texte durch die Forschung.

## 2.2 Zur Textauswahl

Der Schwerpunkt der Diskussion des Begriffs des „Heroischen“ liegt im Rahmen dieser Arbeit von Anbeginn bei der Anwendung auf die germanische Heldensage und Heldenepik, auch wenn Texte anderer Herkunft als Vergleichsmaterial herangezogen werden, um die kulturenübergreifende Kontinuität bestimmter Konzepte bei der Gestaltung heroischer Figuren zu zeigen. Dabei verbleibt die Studie im Bereich der indogermanischen Kulturen, ohne zu behaupten, dass sich außerhalb dieses Kreises diese Kontinuität nicht finden ließe.

Die Primärquellen-Grundlage der Arbeit berücksichtigt ausgewählte Texte von der Antike bis zum Hochmittelalter, angefangen bei Homers *Ilias* als Ausgangspunkt europäischer Heldendichtung über Vergils *Aeneis* und das *Hildebrandslied* bis hin zur altnordischen Überlieferung des 13. Jahrhunderts. Dabei stand die Nibelungendichtung im Mittelpunkt der Untersuchung. Die Auswahl der weiteren Primärquellen richtete sich nach der Frage, welche Texte erhellende Vergleichsmöglichkeiten zum Thema des Heroischen bieten.

Ein auf die antike und nordische Heldenepik geweiteter Blick wurde dabei anstelle einer theoretisch möglichen umfassenden Untersuchung der mittelhochdeutschen Epik angestrebt. Speziell die *Ilias* hat sich im Laufe der Vorarbeiten als ertragreiche Kontrastfolie zur Nibelungendichtung erwiesen. Die *Kudrun* und die sogenannte Historische Dietrichepik konnten kaum berücksichtigt werden, bieten jedoch Potenzial für künftige Studien mit einer ähnlichen thematischen Ausrichtung.

---

<sup>32</sup> So heißt es bei JÖNSSON (2001), S. 287: „Brünhilds [...] Genderentwurf wird darauf beschränkt, teils intakte Staatlichkeit und standesrelativ herrschaftliches Bewusstsein darzustellen und dem hochhöfischen Weiblichkeitsideal zu entsprechen, und teils durch ihre a-höfische Kraft und ihre a-höfischen Werbungsbedingungen aus dem Rahmen idealtypischer Wertevorstellungen zu fallen, bzw. diese auf die Probe zu stellen.“

Ziel bei der Analyse von Konzepten und Inszenierungen des Heroischen in dieser Arbeit ist es, Kontinuität zu zeigen, aber auch Spezifika deutlich zu machen, die die Texte voneinander trennen. Schwerpunkt bei der Auswahl der Texte ist der germanische Sprach- und Kulturraum des Hochmittelalters, was schon dadurch bedingt ist, dass der Nibelungenmythos in seiner ganzen Ausbreitung vom heutigen Süddeutschland bis nach Island Berücksichtigung finden soll. Die durch Teile der nibelungenrelevanten Überlieferung schon berührte altisländische Prosaliteratur wurde ebenso mit einbezogen, inklusive der Isländersaga. Grundlage dieser Entscheidung ist die Beobachtung wichtiger Übereinstimmungen in den zu untersuchenden Parametern zwischen der Nibelungendichtung und der Isländersaga, deren Autoren vielfach mit dem Nibelungenmythos vertraut gewesen sein dürften. Zumeist ist ihr Einbezug durch die Beobachtung auffälliger Parallelen in der Figurenkonzeption und in charakteristischen Handlungssituationen begründet und soll zeigen, dass in diesem Bereich Kontinuitäten zu beobachten sind, die an ihnen beispielhaft verdeutlicht werden können.

Zwei große vergleichende Darstellungen zur europäischen Heldendichtung sind „Epic and Romance“ von W. P. Ker und „Heroic Poetry“ von C. M. Bowra, letztere 1964 von Hans G. Schürmann autorisiert ins Deutsche übersetzt. Beide gewinnen wichtige Erkenntnisse durch die Vielzahl der behandelten Texte und der darin aufscheinenden Verbindungen. Ker macht in seinem Anfang des 20. Jahrhunderts erstmals veröffentlichten Text bereits die wichtige Beobachtung, dass Heldendichtung einerseits durch die Bezugnahme auf ein „heroic age“ und andererseits durch bestimmte charakteristische Situationen gekennzeichnet ist:

„No kind of adventure is so common or better told in the earlier heroic manner than the defence of a narrow place against odds. Such are the stories of Hamther and Sorli in the hall of Ermanaric, of the Niblung kings in the hall of Attila, of the Fight of Finnesburh, of Walter at the Wasgenstein, of Byrhtnoth at Maldon, of Roland in the Pyrenees. Such are some of the finest passages in the Icelandic Sagas: the death of Gunnar<sup>33</sup>, the burning of Njal's house, the burning of Flugumyri (an authentic record), the last fight of Kjartan in Svinadal, and of Grettir at Drangey.“<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Mit ziemlicher Sicherheit auf den Gunnar der *Njáls saga* und nicht auf den der *Atlaqviða* bezogen.

<sup>34</sup> KER (1957), S. 5.

Ker bezieht hier mit vollem Recht die Isländersaga in den Kreis germanischer Heldendichtung mit ein, obwohl sie sich sowohl durch ihre Prosa-gestalt als auch durch ein völlig anderes „heroic age“, nämlich Island im 10. Jahrhundert, von den metrisch gefassten epischen Darstellungen der Völkerwanderungszeit abhebt. Die angesprochene Darstellung des Rück-zugs auf einen engen Raum und der Verteidigung dieses Raums bis zum Ende zeigt eine charakteristische Situation, die zwar durch Homers Troja-nischen Krieg antizipiert wird, aber erst in der germanischen Heldenepik in derart konzentrierter, existenzieller Form auftritt. Ein weiterer wichtiger Hinweis Kers richtet sich auf die „tragic conception“ heroischer Dichtung:

„It [die Alboin-Erzählung bei Paulus Diaconus] is a great story, even in a prose abstract, and the strength of its tragic problem is invincible. It is with strength like that, with a knowledge not too elaborate or minute, but sound and clear, of some of the possibilities of mental conflict and tragic contradiction, that heroic poetry first reveals itself among the Germans. It is this that gives strength to the story of the combat between Hildebrand and his son, of the flight of Walter and Hildegund, of the death of Brynhild, of Attila and Gudrun.“<sup>35</sup>

Das Tragische dieser Situationen geht zurück auf eine beengte Lage mit kaum vorhandenem Spielraum für Entscheidungen, statt der vorhandenen Option, sprichwörtlich das Weite zu suchen – als Folge eines Wertekon-flikts ohne Ausweg.

Bowra bezeichnet „Helden“ zunächst als „Menschen mit überragenden Fähigkeiten [...], Menschen, die größer sind als andere Menschen“. Wichtig ist die folgende Bemerkung: „Selbst wenn der Held übernatürliche Kräfte besitzt und ihretwegen noch furchtbarer erscheint, dienen diese doch zu kaum mehr als der Ergänzung seiner wesentlich menschlichen Eigenschaf-ten.“<sup>36</sup> Hierin entspricht Bowras Sichtweise der noch vorzustellenden von Andreas Heusler, der ebenfalls den Menschen mit seinen natürlichen Bega-bungen im Zentrum der Heldendichtung sieht. Problematisch ist jedoch die Äußerung „Heroismus um seiner selbst willen ist vielleicht die Ausnahme.“<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> KER (1957), S. 69.

<sup>36</sup> BOWRA (1964), S. 98.

<sup>37</sup> BOWRA (1964), S. 113.

Vielmehr sieht Bowra den Helden vorzugsweise in Diensten eines Kollektivs wie eines zu verteidigenden Volkes.<sup>38</sup>

Diese zur damaligen Zeit verbreitete Sichtweise der Forschung kann für die meisten im Rahmen dieser Arbeit behandelten Heldenfiguren nicht gelten. Diese Figuren vertreten ihr ethisches Konzept des Heroischen im Sinne einer Motivation aus diesem Konzept selbst heraus und nicht im Sinne einer äußeren Größe wie eines zu schützenden Volks, einer Religion oder vergleichbarer Instanzen. Es gilt bei heldenepischen Darstellungen stets genau zu prüfen, ob das Interesse eines etwa zu beschützenden Kollektivs oder sonstiger Werte die dominierende Motivation für die Handlungen der betreffenden Figuren ist. Oft steht hinter dem Einsatz für das Kollektiv eine Motivation, die es auch zulässt, dass das Kollektiv am Ende zugrundegeht. Beispielsweise wird beim Burgundenuntergang die bis zuletzt durchgeführte Verteidigung, auch mit der Konsequenz des Todes, der Option vorgezogen, sich freizukaufen. Die weitgehende Rettung des Kollektivs wäre durch Letzteres möglicherweise erreichbar gewesen. Das heißt, das Fortbestehen des Kollektivs hatte keine Priorität.

Am substanziell Heroischen vorbei geht beispielsweise Bowras Einbezug des für Christentum und Frankenreich kämpfenden Roland der *chanson de geste*. „Heroisches Temperament dürfte auf den ersten Blick nicht gerade als ein perfekt eingestimmter Partner der Selbstaufopferungsideale des Christentums [...] erscheinen“, bemerkt Bowra zu Recht, um dann jedoch unverständlicherweise zu dem Schluss zu kommen, dass beides letztlich doch ganz gut zusammenpasse.<sup>39</sup>

Die Berücksichtigung dieser literarischen Gattung scheint der Idee geschuldet, dass aus einer Vorstellung der europäischen Heldendichtung der romanische Kulturraum nicht ausgeklammert werden könne. Allerdings passen Figuren, die ihr Handeln in den Dienst des Christentums stellen und dafür, wie im Text des altfranzösischen *Rolandslieds* ausdrücklich betont wird, mit dem Paradies belohnt werden – nachdem ihnen dies zuvor schon von der Geistlichkeit versprochen wurde –<sup>40</sup>, nur sehr bedingt zu den Fi-

---

<sup>38</sup> Vgl. Kap. 1.

<sup>39</sup> BOWRA (1964), S. 116.

<sup>40</sup> *Chanson de Roland* (Les Textes de la Chanson de Roland I (Manuscrit d'Oxford). Éd.: Raoul Mortier, Paris 1940), V. 1127–1135.

guren der germanischen Heldendichtung. Dort ist von einer Entlohnung heroischen Handelns lediglich in Form des Nachruhms die Rede – wobei der Nachruhm letztlich durch das Epos selbst repräsentiert wird, mit anderen Worten: Die Neuschöpfung der Figuren im Rahmen des Heldenepos birgt gleichzeitig eine Begründung des Handelns der Figuren in sich.

Wenn also die *chanson de geste*, in der der Lohn der Kämpfenden die Erlösung im christlichen Sinne ist, an die Seite der homerischen Epen und der germanischen Heldendichtung gestellt werden soll, müsste man auch die Berücksichtigung der christlichen Märtyrerlegende erwägen und liefe Gefahr, den Gattungsbegriff der Heldendichtung ad absurdum zu führen, indem man allzu verschiedene Motive „heroischer“ Handlungsweisen nebeneinanderstellte.

### **2.3 *Physis und Ethos***

Eine weitere wichtige Differenzierung bezieht sich auf die mit dem Begriff des „Heroischen“ angesprochene Qualität literarischer Figuren. Eine Rolle spielt eindeutig die Vorstellung physischer Stärke, die sich besonders im Kampf beweist und aus der Heldendichtung seit Homer nicht wegzudenken ist. Das führt zu einer leichtfertigen Festlegung des Begriffes „heroisch“ auf Figuren, die über außergewöhnliche Körperkraft verfügen und dies in verschiedener Art unter Beweis stellen. Allerdings ist dies innerhalb der Figurenkonzeption nur ein Element unter anderen.

Viele Texte zeigen, dass physische hinter ethischen Qualitäten im Schwerpunkt der Darstellung zurücktreten. Wo die körperliche Durchsetzungsfähigkeit an ihre Grenzen gerät und infolgedessen die Figur in ihrer physischen Existenz bedroht ist – und erst dort –, wird die Bewährung im ethischen Sinne erforderlich. Sie wird dort andererseits auch erst möglich. Die Begrenzung der physischen Möglichkeiten ihrer Figuren bewahrt die Heldenepik davor, lediglich eine Serie von Kraftakten zu schildern und die Vorstellung des Heroischen an rein physische Eigenschaften zu knüpfen. Figuren der Heldenepik werden oft mit Tiervergleichen versehen, wenn sie ihr körperliches Potenzial zeigen. Abgesehen von manchen, die sich auch durch besonders umsichtiges oder listiges Verhalten auszeichnen – man denke an Odysseus oder auch Hagen im *Nibelungenlied* –, erlangen helden-

epische Figuren das Gegengewicht zu diesen physischen Eigenschaften in der ethischen Bewährung.

Gemäß der Entstehungszeit der Texte und deren Figurenkonzeption ist hier von Ethos und nicht von psychologischen Kriterien die Rede. Äußerungen über das Seelenleben der Figuren, wie sie in der Forschung der 50er und 60er Jahre noch oft zu finden waren,<sup>41</sup> drohen in den Bereich des rein Spekulativen abzugleiten und werden der eigentümlichen Schwerpunktsetzung der Texte in der Figurendarstellung nicht gerecht. „Ethos“ bedeutet – auf die Heldenepik bezogen – Merkmale der nicht physischen Konzeption von Figuren, die in Verhalten und Äußerungen zum Ausdruck kommen und in denen im Unterschied zu psychologisierenden Zugriffen nicht das Individualistische einer Figur gesucht wird, sondern die Möglichkeit ihrer Zuordnung im Sinne des literarischen Typus.

Die Forschung zum *Nibelungenlied* verweist mitunter beispielsweise Siegfried und Hagen, zwei in ihrer Konzeption völlig gegensätzliche Figuren, beide in den Bereich des „Heroischen“. Sie fasst, wie bei näherem Hinsehen deutlich wird, unter diesem Begriff häufig alle Aspekte der Dichtung zusammen, die den ethischen Konzepten der zeitgenössischen höfischen Texte konträr gegenüberstehen – wobei sich die auf diese Weise durch den Terminus des „Heroischen“ verbundenen Figurenkonzeptionen mitunter stark unterscheiden, so wie es auch die darunter zusammengefassten Texte tun.

Es gibt allerdings auch eine Reihe von Versuchen, den Heldentypus oder die Charakteristika der Heldensage in abstrahierter Form darzustellen. Diese Darstellungen spiegeln die Entwicklung der germanistischen Mediävistik beispielhaft wider, da in der Betrachtungsweise des Begriffs „Held“ immer auch der zeitgeschichtliche Hintergrund der jeweiligen Forschungsarbeit mitschwingt. Da „Held“ im gegenwärtigen Sprachgebrauch häufig als Synonym für „literarisch gestaltetes Vorbild“ und „Identifikationsfigur“ verstanden wird,<sup>42</sup> hat die Fachwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg vom Typus des kriegerischen Helden – der zuvor oft affirmativ bejahend in der Forschungsliteratur und in der künstlerischen Rezeption dargestellt wurde – zunehmend Abstand genommen, wobei manche Veröffentlichungen nahezu den Eindruck erwecken, als seien die politischen Vereinnah-

---

<sup>41</sup> Das gilt beispielsweise für WEBER (1963).

<sup>42</sup> Vgl. Kap. 1.

mungen der mittelalterlichen Texte diesen selbst anzulasten.<sup>43</sup> Allerdings ist die Klärung des Begriffes „Held“ – wie bereits angesprochen – ein Problem für sich. Den Terminus des „Heroischen“ zu bestimmen, bedeutet nicht, den Begriff des „Helden“ zu klären, und umgekehrt.

Die Heldenepik in ihrer aus der Tradition mündlicher Überlieferung stammenden Charakteristik widmet sich Figuren und Geschehnissen aus „alten Zeiten“, die wegen ihrer Größendimension als erinnerungswürdig<sup>44</sup> und somit gegenwartsrelevant vorgestellt werden, wie es im Falle des *Nibelungenliedes* beispielsweise die in der C-Fassung des Textes überlieferte Programmstrophe (NL 1) zeigt, mit dem Begriff *wunder* im Sinne von „etwas, wie man es sich heute nicht mehr vorstellen kann“. Das zeitliche Nebeneinander mit der höfischen Epik führt bei der mittelalterlichen Heldenichtung dazu, dass Figuren, die vorbildlich das Ethos der zeitgenössischen feudalen Gesellschaft mit ihrer Selbstdarstellung verkörpern, in diese Erinnerungswürdigkeit mit einbezogen werden.

Im Vergleich zum Heroischen ist das höfische Ethos ungleich besser in seinen Hauptinhalten greifbar. Es ist vornehmlich durch regulierende, auf Wertbegriffe wie *mâze* und *stæte* zurückgreifende Tugendvorstellungen gekennzeichnet.<sup>45</sup> Extreme werden vermieden, was nicht zuletzt auf den christlich-religiösen Hintergrund dieses Wertekanons zurückzuführen ist, der der Reichweite des menschlichen Handelns eine klare Grenze setzt. Das Handeln der Figuren im Rahmen von Heldensagen, die bis auf die Völkerwanderungszeit zurückgehen, ist hingegen in seiner Darstellungsweise ausweitbar bis in Dimensionen besonderer Grausamkeit und Rücksichtslosigkeit, wie sie im *Nibelungenlied* vielfach vorkommen.

Angesichts ebendieser Dimensionen ist es nicht zielführend, wenn die Forschung das Handeln von Figuren der germanischen Heldensage, wie es sich in der mittelalterlichen deutschen Heldenepik niederschlägt, nach einer dualistischen Ethik in die Kategorien „gut“ und „böse“ einordnet – sei es nun, dass dies nach den Kriterien mittelalterlich-christlicher Morallehre

---

<sup>43</sup> So wird in HEINZLE/WALDSCHMIDT (1991), S. 3, das *Nibelungenlied* als „vielleicht das verhängnisvollste Werk der deutschen Literatur“ bezeichnet, dem „die Unheilsgeschichte seiner neuzeitlichen Rezeption“ „untilgbar eingeschrieben“ sei.

<sup>44</sup> Hierzu MÜLLER (2017), S. 149: „Insofern bleibt memoria zentrales Thema des ‚Nibelungenliedes‘: memoria ist Ziel der Akteure und steuert als solches das Geschehen.“

<sup>45</sup> Vgl. BUMKE (1986), S. 416–419.

oder gar nach heutigen Wertbegriffen erfolgt. Auf diese Weise kommen Forschungsmeinungen zustande, die das Scheitern des Textes an Ansprüchen konstatieren, die dieser gar nicht zu erfüllen vorgibt oder anstrebt.<sup>46</sup> Andere Forschungspositionen, die das vornehmliche Darstellungsziel des Textes in der Entwicklung einer Gesellschaft bis hin zu ihrem selbst bewirkten Untergang sehen,<sup>47</sup> scheinen die vornehmliche Aufgabe dieses Handlungsmusters nicht wahrzunehmen; es erfüllt in erster Linie die poetologisch notwendige Funktion, dem Ethos der herausragenden Figuren die Möglichkeit zur Entfaltung zu bieten und ihre Konzeption im vollen Umfang zum Ausdruck zu bringen.

Ein wichtiger Aspekt bei der Konstruktion heldenepischer Motivationsstrukturen ist das Element der Erinnerung seitens der Nachwelt. Als „erinnerungswürdig“ müssen zunächst alle markanten Figuren der heldenepischen Literatur im germanischen Sprachraum verstanden werden, ob sie nun nach den später hinzutretenden höfischen Idealen oder aber älteren Leitvorstellungen gezeichnet sind. Wie die oft zitierte Strophe 77 der altisländischen *Hávamál*-Dichtung mit den Worten *ek veit einn, at aldrei deyr: dómr um dauðan hvern*<sup>48</sup> zum Ausdruck bringt, ist besonders für die vorchristliche<sup>49</sup> Gesellschaft der Nachruhm als Form postumen Weiterlebens von hoher Bedeutung – insbesondere in poetisch sublimierter Form. Was aber verschafft in einem Text wie dem *Nibelungenlied* den Gestalten, die

---

<sup>46</sup> Bezeichnend etwa WAPNEWSKI (1993), S. 64: „Der Hagen des Nibelungenliedes ist [...] keine Gestalt aus einem Guß [...], er ist eine Kunstfigur, komponiert aus den verschiedenen Schichten des heteronomen Sagenstoffs.“ Die Widersprüchlichkeit, die Wapnewski in der Hagen-Figur zu sehen glaubt, beruht auf der Unmöglichkeit, sie in ein Gut-Böse-Schema einzuordnen. Vgl. Kap. 3.4.

<sup>47</sup> MÜLLER (1998), S. 448: „Es entsteht ein Sog, der sich jeder Kontrolle entzieht und, unbeeinträchtigt von allen Ablenkungsversuchen, alles verschlingt. Dieser Sog kann nicht erklärt werden, er wird aber auch nicht mythisiert.“ Auch meint Müller (ebd.), dass in der Situation des Untergangs „die Heroen zu Tieren werden“.

<sup>48</sup> *Hávamál*, Str. 77. EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 29. „Eins weiß ich, das nie stirbt: das Urteil (der Nachwelt) über jeden Toten.“

<sup>49</sup> Als inhaltlich vorchristlich gibt sich dieser Sinnspruch durch die Beschränkung auf „eines“, was niemals sterbe, und zwar nicht die Seele oder ein anderes Element des christlichen Menschenbildes, sondern den Nachruhm unter den Menschen, zu erkennen. VON SEE (<sup>2</sup>2009), S. 106, meint in *dómr* zwar das Jüngste Gericht zu erkennen, allerdings stützt die vorige Strophe (76) der *Hávamál*, die durch die folgende Strophe variiert wird, die weltliche Lesart. Sie enthält nämlich anstelle von *dómr* das Wort *orðztírr*, was „Wort-Ruhm“ heißt. Dies findet an der zitierten Stelle bei von See keine Berücksichtigung.

sich eindeutig nicht in die höfische Werteordnung einfügen, die besagte Erinnerungswürdigkeit? Wenn das höfische Ethos anhand der umfangreichen modernen Epik des Hochmittelalters vergleichsweise gut dokumentiert ist, wie ist das heroische Ethos zu charakterisieren, das man ihm gegenüberstellen will? Des Weiteren stellt sich die Frage: Muss der Begriff des ‚Heroischen‘ zwangsläufig alle – durchgängig oder situationsweise – nichthöfisch dargestellten Figuren umfassen? Kann er überhaupt so gegensätzliche Figuren wie Siegfried, Brünhild, Hagen und Kriemhild, die alle auf ihre jeweils eigene Art im Gegensatz zum höfischen Ethos stehen, abdecken? Antworten hierzu werden in Kapitel 3 dieser Arbeit gegeben.

Die Frage nach der Konzeption des Heroischen führt zwangsläufig immer wieder zur Frage nach der Konzeption von Figuren in ihrer ganzen scheinbaren Widersprüchlichkeit, wie sie im *Nibelungenlied* deutlich wird. Handlungsabläufe im Sinne der Heldenepik zu inszenieren, bedeutet immer, Einzelfiguren in Situationen der Bewährung zu zeigen und so ihr besonderes physisches oder ethisches Profil zu demonstrieren. Mit der zunächst widersprüchlich erscheinenden Gestaltung der aus mündlichen Erzähltraditionen hervorgehenden Figuren kann man – wie es sich in Teilen der Forschung zum *Nibelungenlied* durchaus wiederfinden lässt – umgehen, indem man die heldenepische Dichtung, in ihrem Gegensatz zur modernen höfischen Epik, als Produkt ihrer Stoffgeschichte mit zwangsläufigen Brüchen und Unstimmigkeiten festlegt. Diese Untersuchung will einen anderen Weg gehen und vom überlieferten Text – nicht von einer (im Wesentlichen aus dem Text selbst erschlossenen) Stoffgeschichte – ausgehend die Konzepte und Inszenierungen des Heroischen im *Nibelungenlied* und stofflich sowie thematisch verwandten Texten durchleuchten.

## ***2.4 Zu bisherigen Definitionsansätzen***

Zu den im Folgenden referierten Forschungspositionen muss vorausgeschickt werden, dass es sich bei ihnen nicht ausdrücklich um Definitionen des Heroischen handelt, sondern dass sie zumeist mit den Begriffen des Helden und der Heldensage in der germanischen Dichtung arbeiten. Eine solche Bestimmung findet sich unter anderem in dem von Hermann

Schneider und Wolfgang Mohr 1961 bearbeiteten Reallexikon-Artikel „Heldendichtung“:

„Das Menschenbild der Heldensage stellt den hervorragenden, kriegerischen Helden dar, der meist Repräsentant einer Gemeinschaft, eines Stammes oder Volkes ist und für sie Taten vollbringt, Aufgaben erfüllt oder Schicksale zu bestehen hat, die über das gemeine Maß hinausgehen und Bewunderung und Erschütterung erregen.“<sup>50</sup>

Von Interesse ist hier vor allem die Betonung der Gemeinschaft, für die die Taten des Helden vollbracht werden. Tatsächlich ist diese Konstellation oft nur scheinbar erfüllt, wenn ein Held zwar die Verantwortung für ein Kollektiv trägt, aber nur eingeschränkt oder gar nicht im Interesse dieses Kollektivs handelt.

Andreas Heusler, dessen Ausführungen zur Frage der literarischen Gestaltung von Helden in der germanischen Dichtung besonders prägnant ausgefallen sind, schreibt zur Definition typischer Leitfiguren germanischer Heldendichtung in seiner Schrift „Die altgermanische Dichtung“:

„Die Helden alten Stils sind keine Athleten, keine Baumausreißer und Bärenwürger [...] Was man an ihnen bewundert, ist die Gesinnung: Mut, Stolz, Unbeugsamkeit, Treue zum eigenen Ehrgefühl und zum Herrn, zum Waffenbruder [...] Über die menschlichen Maße führt dies nicht hinweg. Die Erhöhung ist innerlicher Art“.<sup>51</sup>

Mit der Gegenüberstellung der Begriffe der Athletik und der „Gesinnung“ weist Heusler auf einen eminent wichtigen Aspekt des Heroischen hin, der in den meisten Äußerungen keine Berücksichtigung im Sinne von Differenzierung findet. Es ist möglich, einen Helden mit rein physisch, jedoch nicht ethisch herausragenden oder zumindest distinkten Eigenschaften zu konzipieren. Hierfür ist das beste Beispiel Siegfried in seiner Gestaltung im *Nibelungenlied*, worauf in Kapitel 3.2 näher eingegangen wird. Bowra postuliert: „Obwohl Körperkräfte notwendig zur Ausrüstung eines Helden gehören, ist er keineswegs ein Tier oder schwach von Verstand.“<sup>52</sup> So ist Siegfried kein Tier oder schwach von Verstand, zeigt jedoch eine auffällige Labilität im Bereich des Ethos, wie später noch ausgeführt wird.

---

<sup>50</sup> SCHNEIDER/MOHR (1961), S. 1.

<sup>51</sup> HEUSLER (1941), S. 164.

<sup>52</sup> BOWRA (1964), S. 108.

Des Weiteren weist Heusler darauf hin, dass Heldenepik ihre Figuren nicht nur in Physis und Ethos als erinnerungswürdig gestaltet, vielmehr inszeniert sie die Figuren auch, indem sie sie in einen situativen Kontext stellt, der ihnen die Möglichkeit gibt, ihre heroische Qualität zu demonstrieren:

„Das Ziel ist: den Gestalten die außerordentliche Lage zu erschaffen, die ihr Ehrgefühl auf die Probe stellt. Am hellsten bewährt sich die Ehre in der Rache und im heldischen Sterben: das eine oder andre haben die meisten Gipfelszenen zum Inhalt.“<sup>53</sup>

Diese Feststellung deckt sich, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit gezeigt werden wird, mit den Befunden innerhalb der untersuchten Dichtungen. Lebensbedrohliche Ereignisse haben allgemein einen exponierten Platz im Geschehen des Heldenepos.<sup>54</sup>

Hier werden zwei konstitutive Faktoren heldenepischen Erzählens deutlich erkennbar: Konzeption und Situation. Eine Heldenfigur ist in Physis und Ethos – bei variierender Gewichtung beider Komponenten – als erinnerungswürdig *konzipiert*. Doch nur, indem sie in einem zerstörerischen Kontext *situiert* wird, der den Konzeptionsmerkmalen Gelegenheit gibt, in ihrem ganzen Umfang ausgelebt zu werden, gelangt die Darstellungsweise des Heldenepos zur Entfaltung. Die von Heusler so genannte Gipfelszene eines heldenepischen Textes – oft in Form der Vollendung des eigenen Lebens oder einer Rachehandlung – bedeutet die Erfüllung des Erzählverlaufs in poetologischer Hinsicht wie auch die Vollendung der betreffenden Figur in ethischer Hinsicht. Klaus von See stellt dieser Position Heuslers sein Konzept der ‚Exorbitanz‘ gegenüber: „Das, was die eigentliche Wirkung einer Heldensage ausmacht, ist gerade die ungeheuerliche Brutalität ihrer Handlung“, die „Tat wider alle Vorsicht und Vernunft, das Exorbitante, das

---

<sup>53</sup> HEUSLER (21941), S. 165.

<sup>54</sup> Die diesbezügliche Standardsituation der *Íslendingasaga* ist der Mordbrand (*brenna*), für den die *Njáls saga* (JÓNSSON 1954) in Kap. 129 das prominenteste Beispiel liefert: Statt um sein Leben zu flehen, trägt Njál Sorge für einen möglichst würdigen Tod. Von diesem Ereignis erhält er seinen künftigen Beinamen *Brennu-Njál* – ein Beweis für die Bedeutung, die dem Verhalten des Namensträgers im Angesicht des Todes beigemessen wird. Auch das *Nibelungenlied* bietet mit dem Saalbrand ab der 36. Âventiure eine solche *brenna*, innerhalb deren die Treueprobe (Str. 2103–2107) angesiedelt ist: Den eingeschlossenen Helden wird bei Auflösung des gegenseitigen Treueverhältnisses das Leben versprochen, was diese jedoch ablehnen. Vgl. Kap. 4.3 dieser Arbeit.

sich dem Menschen im gewöhnlichen Leben verbietet, das scheint die Heldensage zu lieben.“<sup>55</sup>

Diese Auffassung von Sees lässt sich mit dem *Nibelungenlied* wie auch mit den nordischen Nibelungendichtungen vorzüglich in Einklang bringen, scheint sogar an ihnen geschult zu sein. Seine Beobachtung stellt nicht unbedingt einen Widerspruch zu Heuslers These dar, da sich von Sees Exorbitanzbegriff auf die ethische Ebene richtet, wohingegen Heusler darauf hinweist, dass der Heros „alten Stils“, d. h. der in der mündlichen Überlieferung des Frühmittelalters begründeten germanischen Heldendichtung, nicht durch physische Kraftproben definiert wird. Die scheinbare Gegensätzlichkeit der beiden Positionen besteht eher darin, dass Heusler mit dem Begriff der Ehre operiert, wo von See den Verstoß gegen alle Vorsicht und Vernunft sieht.<sup>56</sup> Jedoch muss es sich hier gar nicht um einen Gegensatz handeln, da keine Notwendigkeit besteht, den von Heusler betonten Ehrbegriff den Prinzipien der Vorsicht und der Vernunft unterzuordnen.

Wolfgang Haubrachs strebt eine Symbiose beider Auffassungen an: Er versucht, die von Klaus von See als exorbitant eingestuften Handlungsschilderungen in der germanischen Heldensage an Heuslers Anspruch heranzuführen, nach dem das Überschreiten des menschlichen Maßes nicht der kennzeichnende Faktor sei. Er weist auf die vielfache historische Bezeugtheit von Ereignissen wie der Vernichtung ganzer Personenverbände, Verrat und Verwandtenmord hin, die den Schilderungen der Heldensage entsprächen und bis ins 10. Jahrhundert „Teil der Atmosphäre“ gewesen seien, „in der man sich bewegte, in der man lebte und dachte“.<sup>57</sup> Es scheint der Heldendichtung, die häufig mit phantastischen, mitunter auch mythologischen Elementen versehen ist, jedoch nicht gerecht zu werden, wollte man sie vorrangig als Wiedergabe mittelalterlicher Realität sehen.

Walter Haug diskutiert diese verschiedenen Ansätze zu einer theoretischen Erfassung des Heroischen mit dem Ergebnis, dass eine Vermittlung oder Demonstration von Wertbegriffen durch Heldendichtung nicht statt-

---

<sup>55</sup> VON SEE (1971), S. 170.

<sup>56</sup> Der Exorbitanzbegriff erfasst beispielsweise den Verwandtenmord durch Kriemhild. Dieser kann mit dem Handeln Gudruns in der *Laxdæla saga* (Kap. 48f.) verglichen werden; sie veranlasst aus Kränkung den Totschlag an ihrem einstigen Geliebten. In beiden Fällen handelt es sich um ehemals sehr nahestehende Personen, die der Rache zum Opfer fallen.

<sup>57</sup> HAUBRACHS (1988), S. 136.

finde, dass vielmehr „eine bestimmte Erfahrung [...] aufgrund ihrer dialektischen Natur in wechselnden Konstellationen immer neu narrativ durchgespielt werden konnte und mußte“.<sup>58</sup> Entscheidend für heroische Erzählmuster ist für ihn des Helden „Eintritt in die Geschichte, der sich in der Form der Erfahrung des Fremden als eines Bedrohlich-Ungeheuerlichen vollzieht, sowie durch das, was diese Erfahrung an Implikationen enthält“.<sup>59</sup> Es handele sich um eine heroische „Siegerdialektik“: „Sigfrid ist der Musterfall des unerträglichen Siegers.“<sup>60</sup> Hinter der „bemühten Suche nach heroischen Normen“ sieht Haug „letztlich wieder einmal die anscheinend unausrottbare Frage nach dem, was Dichtung an Vorbildhaft-Lehrhaftem zu bieten habe“.<sup>61</sup>

Haug kommt im Rahmen seiner Ausführungen zu keiner überzeugenden Widerlegung des zuerst angeführten Zugriffs von Heusler, vor allem da Letzterer die literarischen Darstellungen des Heroischen offenbar kaum als vorbild- oder normhaft in einem konkret auf die vorauszusetzende Zuhörerschaft bezogenen Sinne denkt, sondern allenfalls in dem Sinne der Gattungscharakteristik. Anders sieht es bei Friedrich Panzer aus, der sich bildreich die Aufführungssituation germanischer Heldenlieder ausmalt:

„In dieser Heldendichtung erhielt Heldensage ihre eigentliche Prägung als Darstellung eines exemplarischen Geschehens, das die kriegerische Jugend in der fürstlichen Halle, wo diese ausgesprochen aristokratische Ständedichtung erklang, mit stürmischer Begeisterung und heißer Lust zur Nachahmung erfüllte, und den Alten, denen die Muskeln erschlaft und der Leib müde geworden, Tränen in den Bart fließen ließ, daß sie nicht mehr im gleichen Sinne sich zu betätigen vermochten.“<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> HAUG (1997), S. 90.

<sup>59</sup> Ebd., S. 81.

<sup>60</sup> Ebd., S. 82.

<sup>61</sup> Ebd., S. 90. Im Widerspruch zu letzterer Beanstandung deutet Haug selbst vor diesem Schlusswort das Nebeneinander eines Motivs der Wielandsage und des Bildes der das Jesuskind anbetenden Heiligen Drei Könige auf dem Walbein-Kästchen von Auzon als Sinnbild der Ablösung der heroischen Dialektik durch die Heilsgeschichte, sucht also seinerseits das Lehrhafte in dem unterstellten Zusammenhang zweier Abbildungen, in denen er „kontrastive Motivkorrespondenzen“ sieht (S. 89f.).

<sup>62</sup> PANZER (1955), S. 268f.

Panzers spekulative Darstellung reduziert die Wirkung heldenepischer Erzählungen auf die Unterstellung einer Vorbildhaftigkeit, die durch den oft unglücklichen Verlauf von Heldenbiographien mit ihren ausweglosen Konfliktsituationen zumindest in Frage gestellt wird. Die Lage beispielsweise, in der sich die beiden Figuren des *Hildebrandsliedes* befinden, ist alles andere als eine zu fröhlicher Nachahmung ermunternde Darstellung von Kampfkraft und Schlachtbegeisterung, sondern die Darstellung eines Konfliktes, der in einem tödlichen Kampf zwischen Vater und Sohn endet. Es ist zwar nur eine von vermutlich zahlreichen mündlich tradierten Heldenlieddichtungen des deutschen Sprachraums, aber von ihr, der einzig erhaltenen, auf einen gegensätzlichen Charakter der meisten anderen zu schließen, wäre kaum zu begründen.<sup>63</sup>

Heuslers Hervorhebung von Rachehandlungen und Sterbeszenen findet bei Haug leider weniger Berücksichtigung als verdient. Gerade diese Momente sind jedoch – hier ist Heuslers Darstellung überzeugend – entscheidend für die Inszenierung heroisch angelegter Figuren, zumal sie in den zu behandelnden Texten von wesentlicher inhaltlicher Relevanz sind. Der Exorbitanzbegriff von Klaus von See kann für zahlreiche Darstellungen innerhalb dieser Texte ebenso Gültigkeit beanspruchen.

An dieser Stelle sei noch einmal auf Hermann Schneider und Wolfgang Mohr verwiesen:

„Das Menschenbild der Heldensage stellt den hervorragenden, kriegerischen Helden dar, der meist Repräsentant einer Gemeinschaft, eines Stammes oder Volkes ist und für sie Taten vollbringt, Aufgaben erfüllt oder Schicksale zu bestehen hat“.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Haug hält auch solche Situationen nicht für ein Charakteristikum der Heldensage, lehnt insbesondere das *Hildebrandslied* als Beleg hierfür ab, dem er in Rückgriff auf Ausführungen Hugo Kuhns einen politischen Gehalt unterstellt, den es „bei der Verschriftlichung“ erhalten habe. „Hildebrand begreift, daß er in seinem Sohn einen Kollaborateur vor sich hat, dessen Existenz daran hängt, daß der Vater tot ist. Hadubrand kann Hildebrand nicht erkennen und anerkennen, ohne sich selbst zu vernichten. Das Lied zielt also dahin, daß dem Vater diese Sachlage bewußt wird, so daß ihm nichts bleibt, als den Sohn zu töten.“ (HAUG 1997, S. 77). Es bleibt bei dieser Annahme jedoch die Frage, warum im Text nicht einmal erwähnt wird, dass Hadubrand Parteigänger Odoakers geworden sein soll, worauf diese Annahme basieren müsste.

<sup>64</sup> SCHNEIDER/MOHR (1961), S. 1. Vgl. Kap. 1.

Hier stellt sich die Frage nach dem Bezug des Helden zu einem Kollektiv. Der Hektor der *Ilias* und im gewissen Sinne auch der Hagen des *Nibelungenliedes* sind als Verteidiger ihrer Stadt bzw. ihres Stammes dargestellt. Allerdings funktioniert im Falle Hagens diese Bezugsetzung nur oberflächlich. Er rettet letzten Endes seine Burgunden nicht – auch wenn er sich fortwährend für sie einsetzt –, sondern führt sie sehenden Auges in den Untergang, schon allein um nicht der Feigheit bezichtigt werden zu können. Achilleus andererseits handelt ebensowenig im Sinne seiner Myrmidonen,<sup>65</sup> wie Siegfried die Interessen seiner Mannen vom Niederrhein vertritt. Sehr zu Recht fragt Klaus von See:

„Ist der Held – als Repräsentant einer solchen Gemeinschaft – durchweg ein ‚positiver Held‘, der selbst noch in einer exzessiven Tat die Ehre seiner Gefolgschaft, seines Stammes, seines Vaterlandes wahrt und rettet? Oder gewinnt er seine Faszination gerade dadurch, daß er seinen Selbstbehauptungswillen bedenkenlos auslebt, also nicht nach den Regeln einer Gemeinschaftsethik handelt, sondern so, wie es sich der gemeine Mann nicht erlauben darf? Und kann sich der Ruhm vielleicht ebendeshalb, weil er nicht an die Interessen eines bestimmten Kollektivs, sondern allein an die Person des Helden gebunden ist, über die engeren Grenzen seines Volkes so mühelos ausbreiten?“<sup>66</sup>

Bei den verschiedenen hier angeführten Bestimmungsversuchen kann vor allem Heuslers Verweis auf zentrale Elemente des heroischen Ethos als wegweisend bewertet werden. In Verbindung mit dem Exorbitanzbegriff Klaus von Sees lässt sich ein Begriff vom Heroischen ermitteln, der Abstand von der fraglichen Vorstellung des heroischen Vorbild- und Identifikationspotenzials – im Sinne der heutigen semantischen Aufladung des Wortes „Held“ – nimmt und die Heldendichtung als Literatur auffasst, die nur auf literarischer Ebene funktionierende Figurenkonzeptionen aufweist.

## ***2.5 Gesetzmäßigkeiten heroischen Handelns***

Heuslers durch von Sees Ausführungen ergänzbarer Definitionsansatz benötigt zumindest eine Modifikation: Sein Gedanke, in den „Gipfelszenen“ des Textes müssten heroisch konzipierte Figuren ihr Ehrgefühl unter Be-

---

<sup>65</sup> Vgl. die Anklage des Patroklos, *Ilias* 16, 21–45.

<sup>66</sup> VON SEE (1993), S. 2.

weis stellen, ist nicht uneingeschränkt anwendbar. Vielmehr scheint die entscheidende Rolle eine Gemeinsamkeit zu spielen, die sich auch im Handeln sonst sehr entgegengesetzt dargestellter Figuren zeigt: Sie verfolgen ihr Ziel bis zum Letzten und unter Hinnahme aller denkbaren Opfer. Als Beispiel ist die homerische *Ilias* zu nennen, die Achilleus ebendieses Merkmal verleiht: Er gibt den wegen einer Beleidigung gefassten und durch Untätigkeit demonstrierten Groll nicht auf, bis ihn extreme Umstände doch dazu zwingen. Wie sich schon am Prolog belegen lässt, in dem der Zorn (*Μῆνις*; *Ilias* 1,1) des Achilleus als vornehmlicher Erzählinhalt genannt wird, ist die Unbeirrbarkeit in ebendiesem Zorn im Fall dieser Figur das substantielle Merkmal des heroischen Ethos. Fabian Horn stellt heraus, dass sich auch Hektor, der Gegner des Achilleus, „durch das kompromisslose Befolgen des heroischen Verhaltenskodex“ auszeichne: „Die ethischen und moralischen Kategorien von Glück und einem zufriedenen Leben oder rechtem und richtigem Handeln sind in der Welt und der Gesellschaft der *Ilias* nicht von Bedeutung.“<sup>67</sup>

Es muss nicht der bedingungslos eingehaltene Ehrbegriff sein, der dem Handeln der Figuren zugrunde liegt, sondern die Bedingungslosigkeit selbst ist entscheidend. Was also im Zentrum des heroischen Ethos steht, ist ein kompromissloses Festhalten am Ziel, das auch dann noch verfolgt wird, wenn erkennbar wird, dass es den eigenen Untergang bedeutet. Das kann auch bedeuten, dass handlungslogische Maßstäbe für die Entfaltung der Figuren teilweise außer Kraft gesetzt werden, damit diese die Verhaltensmuster zeigen können, die für die Gattung charakteristisch sind.

Das führt zu bestimmten Mustern im Handlungsverlauf heldenepischer Dichtungen. Eine friedliche Konfliktlösung ist im Heldenepos häufig ausgeschlossen, da ohne die existenzbedrohende Grenzsituation des Kampfes

---

<sup>67</sup> HORN (2014), S. 240.

keine Inszenierung heroischen Tuns möglich ist.<sup>68</sup> Der Ausschluss einer rationalen Einigung in Kampfsituationen ist ebenso durch das Ziel der Demonstration des heroischen Ethos motiviert, wie er gattungstypologisch und erzähltechnisch begründet ist. Auf der Ebene der Handlungslogik kann ein möglicher Ausweg aus dem allgemeinen Untergang angedeutet werden, aber diese Andeutung dient nicht dazu, den Rezipienten zur rechtzeitigen Umkehr in einem derartigen Fall zu mahnen, sondern die Zwangsläufigkeit des Untergangs und die Bereitschaft der Figuren dazu noch hervorzuheben.

Daher sind Interpretationsansätze, die in scheinbar vernichtenden Konfliktausgängen das Ergebnis fehlgeschlagener Kommunikation und eine implizite, möglicherweise christliche Mahnung sehen, unzutreffend, da sie einen wichtigen Aspekt der heldenepischen Handlungskonstruktion übergehen. Nirgends soll hier warnend dokumentiert werden, wozu der Verstoß gegen Friedensregeln führt. Das Gelingen von Friedensvermittlungen ist im Plan der Handlung nicht vorgesehen. Vielmehr wird der Untergang als schicksalhaft prädestiniert und notwendig eingeordnet; in ihm erfüllt sich der vorgezeichnete Weg der Figuren. Es handelt sich um übergroße Figuren eines Heldenzeitalters, nicht um gegenwärtige und auch nicht um lebenspraktisch vorbildhafte Figuren, sondern um literarische Gestalten, die in einem Zusammenwirken aus Konzeption und Situation gestaltet sind, letztlich um eine Wirkung vergleichbar mit den von Aristoteles als Effekte der Tragödie beschriebenen „*ἔλεος*“ und „*φόβος*“<sup>69</sup> zu bewirken, aber auch um Respekt vor den überragend in Physis wie auch Ethos angelegten Gestalten einer vergangenen Epoche zu erwecken.

---

<sup>68</sup> Wenn eine friedliche Konfliktlösung doch vorkommt, stellt diese zumeist ein Sonderereignis dar und wird grundsätzlich als unerwartete Brechung wahrgenommen – wie zum Beispiel die Versöhnung Gunthers, Walthers und Hagens am Ende des *Waltharius*-Epos (VOGT-SPIRA 1994) in den Versen 1443–1455. Die Besonderheit wird in diesem Fall dadurch hervorgehoben und das Ereignis auf die Ebene des Grotesken verlagert, dass die Helden, die einander kurz zuvor lebensgefährlich verletzt haben, nun miteinander beim Wein ihre Versöhnung feiern. Dadurch wird erkenntlich, dass es sich nicht um eine Versöhnung aus rationalen Gründen heraus, nicht um eine Deeskalation handelt, sondern dass unter normalen Umständen – vor dem Kampf – eine gütliche Einigung undenkbar gewesen wäre. Die Verletzungen, die bei weniger heroisch gezeichneten Figuren als tödlich oder zumindest lebensbedrohlich gegolten hätten, schließen den Kampf aus physischen, nicht aus rationalen Gründen aus.

<sup>69</sup> ARISTOTELES: POETIK (FUHRMANN<sup>2</sup>1994), S. 34f. Vgl. Kap. 2.6.

Die erzähltechnische Notwendigkeit, die Geschichte zu einem zerstörerischen – nicht: alles vernichtenden – Ende zu führen, hat in dem unausweichlichen, schicksalhaft vorherbestimmten Sterben der Figuren ihre Parallele auf der Ebene der Handlungsdarstellung. In diesem Sinne kann das erzähltechnische Erfordernis, zwecks Inszenierung heroischen Handelns eine existenzbedrohende Umgebung aufzubauen, durch die Voraussagen im Text reflektiert werden. Die Katastrophe ist für fast alle heldenepischen Texte zweifach von großer Bedeutung: erstens für die Figurenzeichnung, zweitens für die Gattungstypologie. Dass es sich bei der dargestellten Epoche um ein vergangenes Heldenzeitalter handelt, wird häufig mit dem Tod vieler bedeutender Figuren betont. Die zunächst unkriegerisch gezeichneten Figuren fügen sich, sobald die Notwendigkeit des Kampfes ersichtlich wird, oft ebenso wie die von vornherein heroisch angelegten Figuren in die Erfordernisse der Kampfvorgänge ein.

Der Wirkungsverlust gesellschaftlicher Verhaltensregeln für Friedenszeiten bringt die Etablierung heroischer Gesetzmäßigkeiten mit sich. Dies erfolgt in Gestalt eines zielgerichteten Verlaufs, der die Destruktion einer regulierten Koexistenz zugunsten der heroischen Komponente bewirkt. Die heroische Komponente überführt in Gestalt der ihr zuzurechnenden Figuren die nichtheroische – also vorrangig höfisch oder christlich gekennzeichnete Figuren und ihre ethisch bedingten, zu den heroischen gegensätzlichen, Verhaltensmuster – der Machtlosigkeit. Die Besonderheit dieses Vorgangs liegt darin, dass er einerseits auf der Handlungsebene stattfindet, andererseits auch für die gegenläufige Entwicklung der heroischen und der dieser entgegengesetzten Komponente in der Komposition des Textes relevant ist.

## **2.6 *Tragik***

Cecil Maurice Bowra schreibt in seiner komparatistischen Monographie zur Heldendichtung: „Die Dichtkunst, die sich mit den großen Taten von Menschen befaßt, erzählt Geschichten, weil Menschen sie gern hören. Der Dichter will sein Publikum nicht belehren, sondern unterhalten.“<sup>70</sup> Diese einfach klingende Beobachtung enthält eine bemerkenswerte Aussage, nämlich dass Heldendichtung nicht belehren wolle. Diese These schließt, conse-

---

<sup>70</sup> BOWRA (1964), S. 31.

quent weitergedacht, nicht nur eine Vorbildrolle des Helden für den Rezipienten, sondern auch die entgegengesetzte Rolle als mahnendes Schreckbild für Hochmut und verderblichen Stolz gegenüber dem Göttlichen aus.

Der dem Belehrenden gegenübergestellte Begriff der Unterhaltung muss bezüglich der Heldendichtung als Sammelbegriff für eine komplexe Vielzahl von Rezeptionsphänomenen verstanden werden, zu denen das Staunen über die übermenschlichen Ausmaße, in denen die Figuren selbst und die Tragweite ihres Handelns angelegt sind, ebenso gehört wie die Erfahrung des Mitleidens. „Unterhaltung“ im Sinne von leichter Unterhaltung zu verstehen, hieße sicher, Bowras Äußerung falsch zu deuten. Vielmehr liegt nahe, dass der Begriff sich auf das ganze Spektrum emotionaler Reaktionen bezieht, zu dem auch negativ konnotierte Emotionen gehören. Dieses Spektrum deckt auch den von Wolfgang Mohr gebrauchten Begriff einer „Erschütterung“ ab, der am Beispiel des *Hildebrandsliedes* erläutert wird, da „dieses Kriegerleben ganz allgemein eine Tragik vor uns hinstellt, die aus der Geschichtlichkeit des Menschenlebens herrührt“.<sup>71</sup>

Werner Schröder stellte 1968 fest: „Das Nibelungenlied ist zwar nicht nur, doch auch die Tragödie Kriemhilds.“<sup>72</sup> Es lässt sich ausgehend von dieser Formulierung allgemein fragen, welche Verbindung überhaupt zwischen dem Tragischen, das in maßgeblicher Form bereits in antiker Zeit von Aristoteles in dessen „Poetik“ beschrieben wurde, und dem Heroischen als literaturgeschichtlichen Erscheinungen auszumachen ist.

Der Begriff „tragisch“ lässt sich nicht nur auf die Gattung der Tragödie beziehen, sondern auch auf die Endlichkeit, je nach Anschauung auch Vergeblichkeit selbst ethisch herausragenden menschlichen Handelns unter dem Aspekt des unbezwingbaren Schicksals. Dieses Schicksal (vgl. Kap. 5.2.2.2) wird in Form von Prophezeiungen – entweder seitens weissagekräftiger Figuren wie des Pferdes Xanthos der *Ilias* und der *merwîp* des *Nibelungenliedes* oder seitens des Erzählers – und Träumen den Aktionen der Figuren vorangestellt. Es lässt deren Handeln als Ankämpfen gegen ein ihnen unausweichlich verhängtes Ende erscheinen, gerade dadurch aber auch ihre ethische Qualität deutlich werden.

---

<sup>71</sup> MOHR (1961), S. 96.

<sup>72</sup> SCHRÖDER (1968), S. 48.

In der antiken griechischen Literaturtheorie wurde ein Zusammenhang zwischen Tragödie und Epos und demzufolge der Gestaltung der Figuren beider Gattungen gesehen. Aristoteles spricht in seiner Schrift „*περὶ ποιητικῆς*“ von einer Übereinstimmung der Elemente des Epos mit Elementen der Tragödie: „*ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ*“<sup>73</sup>. Dies lässt sich unter anderem auf Merkmale der idealtypischen Figurencharakteristik der Tragödie beziehen. Aristoteles lehnt in Bezug auf Figurenzeichnung und Handlungsschema verschiedene mögliche Konstellationen unter den Gesichtspunkten ab, ob ein makelloser Mann oder ein Schurke im Mittelpunkt der Handlung stehe und vom Glück ins Unglück oder umgekehrt geraten solle.

Dies geschieht unter dem Aspekt des zuvor formulierten Anspruchs an die Tragödie, durch sie solle sowohl „*ἔλεος*“ als auch „*φόβος*“<sup>74</sup> vermittelt werden. Als Ziel verfolge die Tragödie damit „*τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*“.<sup>75</sup> Bei der Erwägung, durch welche Art von Hauptfigur in Verbindung mit welchem Handlungsverlauf diese Wirkung in ihrer idealtypischen Form erreicht wird, kommt Aristoteles im Ausschlussverfahren auf den Mann, „*ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων, ἄλλα δι’ ἁμαρτίαν τίνα*“.<sup>76</sup> Besonders festzuhalten bleibt hier, dass der tragische Protagonist nach diesem Modell mit hervorragenden Eigenschaften ausgestattet, aber nicht fehlerlos ist – und dass ein Umschlag vom Glück ins Unglück für ihn charakteristisch ist.

Relevant sind die vorangehenden Ausführungen an dieser Stelle nicht nur aufgrund des Zusammenhangs, der durch sowohl in antiker Heldenepik als auch Tragödie auftretende Figuren hergestellt wird. Denn auf zahlreiche

---

<sup>73</sup> ARISTOTELES: POETIK (FUHRMANN <sup>2</sup>1994), S. 18 [„Denn was auch das Epos besitzt, ist der Tragödie zu eigen“].

<sup>74</sup> ARISTOTELES: POETIK (FUHRMANN <sup>2</sup>1994), S. 38. Für das seit Lessing traditionell mit „Mitleid“ und „Furcht“ übersetzte Begriffspaar postuliert Fuhrmann die Übersetzung mit „Jammer“ und „Schaudern“, was er in erster Linie mit dem auf eine unmittelbare und intensive emotionale Wirkung ausgerichteten Gehalt der Begriffe begründet (ebd., S. 162).

<sup>75</sup> ARISTOTELES: POETIK (FUHRMANN <sup>2</sup>1994), S. 18 [„die Reinigung von solchen Leidenserlebnissen“].

<sup>76</sup> ARISTOTELES: POETIK (FUHRMANN <sup>2</sup>1994), S. 38 [„der weder trotz seiner Tugend und seiner Gerechtigkeit noch wegen seiner Schlechtigkeit und niederen Gesinnung ins Unglück gestürzt wird, sondern wegen eines Fehlers“]. D. h. Tugend und Gerechtigkeit sind vorhanden, Schlechtigkeit und niedere Gesinnung nicht.

zentrale Figuren der Heldenepik trifft ebenfalls das Handlungsmodell eines Sturzes ins Unglück zu, der nicht durch eindeutige Schlechtigkeit, sondern einen Fehler ausgelöst wird. Ein typischer Fehler dieser Art ist die Hybris, wie sie bei zahlreichen antiken Heldenfiguren zu beobachten ist. Als Hybris ist die Verabsolutierung des Selbst, die Erhebung der eigenen Person über die Wertmaßstäbe des gesellschaftlichen Umfeldes oder über göttliche Gesetze zu verstehen.

Zwei in vielen Punkten, beginnend beim Geschlecht, sehr unterschiedliche Figuren des Heldenepos, Agamemnon (*Ilias*) und Kriemhild, sind in ähnlichem Maß von Hybris gekennzeichnet. Laut Gottfried Weber ist es bezüglich des Königinnenstreits „bezeichnend, daß es Kriemhilds hybrid aufschwellender Geltungsdrang ist, der sie zu katastrophaler Entladung bringt“.<sup>77</sup> Beide Figuren, Agamemnon und Kriemhild, überschreiten das ihnen mit einer hoch angesiedelten Position gesellschaftlich gesetzte Maß in ihrem Handeln erheblich, mit fatalen Konsequenzen zunächst für ihr Umfeld und in letzter, tödlicher Konsequenz für sie selbst. Agamemnon beraubt Achilleus einer wertvollen Sklavin (*Ilias* 1, 172–187), was dieser als unduldbare Kränkung auffasst, und löst damit eine langanhaltende Welle griechischer Niederlagen im Krieg vor Troja aus. Kriemhild organisiert einen Überfall auf ihre königlichen Brüder und deren Vasallen, der zu dem Untergang unzähliger Kämpfer führt.

Die von Aristoteles bezüglich der Tragödie benannten Affekte *ἔλεος* und *φόβος* werden nicht zuletzt aufgrund der Inszenierungstechnik des *Nibelungenliedes*, der Konzentration eines Geschehens auf ein aussagekräftiges Bild hin, wie etwa die Konfrontation Kriemhilds mit Hagen in NL 1780–1792 oder die Verzweiflung Rüdigers (NL 2153f.) und Dietrichs (NL 2319f.), auch für das mittelhochdeutsche Epos relevant. Die beschließende *κάθαρσις* lässt sich an der Wirkung des Todes fast aller Beteiligten festmachen, bei dem es sich auch auf der Handlungsebene um eine „Reinigung“ in einem drastischen Sinne handelt.

Bernhard Zimmermann äußert bezüglich der Tragödien des Sophokles, dieser stelle

„den Menschen in Extremsituationen in den Mittelpunkt seiner Dichtungen. [...] In der Überzeugung, das allein Richtige zu tun, handeln sie,

---

<sup>77</sup> WEBER (1963), S. 8.

ungebrochen in ihrem Wesen. [...] Doch in der Natur des Menschen liegt es, daß sie [...] meinen, das unabwendbare Schicksal durch ihr Denken und Handeln abwehren zu können.“<sup>78</sup>

Karl Jaspers schreibt über den Helden der tragischen Dichtungen:

„Er erleidet nicht nur Elend, Ruin, Untergang, sondern er weiß darum. [...] Die Tragödie stellt den Menschen dar in seiner Verwandlung durch die Grenzsituationen [...]; er vollzieht mit Bewußtsein den Sinn von Sieg und Unterliegen.“<sup>79</sup>

Beide Autoren betonen die extremen Situationen, die die Figuren tragischer Erzählungen erleiden, aber auch ihren Willen zum Handeln. Allerdings leben sie laut Zimmermann in der Illusion, durch ihr Handeln etwas zu bewirken, können dies aber nicht und erkennen es offenbar auch nicht. Jaspers hingegen sieht im Scheitern des tragisch gedachten Menschen ein Erkenntnispotenzial. Das *Nibelungenlied* und andere germanische Dichtungen, die Jaspers auch mit in die tragische Literatur einbezieht, unter anderem *Edda* und Saga-Literatur,<sup>80</sup> enthalten Figuren mit unterschiedlichem eigenem Potenzial zur Reflexion über das, was mit ihnen im Verlauf der Handlung geschieht. Die Abschiedsworte Hagens (NL 2368–2371) beinhalten ungleich mehr Erkenntnis über das von ihm beherrschte Geschehen als die Klage Siegfrieds, der nicht begreift, warum ihm solches widerfährt (NL 989–997). Diesbezüglich kann man tendenziell Siegfried eher dem von Zimmermann beschriebenen Typus der Sophokles-Tragödienhelden zuordnen und Hagen eher dem von Jaspers beschriebenen Helden, dem der Sinn von Sieg und Unterliegen bewusst werde.

Laut Theophil Spoerri ist der tragische Held „kein vermittelnder, harmloser, guter Mensch. Er ist kompromißlos, unerweichlich, extrem im Guten und im Bösen. Er verfolgt sein Ziel bis zum bitteren Ende.“<sup>81</sup> Die Parallelen zwischen den Hauptfiguren tragischer Stoffe und heldenepischer Texte werden anhand dieser Betrachtungsweisen offensichtlich. Nicht ohne Grund hatten in der antiken Literatur Tragödie und Epos häufig gemeinsame Stoffe, wie beispielsweise die „Sieben gegen Theben“-Thematik, deren sich der

---

<sup>78</sup> ZIMMERMANN (1986), S. 93.

<sup>79</sup> JASPERS (1971), S. 38.

<sup>80</sup> Ebd. S. 9 u. S. 17.

<sup>81</sup> SPOERRI (1971), S. 78.

griechische Tragödiendichter Aischylos und der römische Epiker Statius annahmen.

Wolfgang Haubrichs kommt in einer Untersuchung zu den Zusammenhängen von Tragik und Heroik zu dem Ergebnis, dass das *Nibelungenlied* nicht „tragisch im Sinne eines Konflikts von gleichberechtigten Normen“ sei wie das *Hildebrandslied*.<sup>82</sup> Laut Haubrichs ist es

„das Instrument der Rache, das die Destruktion aller Sicherheiten bewirkt, ein Instrument, das ja eigentlich die Wiederherstellung der Ordnung erwirken soll [...]. Doch dies ist nur Vordergrund. In der Tiefe ist es das Spiel um die Macht, dessen sich Fortuna oder *daz mære* bedient, um die heroische und die adlige Welt zu zerstören. [...] Die Szenen des Untergangs [...] dementieren alles Bestreben des Menschen, durch Rituale, Normen, Regeln der Leidenschaften des Menschen und der Konflikte Herr zu werden. So gibt es zwar keine sich aus dem Konflikt der Werte ergebende Tragik, aber in der Tiefe skizziert das Epos eine strukturelle Tragik, in der der Mensch letztlich am Versuch scheitert, Ordnung auf Dauer zu begründen.“<sup>83</sup>

Allerdings gibt es im *Nibelungenlied* durchaus Konflikte, die mit dem des Hildebrandsliedes vergleichbar sind, wie etwa die Situation Rüdegers, der sich zwischen der *triuwe* gegenüber seinem Lehnsherrn Etzel und seiner verwandtschaftlichen Bindung zum burgundischen Königshof entscheiden muss.<sup>84</sup> Auch ist es fraglich, ob im *Nibelungenlied* ein entscheidendes Bestreben der handelnden Figuren darin begründet liegt, dass sie „Ordnung auf Dauer“ begründen wollten. Das Streben nach Rache und dem Erhalt der persönlichen Ehre ist damit nicht treffend beschrieben. Es geht nicht darum, der Konflikte Herr zu werden, sondern sie bis zur letzten Konsequenz auszutragen – zumindest solange man das Geschehen des Epos aus der Perspektive seiner Hauptfiguren betrachtet. Die Regeln, nach denen im *Nibelungenlied* zuletzt gehandelt wird, werden vom heroischen Ethos der Hauptkontrahenten Hagen und Kriemhild vorgegeben.

---

<sup>82</sup> HAUBRICHS (2011), S. 33.

<sup>83</sup> Ebd.

<sup>84</sup> Vgl. Kap. 3.2.7.

## 3. Figuren

### 3.1 *Brünhild*

Brünhild, die Königin von Isenstein und spätere Gemahlin König Gunthers von Burgund, ist eine der in der Forschungsliteratur verhältnismäßig wenig behandelten Figuren des *Nibelungenliedes*. Die vergleichende Erzählforschung ordnet sie dem Typus der „Heldenjungfrau“ zu, die „eine Hypostasierung der Eigenschaften Stärke und Heldenmut, Schönheit und Jungfräulichkeit“<sup>85</sup> darstelle. Bei der Herkunft des Typus sei „mit einem Oszillieren zwischen hist[orisch]-faktisch fundierter Sachlage (nämlich der geschichtlich bezeugten Teilnahme von Frauen an Kampfgeschehen und Kriegszügen) und ihrer Gestaltung in Mythos, Märchen und epischer Hyperbolisierung zu rechnen“.<sup>86</sup>

Vor allem in der älteren Forschung wird Brünhild mitunter als eine dem *Nibelungenlied*-Dichter missliebige, mit weitgehend negativen Zügen ausgestattete Figur wahrgenommen.<sup>87</sup> Ursula Schulze sieht bei der Brünhild-Figur ein Bild, „in dem mythische Grundzüge mit diabolisierenden, misogynen, grotesken und höfischen Aussage- und Darstellungsteilen montiert“ seien und das sich mit dem Begriff der „Collage“ fassen lasse, basierend auf „archäologisch unzugänglichen Traditionsdimensionen“.<sup>88</sup>

Als Figur der nordischen Heldenepik (*Edda*-Lieder, *Völsunga saga*) ist Brynhild<sup>89</sup> in der diesbezüglichen Forschung prominent vertreten. Möglicherweise liegt dies darin begründet, dass Brünhild im *Nibelungenlied* nur eine befristete Handlungspräsenz hat und aus der erzählten Handlung – im Unterschied zu sämtlichen anderen Hauptfiguren des Epos – stillschwei-

---

<sup>85</sup> BURKHART (1990), Sp. 745.

<sup>86</sup> BURKHART (1990), Sp. 750.

<sup>87</sup> Vgl. JÖNSSON (2001), S. 23.

<sup>88</sup> SCHULZE (2002), S. 138.

<sup>89</sup> Im weiteren Verlauf wird zwischen der Figur Brünhild des *Nibelungenliedes* (Originalschreibweise laut der zitierten Ausgabe *Prünhilt*) und der Figur Brynhild (im altisländischen Nominativ *Brynhildr*) der nordischen Quellen unterschieden.

gend verabschiedet wird, sobald ihre Rolle als zu überwindende kriegerische Königin sowie als Intrigantin gegen Siegfried ein Ende findet. Dass Brünhild aus der Handlung verschwindet, sobald ihre Figur ihre Funktion für den Konflikt zwischen Kriemhild und dem burgundischen Königshaus erfüllt hat, legt – für sich genommen – den Eindruck nahe, dass ihre Figur eher ein unterstützender als ein substanzieller Bestandteil der Dichtung sei und dass durch die Einbeziehung Brünhilds in eine großangelegte Intrige in erster Linie der Tod Siegfrieds motiviert werde, der seinerseits wiederum die Konfliktlage des zweiten Teils der Dichtung begründet.

Allerdings wird insbesondere bei einem Vergleich der Figuren Brünhild und Siegfried deutlich, dass das Abtreten Brünhilds aus der Handlung weniger eine Vernachlässigung der nun uninteressanten Figur als vielmehr ein entscheidendes Element ihrer Entwicklung bedeutet. Brünhild tritt ab NL 326 als mächtige Herrscherin auf, von der man sich weithin erzählt, um in NL 1515 anonym – und in ihrer Darstellung als gefügte Königin austauschbar – von der Bildfläche zu verschwinden. Ein – im Folgenden genauer darzustellender – Prozess der Domestikation findet hier sein Ende. Dieses Ende verdeutlicht gerade durch seine unspektakuläre Schilderung die Totalität der höfischen Einbindung Brünhilds, nachdem ihre Rolle in einem heroischen Handlungsaufbau mit der Tötung Siegfrieds als Gipfelpunkt erfüllt ist.

Ein Domestikationsprozess findet sowohl im Falle Brünhilds als auch im Falle Siegfrieds statt. Er birgt entscheidendes Potenzial für die Konfliktbildung: Die in das Machtschema der höfischen Welt eingezwängten nicht-höfischen Figuren entwickeln eine Sprengkraft, die das höfische System letztlich außer Kraft setzt. Dies zeigt, dass das System die Triebkräfte der betreffenden Figuren lediglich zu kultivieren sucht, ohne ein Ethos bilden zu können, das stark genug wäre, ihrem Ethos entgegenzuwirken.

Es geht jedoch nicht darum, die Domestikationsvorgänge Brünhilds und Siegfrieds als Fehlentscheidungen hinzustellen, zu denen es Alternativen gäbe. Vielmehr dient der Domestikationsprozess zur Anbahnung des Konfliktes, der wiederum das heroische Potenzial der Figuren aufruft. Er ist

daher im *Nibelungenlied* im Sinne der Heldenepik gattungsbedingt. Der Verlauf des Epos ist nicht ohne den Konfliktaufbau zu denken.<sup>90</sup>

### 3.1.1 Vorgeschichte

Neben Siegfried repräsentiert Brünhild unter den Figuren des *Nibelungenliedes* am deutlichsten die Schicht einer niederen Mythologie, also Figuren mit mythologischen Zügen, die jedoch keine Götter sind.<sup>91</sup> Sie gehört also zur Gruppe der Figuren, die sich durch ihre Ausstattung mit außergewöhnlichen Kräften von den Figuren abheben, die zwar aufgrund ihrer ethischen Konzeption als heroisch einzuordnen sind, aber keine übermenschlichen Kräfte aufweisen. Brünhild kann ihre Existenz in heroischen Mustern entfalten, nachdem sie ihrer halbgöttlichen Kraft beraubt worden ist. In ihrem Fall setzt das Heroische den Abstieg von der mythologischen Ebene voraus. Brünhilds Figur, ebenso wie diejenige Siegfrieds, wird im *Nibelungenlied* im Gegensatz zu den nordeuropäischen Quellen des Nibelungenmythos nie im Sinne der höheren Mythologie – also der Götterwelt – grundiert, sondern ihre Kraft bleibt unerklärt.

Ein ursprünglicher mythologischer Kontext auch innerhalb der kontinentalgermanischen Stofftradition ist aufgrund des Motivs übermenschlicher Kraft denkbar, wenngleich er sich nicht durch literarische Quellen belegen lässt. Eine Kategorisierung wie die der altisländischen *Edda*-Dichtung, die Brynhild stellenweise als *valkyria* klassifiziert wie der Prosatext der

---

<sup>90</sup> Insofern ist Jan-Dirk Müllers Begriff eines „Verspielen[s] der höfischen Alternative“ (MÜLLER 1998, S. 389–434) problematisch, da er Möglichkeiten für eine Konfliktbeilegung impliziert, die das Grundprinzip des Handlungsverlaufs im *Nibelungenlied* nicht vorsehen kann. Eine höfische Alternative existiert nicht, sie widerspräche der Anlage der Figuren und dem Aufbau der Handlung.

<sup>91</sup> Der Begriff der niederen Mythologie wird beispielsweise von NAUMANN (1922) vertreten, der dieser im volkskundlichen Kontext bestimmte Wetterphänomene, Dämonen und Hexen zuordnet (S. 77f.) Aus literatur- sowie religionswissenschaftlicher Perspektive verknüpft SIMEK (2003) den Begriff mit Figuren wie Riesen, Alben und Zwergen (S. 164) sowie auch Walküren und Nornen (S. 171), so auch mit der Brynhildfigur der *Edda*, bei der das Walkürenbild „stark vermenschlicht und romantisiert“ sei (S. 172). STECH (1995) ordnet Siegfried einer „Sphäre des Wunderbaren, Magischen und Überirdischen“ zu, „die außer ihm nur noch Brünhild betreten darf“ (S. 95). SCHULZE (2002) formuliert wie folgt: „Die Geschichte Brünhilds bringt [...] einen mythischen Gegenentwurf zu der burgundischen Welt. Mit mythisch meine ich Vorstellungen von Mensch und Natur, die sich einem historischen Zeit- und Raumbewusstsein entziehen, die in eine Phase vorrationalen Weltverständnisses weisen“ (S. 123).

*Sigrdrífomál*<sup>92</sup>, findet nicht statt. Brünhilds Kraft bleibt ein für sich stehendes Faktum ohne transzendente Anknüpfung. Dies widerspricht jedoch nicht einer Zuordnung zur niederen Mythologie, da diese auch im Fall der Meerfrauen, der Riesen und vergleichbarer Wesen ohne Anknüpfung an eine göttliche Sphäre im *Nibelungenlied* auftritt.

Für die Darstellung der Überwindung und Domestikation Brünhilds ist nicht zuletzt die Zeichnung ihrer Figur im Vorfeld entscheidend. Das *Nibelungenlied* gibt keine Hinweise auf die Lebensgeschichte Brünhilds vor der Ankunft der Werber aus Burgund – von einer knapp gehaltenen Einbettung in Verwandtschaftsverhältnisse (NL 475, 523) abgesehen, die aber nur schemenhaft in Erscheinung treten und eine eher formale, vor allem durch den Handlungskontext bedingte Rolle spielen. Dabei ist festzuhalten, dass die Vorgeschichte Brünhilds, obwohl sie nicht explizit besprochen wird, doch eine unausgesprochene Rolle zu spielen scheint.

So wird eine Vertrautheit Siegfrieds mit Brünhilds Herrschaftssphäre immer wieder angedeutet (NL 331 durch Hagen, 378, 384–386 durch Siegfried selbst), jedoch nie begründet – ähnlich wie Hagen bei Siegfrieds Eintreffen Auskunft über dessen Vorgeschichte gibt, wobei die Quelle seines Wissens unklar bleibt. Hier bietet die nordische Stofftradition die Version einer direkten Anknüpfung an die nordische Mythologie. Als Figurenkonzeptionen für Brynhild finden sich in der *Edda*-Überlieferung die ehemalige Walküre im Dienst Odins, aber auch die einer nicht explizit mit den Göttern in Verbindung gebrachten „Schildmaid“<sup>93</sup>, das heißt: einer Jungfrau, die das Kriegshandwerk ausübt. Einige Texte, in denen Brynhild als Figur auftritt, enthalten jedoch keine Hinweise, die diese Frage beantworten lassen, da die entsprechenden Textteile verloren sind (*Brot af Sigurdarqviðo*<sup>94</sup>) oder die Handlungsabschnitte nicht angesprochen werden, aber sich auch nicht ausschließen lassen (*Grípisspá*<sup>95</sup>). Zu bedenken ist auch, dass eine größere Sigurd-Dichtung, die sogenannte *Sigurdarqviða inn meiri*, nicht überliefert ist und inhaltlich nur unsicher aus der *Völsunga saga* erschlossen werden

---

<sup>92</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 190.

<sup>93</sup> Dieser Begriff geht auf die *Edda*-Dichtungen zurück, z. B. ist in der *Atlaqviða*, Str. 42, von *scialdmeyjar* die Rede – EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 247.

<sup>94</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 198–201.

<sup>95</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 164–172.

kann – falls man sie überhaupt als deren Vorlage ansetzen will.<sup>96</sup> Für die Charakteristik der nordischen Brynhild-Tradition sollen im Folgenden einige Belegstellen genannt werden.

Im Zyklus der *Edda*-Lieder, die die Abenteuer Sigurds erzählen, kommt auch das fragmentarische Lied *Sigrdrífomál*<sup>97</sup> vor. Es schließt von der Handlung her nahtlos an die vorangehenden *Fáfnismál*<sup>98</sup> über die Tötung des Drachen Fáfnir an. Dort hört Sigurd, nachdem er durch das Blut des Drachen Tierstimmen zu verstehen gelernt hat, einen Vogel singen (Str. 43):

*Veit ec á fialli fólcvitr sofa  
oc leicr yfir lindar vaði;  
Yggr stacc horni: aðra feldi  
hǫr-Gefn hali, enn hafa vildi.*<sup>99</sup>

Dass die Figur zunächst nur vom Hörensagen her eingeführt wird und trotzdem eine entscheidende Zugkraft für die Handlung entfaltet, lässt sich mit der Vorstellung Brünhilds NL 325f. parallel setzen:

*Iteniuwe mære sich huoben über Rîn. [...]  
  
Ez was ein küneginne gesezen über sê,  
ir gelîche deheine man wesse ninder mê.  
diu was unmâzen scoene, vil michel was ir kraft.  
sie scôz mit snellen degenen umbe minne den scaft.*

Der Ausdruck *über sê* drückt eine Distanzierung aus, die Brünhild in eine andere Welt rückt. Eine räumliche Trennung dieser Art konnte zur Entstehungszeit des Textes, vor dem Hintergrund der bei Weitem nicht im heutigen Maße geographisch und ethnologisch erschlossenen Welt, noch eine weitaus bedeutungsvollere Abgrenzung zum Ausdruck bringen. Zusammen mit dem Hinweis auf Brünhilds Kraft hat die Erwähnung der topographischen Distanz eine mythifizierende Wirkung. Wie in der 25. *Âventiure* die Donau trennt das Meer nicht nur zwei räumliche Bereiche, sondern seine

---

<sup>96</sup> Vgl. HEUSLER 1902.

<sup>97</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 189–197.

<sup>98</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 180–188.

<sup>99</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 188 [„Ich weiß, dass auf dem Berg eine Kampferfahrene schläft, und dass darüber der Feind der Linde (= Feuer) spielt; Ygg (= Odin) stach mit dem Dorn: Einen anderen, als er wollte, fällte die Armband-Gefn (= Frau)“].

Überquerung signalisiert auch den Übertritt aus der sicheren heimischen in eine unsichere fremde Sphäre und gleichzeitig eine Grenze zwischen zwei Erzählabschnitten.

Die Abgeschlossenheit durch das Meer sowie die in derselben Strophe erwähnte gewaltige Kraft Brünhilds befinden sich in einem korrespondierenden Verhältnis: Wie ihr Land durch das Meer der heimischen Sphäre des höfischen Burgund entrückt ist, so sind ihre Kraft und ihre kämpferischen Handlungen in Verbindung mit ihrer Herrscherfunktion innerhalb der höfischen Gesellschaft nicht vorstellbar. Gleichzeitig bilden diese Züge aber ein Faszinosum, das in Gunther einen Eroberungsgeist herauszufordern scheint. Auch die um eine weibliche Herrschergestalt zentrierte politische Ordnung lässt sich mit der Einordnung *über sé* als ein Phänomen einer anderen Welt vermitteln.

Die so hergestellte Entrücktheit von Brünhilds Herrschaftsbereich lässt es auch nicht unangemessen erscheinen, diesen als mythologisch gefärbt zu betrachten, zumal die Kampfspiele mit der Dreizahl der Herausforderungen und dem Tod des unterlegenen Freiers eine rituelle Charakteristik aufweisen, die sie von den höfischen Turnierlustbarkeiten klar abgesetzt erscheinen lassen. Hierbei ist auch das archaische Erscheinungsbild der Kampfspiele zu beachten, das einen augenfälligen Gegensatz zu hochmittelalterlichen Darstellungen höfischen Sich-Messens im Kampf bildet.

Die Welt Brünhilds findet ihre innertextliche Parallele im Nibelungenland Siegfrieds, das in der 8. *Âventiure* in Erscheinung tritt, nicht ohne Grund in naher Verbindung mit der Isenstein-Handlung. Das Nibelungenland gewinnt seine gemäßigt mythologische Charakteristik durch das Auftreten des als Torwächter fungierenden Riesen und des Zwergs Alberich, der Siegfrieds Herrscherrang nach vollzogenem Kampf für legitim erklärt (NL 500). Wie Brünhild bis zu ihrer Bezwingung das Geschehen auf Isenstein beherrscht und klar in dessen Mittelpunkt steht, so dominiert Siegfried diese *Âventiure*, in der er sich ebenfalls in einer Kampfhandlung bewähren muss. Die wie ein Einschub wirkende *Âventiure* gewinnt vor allem durch das Parallelbau-Verfahren ihren Sinn, das beiden Figuren jeweils eine mythologisch gefärbte eigene Welt unterordnet.

Die *Edda*-Lieder, in denen Brynhild auftritt, gehören nach de Vries zur jüngeren Schicht der Lieder und stellen Brynhild aufgrund eines mutmaß-

lich anwachsenden Interesses der Dichter an weiblichen Figuren zunehmend in den Vordergrund.

„Das Interesse für die Frauenfiguren ist gerade ein Merkmal dieser Lieder. Auch hier [*Brot af Sigurðarqviðo*, E. S.] kreist der Dichter mit deutlicher Vorliebe um die Brynhild-Figur [...], die Frauen sind die Anstifterinnen des Unheils, und das Leid, das sie sich selbst dadurch zufügen, führt zu einer geistigen Krise, die der Dichter auszumalen liebt. [...] Das seelische Erlebnis der handelnden Personen ist für den Dichter das Wichtigste [...].“<sup>100</sup>

Neben diesem Interesse am Innenleben der Figuren herrscht in dieser Zeit auch ein starkes Interesse an mythologischen Themen. Laut Klaus von See liegt im Falle der *Sigrdrífomál* „die Berührung der Heldensage mit Mythos und Märchen offen zutage“.<sup>101</sup>

In Str. 44 der *Fáfnismál* erhält die, wie zuvor erwähnt, von den Vögeln beschriebene Jungfrau den Namen Sigrdrífa. Heusler schätzt diesen wie folgt ein: „Sigrdrif(a) scheint ein dichterischer Ausdruck für Walküre, ‚die Siegespenderin‘“.<sup>102</sup> Damit wäre erklärbar, dass in anderen *Edda*-Dichtungen und der *Völsunga saga* dieselbe Handlungsdarstellung mit Brynhild in dieser Position erscheint. An anderer Stelle meint Heusler jedoch: „Sigrdrifa als echte Walküre (nicht irdische Schildmaid wie Brynhild und andere) war Odinsdienerin und hatte nach dem Ratschluß ihres Herrn Sieg und Tod in der Schlacht zu vollstrecken.“<sup>103</sup> Die Erfahrung im Kampf, die der Jungfrau Sigrdrífa Str. 43 der *Fáfnismál* mit dem Ausdruck *fólcvitr* zugeschrieben wird, erscheint hier in Verbindung mit dem im Folgenden erwähnten Dasein als *valkyria*<sup>104</sup>, wie sie der Prosatext der *Sigrdrífomál* nennt.

Als *valkyria* ist Sigrdrífa/Brynhild dem Kriegsgott Odin zu Dienst verpflichtet. Diese Verpflichtung verknüpft sie explizit mit der mythologischen Sphäre. Auch Sigurd, dessen Ahnherr Odin ist, steht zeitweilig mit diesem in Kontakt, wenn auch in weitaus unverbindlicherem. In der Darstellung der *Völsunga saga* erteilt Odin, ohne sich zu offenbaren, Sigurd den

---

<sup>100</sup> DE VRIES (1999), S. 302.

<sup>101</sup> VON SEE (1971), S. 15.

<sup>102</sup> EDDA (GENZMER/HEUSLER 1923), S. 126.

<sup>103</sup> EDDA (GENZMER/HEUSLER 1923), S. 132.

<sup>104</sup> Wörtlich etwa „Gefallenen-Wählerin“.

entscheidenden Rat zur Bezwingung des Drachen Fáfnir.<sup>105</sup> Sigrdrífa bzw. Brynhild ist offenbar der mythologischen Welt näher, da sie direkten Kontakt mit Odin gepflegt hat. Das gilt auch für das *Nibelungenlied*, dort allerdings nur in Form der Kraft Brünhilds, die diejenige aller anderen Figuren übertrifft und nur durch magische Hilfsmittel gebrochen werden kann.<sup>106</sup>

Vergleicht man beide Darstellungen, macht im *Nibelungenlied* die Kraft Brünhilds, die offenbar grundsätzlich der jedes Gegners überlegen ist, die erhabene Stellung aus, die der Brynhild der *Edda* und der *Völsunga saga* durch die Nähe zur Götterwelt zukommt. Möglicherweise – hier begibt man sich jedoch auf das Gebiet der Spekulation – bildet die Betonung der immensen Körperkraft den kontinentalgermanischen Ausgleich für die mythologische Anknüpfung an die germanische Götterwelt, die im Umfeld eines höfisch-christlich bestimmten Literaturschaffens nicht mehr gestaltbar war.

Eine literarische Parallele lässt sich in der Figur Camilla ausmachen, die in Vergils *Aeneis* als Fürstin der Volsker zu den Kontrahenten der unter Aeneas nach Italien einwandernden Trojaner zählt. Ebenso wie die Walküre Brynhild dient sie einer Gottheit:

[...] *sola contenta Diana*  
*aeternum telorum et uirginitatis amorem*  
*intemerata colit* (11, 582–584)<sup>107</sup>

Offenbar steht auch hier die Jungfräulichkeit mit der Kampfkraft in unmittelbarer Verbindung, wie es angesichts der Defloration Brünhilds im *Nibelungenlied* zum Ausdruck kommt (NL 681,4: *hey waz ir von der minne ir grôzen krefte entweich!*). Diesen Eindruck erhärtet die Callisto-Erzählung der *Metamorphosen* Ovids (2, 401–507), in der Diana eine Gefährtin wegen

---

<sup>105</sup> In der *VÖLSUNGA SAGA* (EBEL 1997), S. 45 erscheint Odin als *gamall maðr með síðu skeggi* („alter Mann mit langem Bart“), der sich Sigurd nicht namentlich zu erkennen gibt, der aber nicht zuletzt durch seine entscheidende Einflussnahme auf den Handlungsverlauf identifizierbar ist.

<sup>106</sup> RENZ (2006) weist darauf hin, dass bei der Bezwingung Brünhilds „nicht nur Siegfried Gunther hilft, sondern der König von Xanten zusätzlich auf die Stärke von zwölf Männern [...] zurückgreift [...]. Lässt sich mit der additiven Logik, der die Beschreibung physischer Stärke in *Áventiure 7* folgt, tatsächlich rechnen, so ist Brünhild offenbar fast vierzehn Mal so stark wie ein einzelner Mann“ (S. 21).

<sup>107</sup> *AENEIS* (MYNORS 1969), S. 381 [„Allein durch Diana erfüllt, wahrte die Unberührte auf ewig die Liebe zu Waffen und zur Jungfräulichkeit“].

des Verlustes der Jungfräulichkeit verstößt und in eine Bärin verwandelt. Motivgeschichtlich ist hier eine Parallele zum Brynhild-Mythos auszumachen. Da die Gefolgschaft gegenüber der Gottheit und die Kampfkunst ebenfalls voneinander abhängig sind, konstituieren somit alle drei Faktoren die Sonderstellung Camillas. Auch sie erhält als kämpfende Frau eine besondere Klassifizierung:

*At medias inter caedes exsultat Amazon  
unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla* (11, 648f.)<sup>108</sup>

Der Status als Amazone ist eine mythologisch gefärbte Hervorhebung einer Figur, ähnlich wie derjenige einer Schildmaid oder Walküre in der altnordischen Literatur. Das Ende der Camilla steht allerdings im Gegensatz zu demjenigen der Brünhild; ohne Transformation in eine andere Daseinsform fällt sie im Kampf. Jedoch tritt eine weitere Parallele in Form der Beschimpfungen hervor, mit der sich Camillas Feind Arruns an Gott Phoebus wendet:

*„da, pater, hoc nostris aboleri dedecus armis,  
omnipotens. [...] haec dira meo dum uulnere pestis  
pulsa cadat, patrias remeabo inglorius urbes.“* (11, 789–793)<sup>109</sup>

Die Bezeichnung Camillas als „dedecus“ und „pestis“ weist auf die Art voraus, wie im *Nibelungenlied* auf Brünhild reagiert wird: Man denke an Hagens Äußerungen NL 438 *der ir dâ gert ze minnen, diu ist des tiuveles wîp* und NL 450 *jâ sol si in der helle sîn des übeln tiuvels brût*, die ebenfalls ebenso hilflose wie verwünschende Reaktionen auf die Kampfkunst einer Frau darstellen, möglicherweise aber auch eine Form von Anerkennung signalisieren.

Heinrich von Veldekes Übertragung des altfranzösischen Aeneas-Romans, die den vorliegenden Fassungen des *Nibelungenliedes* zeitlich leicht vorausgeht, enthält die Figur ebenfalls, die an die Tradition des höfischen Romans schwer anpassbar scheint. Eine denkbare Konsequenz für die mit-

---

<sup>108</sup> AENEIS (MYNORS 1969), S. 383 [„Aber mitten durch das Gemetzel tummelt sich die Amazone, zum Kampf eine Brust entblößt, die köcherbewehrte Camilla“].

<sup>109</sup> AENEIS (MYNORS 1969), S. 388 [„Erlaube, allmächtiger Vater, dass durch meine Waffen diese Schande getilgt wird. [...] Wenn nur diese schreckliche Unholdin durch eine von mir zugefügte Wunde geschlagen fällt, werde ich gern ruhmlos in meine Heimatstadt zurückkehren“].

telalterliche Adaptation des Stoffes wäre es gewesen, Camilla als beunruhigende widernatürliche Erscheinung zu gestalten, deren Ende als Rückkehr zur höfischen Norm gewirkt hätte – also derart, wie es bezüglich der Figur der Brünhild vielfach in der neueren Forschungsliteratur aufgefasst wird.

Um so auffälliger ist es, dass die Figur der Kamille im Text Heinrichs von Veldeke überwiegend positiv gestaltet ist, wobei diese Tendenz noch zusätzlich durch die Auftritte hochmütiger (Tarcûn, V. 8966–9044) und hinterlistiger (Arras, V. 9045–9124) männlicher Gegenspieler verstärkt wird. Wieder sind Parallelen zur Brünhild des *Nibelungenliedes* unverkennbar. Kamille kann ebenso wie Brünhild von ihren anwesenden Gegnern nicht durch eine offene Konfrontation überwunden werden. Sie wird aus dem Hinterhalt getötet, während sie einem gefallenem Gegner seinen Helm abzubinden versucht (V. 9104–9117). Kamilles Tod wird allerdings in eine unverkennbare „avaritia“-Kritik gefasst, indem er hier erst durch ihr Verlangen nach dem edelsteingeschmückten Helm des trojanischen Priesters Chôres möglich wird. Es ist möglich, darin eine Konfrontation des heroischen Figurenethos mit dem christlichen Erzählerethos zu sehen. Dies setzt sich noch fort, indem das Kämpfen Kamilles in Verbindung mit einem „vanitas“-Gedanken gebracht wird:

*dô hete si gevohten  
ir selben schedelîche  
diu kuniginne rîche,  
dô si den lib hete verloren.  
al daz si si hete dâ bevoren  
erworben lob und êre,  
daz hete si dô sêre  
mit dem libe vergolden. (V. 9138–9145)<sup>110</sup>*

Diese Kritik an der „avaritia“ und im letzten Zitat wohl auch der „superbia“, die der Kamille-Figur zugeordnet werden, hebt sich von der aus dem *Nibelungenlied* bekannten Figurenzeichnung spürbar ab. Im *Nibelungenlied* wird Kritik der Erzählinstanz an den Figuren in erster Linie dann laut, wenn deren Handlungen im Gegensatz zu einem von den Besonderheiten des christlichen Ethos unabhängigen Gerechtigkeitsbegriff – insbesondere dem

---

<sup>110</sup> HEINRICH VON VELDEKE: ENEASROMAN (ETTMÜLLER/KARTSCHOKE 1997), S. 512.

*triuwe*-Prinzip – stattfinden, so beispielsweise anlässlich des Mordes an Siegfried. Möglicherweise spiegelt sich die „*superbia*“-Kritik im häufig vom Erzähler angebrachten Begriff der *übermüete*, dessen Gehalt jedoch oft nicht eindeutig und schwer zu ermitteln ist.

Vergils *Aeneis* verweist überdies kurz auf eine weitere Amazonengestalt der griechischen Sage:

*ducit Amazonidum lunatis agmina peltis  
Penthesilea furens mediisque in milibus ardet,  
aurea subnectens exsertae cingula mammae  
bellatrix, audetque uiris concurrere uirgo.* (1, 490–493)<sup>111</sup>

Auch hier scheint die explizit erwähnte Jungfräulichkeit die Kampfkraft zu bedingen. Die hervorgehobenen Merkmale der Ausstattung Penthesileas erinnern an die Attribute Brünhilds, insbesondere den Gürtel, der ihr von Siegfried in der Hochzeitsnacht geraubt wird (NL 680), der ihre Kräfte zwar nicht repräsentiert, aber gleichzeitig mit ihnen verlorenght.

Beide angeführte Figuren aus der griechisch-römischen Mythologie erscheinen in ihrer Amazonen-Existenz ungebrochen. Ein Verlassen dieses Zustandes wird nicht thematisiert und scheint unmöglich. Anders Brünhild, deren Daseinsspanne innerhalb der Dichtung durch Zwiegespaltenheit gekennzeichnet ist – zwischen einer Existenzphase, in der ihre Charakteristik derjenigen der Amazonen Camilla und Penthesilea vergleichbar ist, und einer, die gerade aus dem Verlust dieses Potenzials ein neues erwachsen lässt, das aber mit dem Tod Siegfrieds auch sein Ende zu nehmen scheint.

Wie die mythologisch dimensionierte Kraft Brünhilds im *Nibelungenlied* parallel zu dem Walkürendasein Brynhilds laut der *Edda*-Lieder angesehen werden kann, so gibt es ein Ereignis, das wie der Betrug und die Zwangung Brünhilds den Abstieg der Walküre aus der mythologischen Dimension bewirkt und das schon in der Vogelweissagung der *Fáfnismál* zur Sprache kommt. Sigrdrífa teilt Sigurd laut Prosatext der *Sigrdrífomál* mit, dass sie gegen Odins Willen ins Kampfgeschehen eingriff und von zwei Gegnern denjenigen sterben ließ, den der Gott zum Sieg bestimmt hatte.

---

<sup>111</sup> AENEIS (MYNORS 1969), S. 118 [„Die Heerscharen der Amazonen führt Penthesilea mit dem halbmondförmigen Schild, und rasend entbrennt sie inmitten von Tausenden, goldene Bänder schlingt die Kriegerin unter die entblößte Brust und wagt – als Jungfrau – mit den Männern zu wetteifern“].

Die Auflehnung gegen den Götterwillen ist bereits in der *Ilias* ein Merkmal heroischer Figurenzeichnung, verbildlicht durch die Figur des Diomedes, der in Buch 5 gegen die Götter Ares und Aphrodite kämpft. Sie ist beispielhaft für ein Handlungsprinzip, das dem heroischen Ethos besonders entspricht: das Ankämpfen gegen das Unbesieg- oder Unabwendbare im Bewusstsein des bevorstehenden Scheiterns, das damit akzeptiert wird. Auch hier markiert sie den Schritt von der mythologischen zur heroischen Existenz. Die Walküre wird mit dem Schlafdorn gestochen und in einen Schlaf versetzt, den nur der beenden kann, der nichts von Furcht weiß.<sup>112</sup>

In der *Völsunga saga* als Prosafassung des Inhaltes mehrerer *Edda*-Lieder kommt der Name Sigrdrífa nicht vor, sondern es tritt – je nach Interpretation der Stoffgeschichte – der Name *Brynhildr* an dessen Stelle oder die Figur Brynhild ersetzt die Figur Sigrdrífa (Kap. 21f.).<sup>113</sup> Auch an anderen Stellen der *Edda*-Überlieferung ist Brynhild als Walküre dargestellt. So überliefert die Dichtung *Helreið Brynhildar*<sup>114</sup> („Brynhilds Hel-Ritt“) eine Streitrede zwischen Brynhild auf dem Weg zur Unterwelt und einer Riesin, die sie ihrer zu Lebzeiten vollbrachten Vergehen anklagt. Sie folgt hier dem Muster der *senna*, das in der *Edda*-Dichtung nicht nur Passagen, sondern auch in sich abgeschlossene Dichtungen hervorgebracht hat.<sup>115</sup> Die *senna* ist insofern als Darstellungsform charakteristisch für ein heroisches Figurenethos, als sie die Selbstbehauptung auf intellektueller Ebene erfordert – parallel zu derjenigen im Kampf. Brynhild verteidigt sich dementsprechend mit einem überaus selbstsicheren Gestus.

Zugleich schildert diese Dichtung wie kein anderer Text der *Lieder-Edda* Brynhilds kämpferische Aktivitäten. Die Riesin hält ihr vor:

*pú hefir, Vár gullz, ef þic vita lystir,  
mild, af hǫndom mannz blóð þvegit.*<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> Vgl. EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 190.

<sup>113</sup> VÖLSUNGA SAGA (EBEL 1997), S. 50–57.

<sup>114</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 219–222.

<sup>115</sup> So beispielsweise in der Götterdichtung die *Locasenna*, EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 96–110, oder die *Hárbarðzlióð*, EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 78–87.

<sup>116</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 219 [„Du hast dir, Vár des Goldes (= Frau), wenn es dich zu wissen gelüstet, reichlich Mannesblut von den Händen gewaschen“].

Die Anklage lässt sich hier zweifach interpretieren: Bezieht sie sich auf den Tod von Männern, den Brynhild verursacht habe, oder kommt insbesondere noch der Vorwurf hinzu, dass Brynhild dies als Frau getan habe? Die restliche Dichtung gibt in ihrer, wie es für viele *Edda*-Lieder festzustellen ist, aufs Wesentlichste reduzierten Darstellungsweise darauf keinen Hinweis. Brynhild lässt sich in ihrer Antwort auf die Anklage allerdings weder auf die eine noch auf die andere Variante ein.

*Bregðu eigi mér, brúðr, ór steini,  
þótt ec vaerac í víkingo*<sup>117</sup>

Mit dem Verweis auf vorausgegangene Wikingfahrten ist Brynhild bereits als Schildmaid gekennzeichnet. Dieses Thema wird noch vertieft, indem es in Str. 7 heißt:

*Héto mic allir í Hlymdolom  
Hildi undir hiálmi, hverr er kunni.*<sup>118</sup>

In Strophe 8 bis 10 erwähnt Brynhild bei einem Rückblick auf ihre Lebensgeschichte die Tat, die ihr den Zorn Odins einbrachte und die auch die *Sigrdrífomál* erwähnen. Damit erfasst die *Helreið* beide Phasen ihrer Lebensgeschichte, ebenso wie die *Völsunga saga* (Kap. XXV), die Brynhild nach ihrer Erlösung durch Sigurd ein Dasein als Schildmaid ins Auge fassen lässt:

*Brynhildr svarar: „Eigi er þat skipat, at vit búim saman. Ek em skjaldmæ, ok á ek með herkonungum hjálm. Ok þeim mun ek at liði verða, ok ekki er mér leitt at berjask. [...] Ek mun kanna lið hermanna, en þú munt eiga Guðrúnu Gjúkadóttur.“*<sup>119</sup>

Bemerkenswert ist hier, dass Brynhild sich mit dem Verweis auf eine kriegerische Zukunft von Sigurd abgrenzt, dem sie eine solche nicht vorhersagt –

---

<sup>117</sup> EDDA (NECKEL/KUHN <sup>3</sup>1962), S. 219 [„Wirf du mir nicht vor, Braut (= Frau) aus dem Fels, dass ich auf Wikingfahrt war“].

<sup>118</sup> EDDA (NECKEL/KUHN <sup>3</sup>1962), S. 220 [„Im Hlym-Tal nannten mich alle Hild mit dem Helm, wer (mich) auch kannte“].

<sup>119</sup> VÖLSUNGA SAGA (EBEL 1997), S. 61 [„Brynhild antwortet: ‚Es ist nicht vorherbestimmt, dass wir zwei zusammen leben. Ich bin eine Schildmaid und trage den Helm zusammen mit Heerführern. Und ihnen werde ich mich im Gefolge anschließen, und es ist mir nicht leid zu kämpfen. [...] Ich werde das Gefolge der Krieger mustern, aber du wirst Gudrun, Gjukis Tochter, zur Frau haben.“].

zudem, dass sie die Zukunft voraussagen imstande ist.<sup>120</sup> Beides hebt sie gegenüber Sigurd hervor.

Brynhild/Sigrdrífa ist nicht die einzige Walküregestalt der *Edda*-Dichtung. Als vergleichbar hinsichtlich des Motivs einer Tat, die den Zorn einer Vaterfigur hervorruft, erweist sich die Walküre Sigrun. Ihr widmet sich die Dichtung über die – vermutlich genuin nordische, aber durch die Begleitprosa des Codex Regius, die sie dem Geschlecht der Völsungen zuordnet, genealogisch mit Sigurd verknüpfte<sup>121</sup> – Heldenfigur Helgi Hundingsbani. So äußert sich Sigrun, die Helgi gegen den Willen ihres Vaters als Geliebten ausgewählt hat, in der *Helgaqviða Hundingsbana 9nnor*:

*Var ec Høddbroddi í her fōstnuð,  
en iofur annan eiga vildac;  
þó siámec, fylkir, frænda reiði,  
hefi ec míns fōður munráð brotið.*<sup>122</sup>

Dem entspricht Strophe 18 der *Helgaqviða Hundingsbana inn fyrri*.<sup>123</sup> Laut de Vries fehlt diesem Lied „das Pathos der echten Heldendichtung“; dennoch zeige es „den Einfluß der strahlenden Brünhildgestalt“.<sup>124</sup> Die verstoßene Walküre nach Art der Figur Brynhild/Sigrdrífa repräsentiert demnach ein stoffübergreifendes Motiv. Auch das Motiv der ihrem zukünftigen Geliebten weissagenden Walküre findet sich in einer anderen *Edda*-Dichtung wieder, in der *Helgaqviða Hiorvardzsonar*: Die Walküre Svava verheißt Helgi Hiorvardsson ein Schwert, mit dem dieser Heldentaten vollbringen werde, und gibt seinem Leben – wie auch die anderen Walküregestalten ihrem Auserwählten – die Bestimmung.

Am Ende dieser Dichtung steht, ähnlich wie im Brynhild-Stoff, das Motiv, dass die Walküre auf den Geliebten zugunsten eines anderen, der die-

---

<sup>120</sup> MÜLLER (1998), S. 197, bemerkt: „Der heroischen Welt entspricht ein besonderes Wissen. Es sind die größten Helden, [...], die ‚alles wissen‘. [...] Der Mächtigste und Stärkste weiß am meisten.“ Müller bezieht sich zwar nicht auf ein Wissen über zukünftige Ereignisse, trotzdem ist der Befund auch hier relevant.

<sup>121</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 150; S. 162f.

<sup>122</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 152 [„Ich war dem Høddbrodd im Heer verlobt, aber einen anderen Fürsten wollte ich haben; doch fürchte ich, Heerführer, den Zorn meiner Angehörigen, habe ich doch gegen den Beschluss meines Vaters gehandelt“].

<sup>123</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 133.

<sup>124</sup> DE VRIES (<sup>3</sup>1999), S. 306.

sem nahesteht, verzichten muss. In diesem Fall handelt es sich um Helgis Halbbruder Hedin (Str. 41–43).<sup>125</sup> In beiden Fällen wird die Konfliktsituation dadurch verschärft, dass der Geliebte Sigurd bzw. Helgi selbst die neue Verbindung zustandebringt. Beide Motive zusammengenommen, der Bruch der Gefolgschaft gegenüber Odin beziehungsweise dem Vater sowie das Scheitern der Liebesbeziehung, die durch das vorige Opfer bedingt ist, bewirken eine Tragik, die als spezifisch heroisch gelten kann. Die Walküre Sigrun, Geliebte von Helgi Hundingsbani, vollzieht eine weitere zur Brynhild-Sage parallele Handlung, indem sie auch dem toten Helgi die Treue hält und dessen Totenhügel besucht (*Helgaqviða Hundingsbana 9nnor*, Str. 43–49<sup>126</sup>), worauf sie kurze Zeit später stirbt – vergleichbar mit Brynhilds Freitod und ihrer Forderung, mit Sigurd verbrannt zu werden (*Sigurðarqviða in scamma* 47–71<sup>127</sup>).

Es gibt jedoch auch Entwürfe der Brynhild-Figur in der *Edda*-Dichtung, die die Walküren-Thematik nicht enthalten. In der *Grípisspá*, Str. 27,<sup>128</sup> wird nur erwähnt, dass Brynhild bei dem Fürsten Heimir aufgezogen wurde. Sie wird als *fagrt álitom* (schön von Antlitz) bezeichnet, was als ihr wesentliches Merkmal festgehalten wird. Ebenso wenig wie die Walküren-Vergangenheit wird hier ihre Kampfkraft erwähnt.

Der *Oddrúnargrátr* („Oddruns Klage“), in dem vornehmlich Brynhilds Schwester Oddrún als Sprecherin fungiert, lässt diese sagen:

*Enn hann Brynhildi bað hiálm geta,  
hana qvað hann óscmey verða scyldo.*<sup>129</sup>

Auch hier, als *óscmey*, wird Brynhild jedoch nicht explizit mit der mythologischen Sphäre in Verbindung gebracht. Heusler kommentiert den Begriff wie folgt: „Odins Wunschmaide heißen die Walküren, und der Ausdruck konnte in unsrer jungen Dichtung auch auf eine irdische Schildmaid

---

<sup>125</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 149.

<sup>126</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 159f.

<sup>127</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 215–218.

<sup>128</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 168.

<sup>129</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 236 [„Aber er (=Brynhilds und Oddrúns Vater Budli) befahl, dass Brynhild den Helm bekommen solle, er sprach, sie solle Wunsch-Mädchen werden“].

wie Brynhild übertragen werden.“<sup>130</sup> Es bleibt festzuhalten, dass Brynhild in der Mehrzahl der Texte als waffenkundig dargestellt wird. Eine heroische Qualität ist dies, geschlechtsunspezifisch gesehen, allenfalls in einem oberflächlichen Sinne, sie korrespondiert eher als äußeres, sichtbares Anzeichen mit einem heroischen Ethos. Jedoch ist sie bezogen auf eine weibliche Figur ein Spezifikum heldenepischer Dichtung, da sie sich merklich von einer höfischen Konzeption weiblicher Figuren abhebt.

In der altnorwegischen, vermutlich von niederdeutscher Erzähltradition geprägten *Piðreks saga af Bern* wird wie auch hinsichtlich anderer Figuren und Motive eine Brynhild geboten, die sich sowohl von derjenigen der zitierten *Edda*-Dichtung als auch von der des *Nibelungenliedes* abhebt; Brynhild gehört ein namhaftes Gestüt, sie ist Herrscherin über das Land Segarð. Solange sie Jungfrau ist, besitzt sie die Sehergabe und übernatürliche Kräfte.<sup>131</sup>

In der Sagenüberlieferung der *Edda* tritt die Figur Brynhild somit in vielfach wechselnder Position auf – als abtrünnige Dienerin Odins wie in der *Helreið*, in einem Lied auch unter dem Walkürennamen Sigrdrífa oder schlicht als schöne Jungfrau in der Obhut eines Fürsten, wie es die *Gripisspá* wiedergibt. Die *Völsunga saga* repräsentiert die erstere Variante. Für die Frage nach dem Heroischen ist die Auflehnung gegen den Willen des Kriegsgottes, repräsentiert durch *Sigrdrífomál* und *Helreið*, hier das interessante Handlungselement.

Die heroische Handlung kennzeichnet sich dadurch, dass in ihr die Figur einen Willen beweist, der ihr innerhalb ihres Umfeldes Identität verleiht und gleichzeitig ihr Verhängnis bedeutet. Sigrdrífa/Brynhild wird aus dem nicht näher beschriebenen Kreis der Walküren ausgeschlossen, tritt dadurch aber erst aus der diffus bleibenden mythologischen Sphäre hervor. Es handelt sich, wie Klaus von See es in einer bereits in dieser Arbeit zitierten Formulierung ausdrückt, um eine „Tat wider alle Vorsicht und Vernunft, das Exorbitante, das sich dem Menschen im gewöhnlichen Leben verbietet“.<sup>132</sup>

Die verschiedenen nordischen Versionen der Brynhild-Geschichte scheinen zunächst aufgrund ihres differenzierteren mythologischen Gehalts

---

<sup>130</sup> EDDA (GENZMER/HEUSLER 1923), S. 109.

<sup>131</sup> Vgl. NEDOMA 1990, S. 226.

<sup>132</sup> VON SEE (1971), S. 170.

wenig mit der Brünhild des *Nibelungenliedes* zu tun zu haben. Jedoch korrespondieren die Darstellungen der *Edda* und des süddeutschen Epos in vielen Hinsichten. Brynhild, beziehungsweise Brünhild, ist in beiden Fällen eine weibliche Figur, die als außergewöhnlich hervorgehoben wird – vor allem im physischen Sinne, sei es als Walküre oder als ungewöhnlich starke Frau –, der diese Außergewöhnlichkeit jedoch nicht nur zum Vorteil gereicht. Vielmehr bringt sie sie auch in Konfliktsituationen. Sie verliert ihren Sonderstatus durch den Kontakt zu einer männlichen Figur und ist im Folgenden durch Rachegedanken geprägt, die zum Tod des Betroffenen führen. Die Sonderstellung der Figur bleibt insofern erhalten, als an die Stelle der Waffenliebe und der physischen Kraft das Bedürfnis tritt, sich aus ihrer neuen Situation heraus zur Wehr zu setzen.

### 3.1.2 Bezwingung und Betrug

Brünhild, die *mit snellen degenen umbe minne den scaft* wirft (NL 326), befindet sich als Königin von Isenstein in einem Zustand souveräner Machtausübung. Dieser ist als ihr Urzustand vergleichbar mit dem Walküren-Status laut der *Edda*-Texte. Sein Verlust ermöglicht ihre heroische Rolle als Rache-Forderin. Eine ähnliche Wirkung hat der Verlust der Isolation in der Schildburg auf einem Berg im Frankenland, wie es die *Sigrdrífomál* darstellen.

Albrecht Classen deutet ihre Herrschaft als Matriarchat,<sup>133</sup> was allerdings in der nachfolgenden Forschung weitgehend Ablehnung fand – unter anderem, da Brünhild die Erbin ihres Vaters ist (vgl. NL 518) und die Herrschaft nach ihrer Unterwerfung an ihren Onkel abgibt (vgl. NL 523).<sup>134</sup> Diese Erwähnungen haben aber eine auffallend periphere Position und erwecken den Anschein, als werde lediglich einer Formalität Genüge getan. Der Eindruck von Brünhilds Souveränität, wenngleich der Begriff des Matriarchats hier aus den genannten Gründen unpassend ist, wird dadurch kaum getrübt. Der textliche Urzustand Brünhilds verleiht ihr eine in sich ruhende Identität, die ihr in einer tragisch zu nennenden Weise genommen wird: Sie findet sich infolge der Betrugshandlungen in einer Struktur vielfacher Abhängigkeiten wieder. Darin kann sie nicht mehr von ihrer über-

---

<sup>133</sup> CLASSEN (1991).

<sup>134</sup> Vgl. STEGER (1996), S. 351; RENZ (2006), S. 8f.

menschlichen Kraft Gebrauch machen. Vielmehr ist sie auf die Aufhetzung ihr nahestehender männlicher Krieger angewiesen, womit sie jedoch die typische Frauenrolle heroischer Dichtung erreicht hat.

Die Aufhetzung (altnordisch *hvøt*) ist jedoch nicht Zeichen weiblicher Machtlosigkeit, sondern zeichnet weibliche Figuren als beharrlich und ethisch konsequent aus, oft geradezu im Gegensatz zu männlichen Figuren, die die nach Rache verlangenden Tatbestände zu vergessen geneigt sind. Dies zeigt beispielsweise die *Edda*-Dichtung *Gudrunarhvøt*, die schildert, wie Gudrun (Entsprechung Kriemhilds in der nordischen Nibelungendichtung) ihre Söhne Hamdir und Sǫrli zur Rache für ihre ermordete Tochter Svanhild aufruft.<sup>135</sup> In solchen Zusammenhängen erweisen sich Frauenfiguren häufig als entscheidend für den Fortgang einer heldenepischen Handlungskonzeption. Bemerkenswert ist im Falle des Textes *Gudrunarhvøt*, dass die Aufhetzung den ganzen Text ausmacht, was für ihre Wichtigkeit innerhalb der altnordischen Darstellung des Heroischen kennzeichnend ist. Es gibt jedoch auch Anlass, die Aufhetzung innerhalb des *Nibelungenliedes* als Handlung von zentraler Bedeutung wahrzunehmen.

Die von Siegfried ins Werk gesetzte Intrige gegen Brünhild, die auf der Zauberkraft der *tarnkappe* beruht, ist der erste von zwei komplexen betrügerischen Handlungen im ersten Teil des *Nibelungenliedes*; der zweite richtet sich als Konsequenz des ersten gegen Siegfried selbst. Es ist ein Merkmal der Figurenzeichnung Brünhilds und Siegfrieds, dass Betrug unumgänglich ist, um ihre Macht zu brechen. Beide repräsentieren durch ihre übermenschliche Kraft die mythologische Welt, die den Verratshandlungen anheimfällt. Der Verrat wird notwendig, um der Machtfülle, die den mythologisch grundierten Figuren als Außenseitern gegenüber dem höfischen Burgund zuwächst, Einhalt zu gebieten.

Doch die Verratshandlungen bleiben nach tragischer Gesetzmäßigkeit nicht ohne Folgen und führen zu Situationen, die in Form der Racheforderung das heroische Potenzial der weiblichen Figuren abrufen – zunächst bei Brünhild, dann bei Kriemhild. Das Bestreben, die aufs Mythologische verweisenden Kräfte dieser Figuren mit allen Mitteln in die höfische Ordnung zu integrieren, erweist sich als Grundlage des Konflikts im *Nibelungenlied*. Die betrügerische Bezwingung schlägt in keinem Fall zum Vorteil der Be-

---

<sup>135</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 264–268.

zwingen aus. Die Durchbrechung der Schutzschilde Brünhilds und Siegfrieds erweist sich als Unschuldsverlust für andere Figuren, der den heroisch geprägten Handlungsprozess in Gang setzt.

Dass Brünhild um ihre Identität als kämpferische Königin gebracht wird, wird in der Forschung als Wiederherstellung einer Norm im Sinne des höfischen Mittelalters interpretiert. Damit wird dem Text unterstellt, er fasse die gewaltsame Eingliederung Brünhilds in den höfischen *ordo* als notwendig und berechtigt auf. So schreibt Priska Steger:

„Mit Brünhilds Entmachtung wird uns die schrittweise Beseitigung einer Ausnahmesituation vor Augen geführt, die die höfische Ordnung gefährdet: Eine jungfräuliche adelige Königin herrscht machtbewußt alleine über riesige Besitztümer und widersetzt sich ihrer Verheiratung.“<sup>136</sup>

Steger ist der Ansicht, dass der Brünhildmythos „eine tief wurzelnde Angst vor der Wandlung weiblicher Rollen in Familie und Gesellschaft“ zum Ausdruck bringe.<sup>137</sup> Am Text belegen lässt sich diese Auffassung, wie sich zeigen wird, jedoch kaum. Vielmehr fällt die Geschlossenheit und unumstrittene Klarheit der politischen Ordnung auf, die Brünhilds Herrschaftsbereich auszeichnet.

Auffällig ist, dass, bevor die Burgunden sowie Siegfried mit Brünhild als Kämpferin konfrontiert werden, deren Schönheit das im Vordergrund stehende Attribut ihrer Figur ist. So heißt es in NL 392 seitens Gunthers, Brünhild sei *sô wolgetân; / die welent mîniu ougen durch ir scoenen lîp*; sie ist das *scoene magedîn* (NL 393), vor ihrer Begegnung mit den Burgunden wird *diu scoene [...] wol gekleit* (NL 417) und somit dem Ideal einer höfischen Minnedame angenähert, zu dem die folgenden Ereignisse einen beträchtlichen Kontrast schaffen – sobald die Kampfspiele beginnen.

Als Brünhild, die auch hier noch als *minneclîch* bezeichnet wird (NL 435f.), ihren Schild herbeitragen lässt, beginnt ihre Bewertung durch die Burgunden umzuschlagen: Hagen spricht *mit grimmigem muote*: „*wâ nû, künic Gunther? wie vliesen wir den lîp! / der ir dâ gert ze minnen, diu ist des tiuveles wîp.*“ (NL 438) Gunther fragt sich: „[...] *der tiuvel ûz der helle wie kund'er dâ vor genesen?*“ (NL 442) Hagen greift in NL 450 angesichts des Steinwurfs Brünhilds wieder auf den Teufel als Bezugsgröße zurück: „*wâfen*

---

<sup>136</sup> STEGER (1996), S. 349f.

<sup>137</sup> STEGER (1996), S. 363.

[...] *waz hât der künic ze trût! / jâ sol si in der helle sîn des übeln tiuvels brût.*“ Auf dem Höhepunkt dieser Dämonisierung Brünhilds durch die Beobachter schaltet sich schließlich Siegfried in den Kampf ein. Auch im Vorfeld der zweiten Bezwingung Brünhilds klagt Gunther: „*ich hân laster unde schaden, want ich hân den übelen tiuvel heim ze hûse geladen.* [...]“ (NL 649); später fügt er noch hinzu: „*si ist ein vreislîches wîp*“ (NL 655).

Dass Brünhild von Hagen und Gunther mehrmals mit dem *tiuvel* in Verbindung gebracht wird, ja sogar selbst von diesen als *tiuvel* bezeichnet wird, drückt zum einen plastisch das Entsetzen der Burgunden über die Gefahr aus, die für sie von dieser Frau ausgeht – wohlgemerkt: für sie, in dieser Situation, ohne dass Brünhild darüber hinaus zur untragbaren Gefahr würde. Der Text macht klar, dass Siegfrieds Kraft allein, ohne den durch die Tarnkappe verursachten Kräftezuwachs, gar nicht gereicht hätte: *wan diu tarnkappe, sie waeren tât dâ bestân* (NL 457).

Zum anderen ist diese Dämonisierung die Art des *Nibelungenliedes*, Brünhilds Kräfte als übermenschlich zu klassifizieren. Dass Brünhild mit dieser großen Körperkraft ausgestattet wird, entspricht als besondere Hervorhebung der Figur dem Walküren-Status, den die nordische Erzähltradition kennt. Eine solche Einordnung sieht das *Nibelungenlied* nicht vor, obwohl es übermenschliche Wesen kennt – so etwa die Meerfrauen (NL 1533–1548). Indem Brünhild als *tiuvel* bezeichnet wird, scheint das christlich-dualistische Weltbild auf die Äußerungen der nibelungischen Figuren durchzuschlagen, innerhalb dessen das Übermenschliche, wenn es nicht an Gott geknüpft ist, zwangsläufig dem Teufel zugeordnet wird.

Renz gibt jedoch zu bedenken:

„Schließlich muss die Bezeichnung Brünhilds als Weib des Teufels dahingehend kontextualisiert werden, dass die Herstellung der Verbindung zum Teufel im *Nibelungenlied* nicht notwendig eine Abwertung bedeutet, sondern auch als respektvoll anerkennende Charakterisierung der Kampfesfähigkeit eines gegnerischen Ritters figurieren kann.“<sup>138</sup>

Zudem macht Renz bezüglich NL 438 und 450 zu Recht darauf aufmerksam, dass „die Charakterisierung Brünhilds von einer Figur, die in das Hand-

---

<sup>138</sup> RENZ (2006), S. 23. In diesem Sinne lässt sich auch an Redewendungen wie „Teufel auch!“ oder den Ausdruck „Teufelskerl“ denken, die ebenfalls Anerkennung ausdrücken – was aber nichts daran ändert, dass Brünhild in der Kampfsituation zugleich eben auch zum Teufel gewünscht wird.

lungsgefüge einbezogen ist, und nicht von der dem Geschehen enthobenen Erzählinstanz“ stammt. Des Weiteren erfolge „sie kurz vor dem Brautwerbungskampf, also in einem Moment, in dem bereits eine Situation etabliert ist, die die Burgunden in Isenstein als bedroht zeigt“.<sup>139</sup> Die Interpretation, dass Brünhild bis zu den Kämpfen eine unerträgliche Bedrohung der höfischen Weltordnung darstelle, lässt sich durch diese Zitate nicht erhärten.

Priska Steger interpretiert den Brünhild-Mythos, insbesondere in der Fassung des *Nibelungenliedes*, als „Angstmythos“, der seine Hauptfigur als Bedrohung eines Gesellschaftsverbandes darstelle: „Die heroische Gestalt der Brünhild weckt (damals wie heute) Unbehagen.“<sup>140</sup> Es ist fraglich, inwiefern die Brünhild-Figur „heute“ mehr oder weniger Unbehagen wecken soll als andere nibelungische Figuren. Abgesehen von ihrer übermenschlichen Körperkraft fällt insbesondere ihre herrscherliche Souveränität ins Auge. Gunthers Herrschaft am burgundischen Hof wird weniger von seiner Herrscherpersönlichkeit als von einem Verband aus der Königsfamilie und den ihr nahestehenden einflussreichen Vasallen – in erster Linie Hagen – getragen. Bei Etzels Herrschaft hat der Einfluss des exilierten Königs Dietrich von Bern entscheidende Bedeutung. Brünhild hingegen steht unhinterfragt im Zentrum des Hofes von Isenstein. Steger sieht dies, wie bereits oben zitiert, als „Ausnahmesituation [...], die die höfische Ordnung gefährdet“, an: „Eine jungfräuliche adelige Königin herrscht machtbewußt alleine über riesige Besitztümer und widersetzt sich ihrer Verheiratung.“<sup>141</sup>

Die im *Nibelungenlied* dargestellte Situation ist jedoch eine andere: Brünhild widersetzt sich nicht ihrer Verheiratung, sondern knüpft sie an bestimmte Anforderungen. Ein Hinweis darauf, dass diese Situation die höfische Ordnung gefährde, ist im Text nicht zu finden. Schulze schreibt: „Die Niederlage der Männer wäre eine katastrophale Störung der Ordnung, die unter keinen Umständen stattfinden darf.“<sup>142</sup> Jedoch kann man nach der Schilderung der Geschehnisse auf Isenstein wohl voraussetzen, dass schon des Öfteren dort Männer besiegt wurden – auch die Burgunden samt Siegfried haben gegen Brünhild alles andere als leichtes Spiel. Es fragt sich,

---

<sup>139</sup> RENZ (2006), S. 23. Ähnlich JÖNSSON (2001), S. 289.

<sup>140</sup> STEGER (1996), S. 349.

<sup>141</sup> STEGER (1996), S. 349f.

<sup>142</sup> SCHULZE (2002), S. 128.

ob die Wahrscheinlichkeit der Niederlage so betont würde, wenn sie als eine derartige „Störung der Ordnung“ eingeschätzt worden wäre. Gunther scheint die Kampfspiele auch nicht als eine solche Katastrophe zu empfinden, sondern zeigt sich ohne Weiteres bereit, sich auf die Probe einzulassen (NL 325–329).

Des Weiteren ist festzuhalten, dass Brünhild, nachdem sie unter betrügerischem Einsatz von Siegfried bezwungen wurde, sich unverzüglich Gunther geschlagen gibt (NL 466). Ihre bedingungslose Einhaltung der eigenen Regeln gegenüber dem Falschspiel der Gegner ist hier ein wichtiges Figurenzeichnungsmerkmal und verdeutlicht den Schritt von der mythisch zur heroisch veranlagten Figur Brünhild. Herausgerissen aus einer isolierten mythischen Welt wird Brünhild in eine höfische Gesellschaft verpflanzt, ohne sich dieser zu unterwerfen. Das heroische Element bildet ihr Beharren auf Richtigstellung der Lage, das schließlich in die Rolle als Aufhetzerin zur Rache mündet, wie es die heroische Dichtung des germanischen Raums vielfach für weibliche Figuren vorsieht.<sup>143</sup> Auch der Gegensatz Höfisch-Heroisch wird im Folgenden zuungunsten des Höfischen verhandelt, indem in den *Äventiuren* 9 und 10 das falsche Spiel mit höfischer Prachtentfaltung gefeiert wird und einen immensen Kontrast zu den bevorstehenden Misserfolgen Gunthers bildet.

Dass Brünhild sich Gunther sexuell verweigert (NL 633–637) und ihn durch das Aufhängen an einem Wandhaken demütigt, erfolgt im direkten Zusammenhang mit Brünhilds Trauer über die Ehe Kriemhilds mit dem vermeintlichen *eigenholde* Siegfried. Auch diese Handlung hat daher wenig mit einer generellen Eheverweigerung zu tun; sie stellt die Reaktion nicht nur auf die vermeintlich unstandesgemäße Ehe dar, sondern darauf, dass an der Situation generell und spürbar etwas nicht stimmt. Die höfische Ordnung, zu der Brünhild eine klare Gegenposition einnimmt, erscheint als Lügengeflecht.

Die Szene, in der Brünhild abermals vom als Gunther maskierten Siegfried bezwungen wird, diesmal im Ehebett (NL 665–677), betont nochmals drastisch die kräftemäßige Überlegenheit Brünhilds, die Siegfried an den Rand der Niederlage und schwerer Verletzungen bringt. Schoss ihm beim Speerwurf Brünhilds das Blut aus dem Mund (NL 458), so quillt es ihm nun unter

---

<sup>143</sup> Vgl. etwa NEDOMA (1990), S. 228f.

den Fingernägeln hervor (NL 675). Während des Kampfes fasst Siegfried den Gedanken:

„*Owê [...] sol ich nu mînen lîp  
von einer magt verliesen, sô mugen elliu wîp  
her nâch immer mêre tragen gelpfen muot  
gegen ir manne, diu ez sus nimmer getuot.*“ (NL 673)

Diese Strophe wird gern als Beleg für die vermeintlich vom Text vermittelte Notwendigkeit der Bezwingung Brünhilds herangezogen, zu bedenken ist aber wiederum, dass hier nicht der Erzähler, sondern der in einer äußerst misslichen Lage befindliche Siegfried spricht. Auch diese Stelle kann nicht als Beweis dafür angesehen werden, dass das Epos die gewaltsame und zudem betrügerische Bezwingung Brünhilds als legitime Durchsetzung des *ordo* vermitteln möchte. Vielmehr positioniert es Brünhild mit ihren Zweifeln an der Legitimität ihrer Bezwingung – die für ihren Widerstand gegen Gunther ausschlaggebend sind – als heroischen Störfaktor gegen die ansonsten vorübergehend ungetrübte heile Welt des burgundischen Hofes. Maren Jönsson kann daher nicht zugestimmt werden, wenn sie meint:

„Brünhilds Genderentwurf mit ihrem expliziten Wunsch der physischen Bezwingung muss als Produkt misogyner Vorstellungen betrachtet werden.“<sup>144</sup>

Aus Brünhilds Ergebung in Siegfrieds/Gunthers Willen mit der Bemerkung *du kanst vrouwen meister sîn* (NL 678) kann kaum ein bereits zuvor vorhandener Wunsch nach Bezwingung abgeleitet werden, da diesem jede Handlung Brünhilds zuwiderliefe. Ob hier tatsächlich die Herstellung eines normierten *gender*-Verhältnisses vorliegt, scheint zweifelhaft. Es handelt sich dabei allenfalls um einen Nebeneffekt der für diesen Verlauf entscheidenden Handlungslogik heldenepischen Erzählens. Denn an dieser Stelle wird nur scheinbar ein (*gender*-)Konflikt beseitigt. Vielmehr wird ein zentraler handlungsrelevanter Konflikt konstruiert.

Peter Strohschneider demonstriert in einem „strukturanalytischen Experiment“ vor dem Hintergrund des Schemas der „gefährlichen Brautwerbung“, dass eigentlich Siegfried und Brünhild zusammengehören, er als der Stärkste und sie als die Schönste. Allerdings gibt es keinen Anhaltspunkt

---

<sup>144</sup> JÖNSSON (2001), S. 310.

dafür, dass, wie er schreibt, im *Nibelungenlied* „neben den Werber ein Werbungshelfer tritt, der mit diesem um die Braut konkurriert“.<sup>145</sup> Es geht nicht aus dem Text hervor, dass Siegfried ein weiter gehendes Interesse an Brünhild hat. Auch dass Brünhild wie in den *Edda*-Liedern hoffnungslos in Siegfried – beziehungsweise Sigurd – verliebt wäre, lässt sich aus dem Text nicht ablesen. Strohschneider wendet ein Schema auf den Text an, das kaum funktioniert, was beispielsweise deutlich wird, wenn er betont, Brünhild übernehme gleichzeitig die Rollen der Braut und des Brautvaters.<sup>146</sup>

Brünhilds Zorn im *Nibelungenlied* beruht darauf, dass sie betrogen wurde, nicht darauf, dass sie nicht Siegfrieds Frau werden konnte. Dennoch hat Strohschneider recht, wenn er die beiden Figuren so nah zusammenrückt, da beide durch ihre exorbitante Physis gekennzeichnet sind und einem höfischen Domestikationsprozess unterzogen werden – allerdings mit völlig unterschiedlichen Ergebnissen.

### 3.1.3 *Senna* und Intrige gegen Siegfried

Der Streit der Königinnen Kriemhild und Brünhild (NL 838–850) bildet einen der zentralen Punkte im heldenepischen Konfliktaufbau. Er ist insbesondere aufschlussreich hinsichtlich der entscheidenden Rolle, die die weiblichen Figuren bei der Konstruktion des Konfliktes spielen. Dadurch werden sie für die heldenepische Handlungskomposition relevanter als die männlichen Figuren, die einen scheinbaren Frieden unter falschen Voraussetzungen geknüpft haben.

Brünhild rückt in der 12. *Âventiure* ins Zentrum der Handlung, indem sie Gunther zur Einladung Siegfrieds und Kriemhilds überredet, um Klarheit über den sozialen Status Siegfrieds zu gewinnen. Diese Funktion als einzige handlungstreibende Figur inmitten einer scheinbar funktionierenden, jedoch nur durch eine Täuschung stabilisierten Hofwelt zeigt, wie wenig gebrochen Brünhild in ethischer Hinsicht aus der Bezwingung hervorgegangen ist, und dass sich an ihre mythologisch geprägte Daseinsform eine heroische angeschlossen hat. Dabei heißt „heroisch“ nicht wie in einer traditionellen und engeren Auslegung des Begriffes, dass Brünhild sich in

---

<sup>145</sup> STROHSCHNEIDER (1997), S. 44.

<sup>146</sup> Ebd. S. 47.

der Art eines männlichen „Heros“ verhält, sondern dass sie eine Funktion innerhalb eines heroisch strukturierten Figurengefüges ausübt.

Der Einschnitt, den die Defloration mit dem Verlust ihrer übermenschlichen Kraft bedeutet, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Figur auch eine Kontinuität aufweist. Diese besteht in der handlungstragenden Beargwöhnung der Eheschließung zwischen Siegfried und Kriemhild, die in NL 618–623, vor der Defloration, ebenso zur Sprache kommt wie in NL 724f., also danach. Die Einladung hat, wie so viele entscheidende Handlungspunkte im *Nibelungenlied*, eine textinterne Parallele in der ebenso verhängnisvollen Einladung der Burgunden an den Hof Etzels, die Kriemhild bewirkt (23. Äventiure).

Auslösend für den Streit zwischen Kriemhild und Brünhild ist im *Nibelungenlied* ein höfisch-politisch angelegtes Motiv mit Bezug zur Ständestruktur. In NL 618 weint Brünhild, als sie Kriemhild und Siegfried zusammen sieht, und begründet dies damit, dass sie Kriemhild durch die Ehe mit einem *eigenholde* für *verderbet* hält. Da es keine Vorgeschichte zwischen Siegfried und Brünhild gibt, kommt auch im Wesentlichen nur dieses Motiv für den Konflikt in Frage. Es steht stark in Verbindung mit der hochmittelalterlichen Wertschätzung einer undurchlässigen Ständeordnung und lässt sich aus heroischer Figurenkonzeption kaum begründen. Allerdings ist, wie bereits ausgeführt, die Hartnäckigkeit, mit der Brünhild dieses Thema nicht ruhen lässt, entscheidend für die Funktionalität der heroischen Handlungsstruktur.

In der *Edda*-Dichtung, soweit sie uns überliefert ist, tritt der Streit nicht auf. Theodore M. Andersson nimmt in der Tradition Andreas Heuslers an, dass er in der sogenannten *Sigurðarqviða inn meiri* vorkomme,<sup>147</sup> einer angenommenen *Edda*-Dichtung, die man in der Lücke des Codex Regius ansetzt und die seit Heusler als eine Hauptquelle der *Völsunga saga* angeführt wird. Auch die *Sigurðarqviða inn forna*, von der nur ein Fragment überliefert ist (*Brot af Sigurðarqviðu*), wird gern als Quelle für Darstellungen der Saga herangezogen. Dies muss jedoch Spekulation bleiben.

Statt durch den Streit ist Brynhilds Wunsch, dass Sigurd sterben solle, von ihrer unerfüllten Sehnsucht nach ihm motiviert; sie oder niemand solle ihn haben. In der *Sigurðarqviða in scamman*, Str. 6, spricht Brynhild: *Hafa*

---

<sup>147</sup> ANDERSSON (1980), S. 191.

*scal ec Sigurð – eða þó svelti!*<sup>148</sup> Das führt dazu, dass Sigurd sowohl lebend als auch tot für sie höchstes Unglück bedeutet. Auch dieses Dilemma kennzeichnet Brynhild als heroisch angelegte Figur. Bezeichnend für ihre Situation sind die Ausweglosigkeit und das Fehlen eines Ansprechpartners, da Sigurd durch einen Vergessenstrank seiner Erinnerung an ihre gemeinsame Vergangenheit beraubt ist. Sie ist in ihrem Zwiespalt völlig sich selbst überlassen, womit das charakteristische Fehlen einer sinnstiftenden Transzendenz zum Ausdruck kommt. Die Konsequenz ist, dass Brünhild gänzlich aus sich selbst heraus handelt und ihr Handeln lediglich der eigenen Person gilt.

Damit steht an der Stelle des Verweises auf die Standesordnung, deren Einhaltung Brünhild im *Nibelungenlied* einfordert, in der nordischen Heldenliedtradition ein psychologisches, auf das eigene Ich bezogenes Motiv. Die Widersprüchlichkeit in Brynhilds Verhalten bei Sigurds Tod in der *Völsunga saga* und der *Edda*-Dichtung spiegelt ihre ambivalente Haltung gegenüber Sigurd wider, den sie liebt, aber auch hasst, da sie sich wegen seiner Heirat mit Gudrun von ihm betrogen fühlt. So heißt es in Kap. XXXII der Saga:

*Konungrinn lét nu líf sitt. En Guðrún blaes mæðiliga öndunni. Þat heyrir Brynhildr ok hló, er hon heyrði hennar andvarp. Þá maelti Gunnarr: „Eigi hlaer þú af því, at þér sé glatt um hjartarætr, eða hví hafnar þú þínum lit? Ok mikit forað ertu, ok meiri ván, at þú sér feig [...].“ Nú þóttisk engi kunna at svara, at Brynhildr beiddi þess hlaejandi, er hon harmaði með gráti. [...] Síðan hét Gunnarr á Högni ok spyrr hann ráða ok bað hann til fara ok vita, ef hann fengi mýkt skaplyndi hennar, ok kvað nú ærna þorfværa á höndum, ef sefask maetti hennar harmr, þar til er frá lidi. Högni svarar: „Leti engi maðr hana at deyja, þvíat hon varð oss aldri at gagni ok engum manni, síðan hon kom hingat.“<sup>149</sup>*

<sup>148</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 208 [„Haben muss ich Sigurd – ansonsten soll er sterben!“].

<sup>149</sup> VÖLSUNGA SAGA (EBEL 1997), S. 79–81 [„Der König (Sigurd) ließ nun sein Leben. Gudrun aber stöhnte bedrückt auf. Das hörte Brynhild und lachte, als sie deren Seufzen hörte. Da sprach Gunnar: ‚Nicht lachst du jetzt deshalb, weil du etwa froh bis ins Innerste wärst, oder warum verlierst du sonst deine Gesichtsfarbe? Du bist auch ein großes Ungeheuer, und es ist eher zu erwarten, dass du todgeweiht bist [...].‘ Nun konnte sich keiner erklären, dass Brynhild das lachend gefordert hatte, was sie (nun) mit Wehklagen betrauerte. [...] Dann rief Gunnar nach Högni und fragt ihn um Rat und bat ihn, in Erfahrung zu bringen, ob er ihre Gesinnung erweichen könne, und sagte, nun sei genug Bedarf vorhanden, dass sich ihr Schmerz beruhige, so lange bis er vergehe. Högni antwortete: ‚Kein Mann hindere sie am Sterben, denn sie war uns nie zum Vorteil und keinem Mann, seit sie hierher kam.‘“].

Die unterschiedlichen, aber im Ergebnis gleich wenig bewirkenden Einstellungen von Gunnar, der Brynhilds Autorität wehrlos ausgeliefert ist, und Högni, der zwar als Gegenberater auftritt, jedoch aus Verpflichtung gegenüber seinem Bruder das unheilvolle Geschehen nicht aufzuhalten vermag, belegen die zentrale Stellung der Brynhild-Figur in diesem Handlungsabschnitt. In Brynhilds nordischer Konzeption zeigt sich die hohe Gewichtung des Selbst, die für die heroische Figurenkonzeption charakteristisch ist. Sie steht im Gegensatz zum christlichen Ethos, das menschliches Handeln immer in Beziehung zu einer göttlichen Autorität setzt. Brynhilds Handeln erfährt scharfe Zurückweisung, beispielsweise – wie schon im zuvor angeführten Textbeispiel – seitens des in den *Edda*-Liedern meist zurückhaltend-skeptisch auftretenden Högni:

*Ec veit gorla, hvaðan vegir standa:  
ero Brynhildar brec ofmikil.*<sup>150</sup> (*Sigurðarqviða in scamma*, Str. 19)

*Letia maðr hána langrar gongo,  
þars hon aptrborin aldri veri!  
Hon krøng of komz fyr kné móður,  
hon ae borin óvilja til,  
morgom manni at móðtrega.*<sup>151</sup> (Str. 45)

Hier handelt es sich jedoch wohl nicht um eine Verurteilung aus ethischen Gründen, sondern in erster Linie um ein Beklagen der Schwierigkeiten, die Högni und seinen Brüdern aus Brynhilds Verhalten erwachsen. Högni ist dagegen, Sigurd zu töten, allerdings gibt er schon durch seinen Verweis auf Brynhilds *brec ofmikil* zu erkennen, dass er ihr Motiv der persönlichen Leidenschaft zumindest erkennen und nachvollziehen kann.

Im Gegensatz zur *Edda*-Dichtung bietet die *Völsunga saga*, die ansonsten im Erzählverlauf ersterer folgt, eine ausführliche Darstellung des Streits zwischen Gudrun und Brynhild, der hier bei einem Bad im Rhein ausbricht und bei späterer Gelegenheit im Frauengemach fortgesetzt wird (Kap. XXX).<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 210 [„Ich weiß genau, woher diese Umtriebe stammen: es ist Brynhilds übergroße Leidenschaft“].

<sup>151</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 214 [„Halte niemand sie von der langen Reise dorthin ab, von wo sie niemals wiedergeboren werden möge! Sie kam der Mutter allzu unglücklich vor die Knie, sie ist zum Unwillen geboren, vielen Männern zum Kummer“].

<sup>152</sup> VÖLSUNGA SAGA (EBEL 1997), S. 69–71.

Hier teilt Gudrun Brynhild mit, dass nicht Gunnar, sondern Sigurd das Feuer um ihre Burg durchritten habe. Sie weist ihr den Ring Andvaranaut vor, den vor langer Zeit Odin dem Zwerg Andvari genommen hat, worauf dieser den Ring verfluchte. Der Ring, den einst Sigurd von Brynhild erhalten hatte, steht an der Stelle des Gürtels, der im *Nibelungenlied* vorgezeigt wird. Die Kränkung Brynhilds findet hier einen sehr starken Ausdruck, indem sie vor Zorn bettlägerig wird und zunächst Gunnar töten will, wovon sie nur eine Fesselung abhält (Kap. XXXI).<sup>153</sup> Hier zeigt sich eine Parallele zur Aggression gegen Gunther im NL, die ihn unter anderem an einen Nagel an der Wand bringt (NL 637).

Klaus von See sieht hier weniger die *Edda*-Dichtung, sondern eher die stärker von kontinentalgermanischer Stofftradition beeinflusste *Piðreks saga* als Vorbild an.<sup>154</sup> An anderer Stelle bringt er zum Ausdruck, dass er als die älteste Form der *senna* den „Zank in der Fürstenhalle“ gemäß der *Piðreks saga* ansieht:

„M. E. ist das die älteste Form des Zankes, und zwar deshalb, weil sie der Tendenz der ältesten Sage am nächsten kommt: In der ältesten Sage tritt das politische Machtmotiv stark hervor (vgl. Sg. en forna). Die eigentliche Ursache des Zankes ist selbstverständlich von Anfang an die persönliche Rivalität der beiden Frauen, aber dieses persönliche Motiv ist mehr oder weniger eingekleidet in das politische Motiv.“<sup>155</sup>

Die Erwägungen hinsichtlich des Alters der verschiedenen Ausprägungen des Motivs werden immer auf Vermutungen basieren. Für die Fragestellung dieser Arbeit und die Diskussion der Brynhild/Brünhild-Figur ist jedoch von Interesse, ob man von einer *senna* mit politischen Aspekten oder von einer Rache aus enttäuschter Leidenschaft seitens Brynhilds ausgeht. Denn erstere verleiht der Intrige gegen Siegfried einen Hintergrund mit Bezug zu allgemein anerkannten Rechtsgrundsätzen, was die Ständegesellschaft angeht, letztere basiert auf einem Motiv – je nach Interpretation – der unerfüllten Liebe, des verletzten Stolzes oder der gekränkten persönlichen Ehre. Diese Motive fügen sich besser in ein heroisches Schema zur Handlungsmotivierung ein, während Ersteres mit seinen politischen An-

---

<sup>153</sup> VÖLSUNGA SAGA (EBEL 1997), S. 72f.

<sup>154</sup> VON SEE (1981b), S. 200.

<sup>155</sup> VON SEE (1981c), S. 222.

knüpfungspunkten eher auf die hochmittelalterliche Gesellschaft rekurriert. Die *Völsungasaga* kombiniert in ihrer *senna*-Version das Motiv der Rangstellung mit dem der enttäuschten persönlichen Leidenschaft, während das *Nibelungenlied* nur Ersteres und die *Edda*-Überlieferung nur Letzteres kennt.

Auch die Gattung der Isländersaga, die aus derselben Schriftkultur wie die heldenepischen *Edda*-Dichtungen stammt – einer Schriftkultur, die um Konservierung mündlich tradiert vorchristlicher Erzählinhalte bemüht ist und deren spezifische ethische Konzepte wiedergibt –, hat heldenepische Handlungsmuster verinnerlicht. Zum Beleg soll hier ein längerer Ausschnitt des 35. Kapitels der *Brennu-Njáls saga* wiedergegeben werden. Die darin dargestellte Situation ähnelt der des Königinnenstreits im *Nibelungenlied* beträchtlich. Die hauptsächlich beteiligten Figuren sind Bergþóra, die Frau Njáls, der Hauptfigur der Saga, und Hallgerd, die Frau Gunnars. Dieser ist mit Njál eng befreundet. Der wesentlichste Unterschied im Aufbau des Konflikts ist der Einbezug einer weiteren Figur, Þórhalla, die aber im eigentlichen Streitablauf keine Rolle spielt. Als Bergþóra Hallgerd beleidigt, verweist diese sie auf den Totschlag an ihrem Mann Þórvald, den ein Verwandter mit Billigung Hallgerds vollzogen hat.

*Þá gekk Bergþóra at pallinum ok Þórhalla með henni, ok mælti Bergþóra til Hallgerðar: „Þú skalt þoka fyrir konu þessi.“ Hon mælti: „Hvergi mun ek þoka, því at engi hornkerling vil ek vera.“ „Ek skal hér ráða,“ sagði Bergþóra. Síðan settist Þórhalla niðr. Bergþóra gekk at borðinu með laugar. Hallgerðr tók höndina Bergþóru ok mælti: „Ekki er kostamunr með ykkur Njáli: Þú hefir kartnögl á hverjum fingri, en hann er skegglauss.“ „Satt er þat,“ sagði Bergþóra, „enn hvártki okkart gefr þat öðru at sök. En eigi var skegglauss Þorvaldr, búandi þinn, ok rétt þú honum þó bana.“ „Fyrir lítt kemr mér,“ segir Hallgerðr, „at eiga þann mann, er vaskastr er á Íslandi, ef þú hefnir eigi þessa, Gunnarr.“ Hann spratt upp ok steig fram fyrir borðit ok mælti: „Heim mun ek fara, ok er þat makligast, at þú*

*sennir við heimamenn þína, en eigi í annarra manna hýbýlum, enda á ek Njáli marga sæmð at launa, ok mun ek ekki vera eggjunarfífl þitt.*“<sup>156</sup>

Bei allen stilistischen Unterschieden zwischen der lakonischen Darstellungsweise der Saga und dem ornamentalen epischen Stil des *Nibelungenliedes* ist klar festzustellen, welche Parallelen im Zusammenwirken der Figuren vorliegen. Dieser Streit bleibt ähnlich wie der zwischen Brünhild und Kriemhild nicht folgenlos, sondern führt zu einer Serie von Totschlägen, die zunächst nur das Hausgesinde betreffen. Er trägt jedoch auf lange Sicht zum Tod Gunnars und Njáls bei.

Jan de Vries bemerkt zu Szenen wie dieser:

„Diese Unheilstifterin [Hallgerd, E. S.] ist so erbarmungslos gezeichnet, daß moderne Kritiker den Verfasser der Voreingenommenheit ihr gegenüber beschuldigt haben. [...] Der Verfasser verwendet als Leitmotiv der unglücklichen Ehen, daß sie von ihren Gatten einen Backenstreich bekommen hat [...]. Diese körperliche Beleidigung kann die stolze Frau nicht verschmerzen [...]. Sie kann es nicht ertragen, daß Gunnarr sich immer bei Njáll Rat holt und sich dem zu fügen bereit ist.“<sup>157</sup>

Die von de Vries aufgeführten Charakteristika sind denen Brünhilds alles andere als unähnlich. Ebenso wie Brünhild ist Hallgerd eine durch Ehrbewusstsein gekennzeichnete Figur, die durch physischen Zwang in die vermeintliche Enge einer Situation getrieben ist, aus der sie durch Anstiftung zu einer Rachehandlung Vergeltung für ihre Kränkung zu üben sucht. Laut Alois Wolf erscheint „der menschliche Kern in ihrem Wesen, der zweifel-

---

<sup>156</sup> BRENNU-NJÁLS SAGA (JÓNSSON 1954), S. 77f. [„Da ging Bergþóra zum Sitzpodest und Þórhalla mit ihr, und Bergþóra sprach zu Hallgerd: ‚Du sollst dieser Frau Platz machen.‘ Sie sprach: ‚Ich werde auf keinen Fall Platz machen, weil ich keine Eckensitzerin sein will.‘ ‚Ich habe hier zu bestimmen‘, sagte Bergþóra. Darauf setzte sich Þórhalla. Bergþóra ging mit Waschwasser zum Tisch. Hallgerd nahm Bergþóra bei der Hand und sprach: ‚Es ist kein Wertunterschied zwischen dir und Njál: Du hast hässliche Nägel, und er ist bartlos.‘ ‚Das ist wahr‘, sagte Bergþóra, ‚und keiner von uns beiden macht es dem anderen zum Vorwurf. Aber Þórvald, dein Mann, war nicht bartlos, und dennoch hast du ihn töten lassen.‘ ‚Kaum scheint es mir‘, sagt Hallgerd, ‚dass ich den Mann habe, der der tapferste auf Island ist, wenn du das nicht rächst, Gunnar.‘ Der sprang auf und schritt voran vor den Tisch und sprach: ‚Ich werde mich auf den Heimweg machen, und es ist das Angemessenste, dass du mit deinen Hausgenossen streitest, und nicht in Haus und Hof anderer Männer, des Weiteren habe ich Njál viele Freundschaftsdienste zu danken, und ich werde nicht der Hampelmann deiner Aufhetzungen sein.“]

<sup>157</sup> DE VRIES (<sup>3</sup>1999), S. 458.

los vorhanden ist, [...] in eine seltsame Starre eingebettet, so daß sich das Innere dieser Gestalt weitgehend dem festen Zugriff entzieht“.<sup>158</sup>

Nicht nur die Situation, sondern auch der Aufbau der *senna* zwischen Bergþóra und Hallgerd hat zu dem des Königinnenstreits im *Nibelungenlied* auffällige Parallelen, was bislang in der Forschung anscheinend noch nicht zur Kenntnis genommen wurde. Eine gegenwartsbezogene Rangstreitigkeit wird von der augenscheinlich Unterlegenen – Bergþóra, der Hallgerd den Vorrang ihres eigenen Mannes durch die Abwertung Njáls vor Augen führt – durch einen Verweis auf vergangenes Geschehen umgedeutet. In dieser Figurenkonstellation stellt sich die Eigenschaft der weiblichen Figuren als das lebendige Gedächtnis der männlichen Figuren dar. Man vergleiche damit Brünhilds Aufrechterhalten der Standesfrage in Bezug auf Siegfried.

Ebenso fällt das starke Bestreben Hallgerds nach Rache ins Auge, das von Gunnar schroff zurückgewiesen wird. Die scheinbare männliche Dominanz – die auch im Text als eine scheinbare gestaltet ist – kann sich hier zwangsläufig nicht behaupten, ebenso wenig wie die gewaltsame Bändigung von Brünhild und die von Kriemhild, die nach dem Streit von Siegfried *zerblouwen* wird (NL 894), im *Nibelungenlied*. Nach gattungseigener Gesetzlichkeit, die die Isländersaga in ihren zentralen Werken mit der Heldenepik teilt, wird hier in beiden Fällen im Schatten eines verhängnisvollen Scheinfriedens ein tragischer Handlungsverlauf in Gang gesetzt, für dessen Unausweichlichkeit weibliche Figuren eine entscheidende Rolle spielen. Die Bereitschaft zum Streit ist insbesondere bei weiblichen Figuren eine wesentliche Grundlage für heroische Verhaltensmuster.

### 3.1.4 Brynhilds Tod

Während die *Sigurðarqviða inn scamma* den Tod der Brünhild ausführlich als Selbstmord mit einem langen Abschiedsmonolog darstellt, ist im *Nibelungenlied* nichts Vergleichbares vorhanden. In NL 1515, beim Abschied der Burgundenkönige und ihres Gefolges aus Worms, tritt Brünhild das letzte Mal auf, allerdings nicht einmal mehr namentlich, sondern nur noch als des Königs *vil schæne wîp*. An dieser Stelle sind die charakteristischen Züge Brünhilds nicht mehr präsent, sondern sie fungiert nur noch als Ge-

---

<sup>158</sup> WOLF (1965), S. 124.

mahlin Gunthers, die ihre Pflicht tut, indem sie ihn noch ein letztes Mal liebkost (NL 1515,4).

Das heißt insbesondere: Ihr wird keine Todesszene gewährt. Heroisch gezeichnete Figuren finden zumeist dort den Höhepunkt ihrer Existenz, da es sich für sie im Sterben in ethischen Belangen zu bewähren gilt. Eine Todesszene bietet die Möglichkeit, eine Figur die Gleichgültigkeit gegenüber dem Sterben und die Akzeptanz des Schicksals ausdrücken zu lassen und so eine Überzeitlichkeit herzustellen, die dann den Stellenwert innerhalb der *alten mæren* begründet (vgl. die Todesszene von Hagen NL 2367–2373). Wo etwa im Falle einer christlich angelegten Figur eine Herstellung von Transzendenz durch ein Gebet und die Bitte um Vergebung der Sünden zu erwarten wäre, bietet eine heroisch konzipierte Figur hier ganz im Gegensatz dazu eine letzte Verherrlichung des Selbst, die sie über den Moment des Sterbens und die physische Vergänglichkeit hinaushebt.<sup>159</sup> Dabei verwundert es, welche Extreme sich hier in mittelhochdeutscher und altnordischer Überlieferung gegenüberstehen – einem wortlosen Abgang und ungeklärten weiteren Schicksal im *Nibelungenlied* steht die bei Weitem am ausführlichsten dargestellte Todesszene der *Edda*-Dichtung gegenüber.

Die Darstellung von Brynhilds Tod in der *Scamma* und der *Völsunga saga* ist sehr vergleichbar, hier kann man für eine Vorlagenfunktion der *Edda*-Dichtung für die Saga plausibel argumentieren. Der Monolog der Brynhild, nachdem sie sich selbst eine tödliche Stichwunde versetzt hat, nimmt fast ein Drittel der 71 *Scamma*-Strophen ein. Auffälligerweise übernimmt Brynhild hier wieder die Rolle der Weissagenden – sie sagt den Anwesenden das weitere Schicksal der Giukungen bis zum Tod der letzten Nachkommen Gudruns voraus – und scheint somit wieder in ihre mythologisch geprägte Daseinsphase zurückzukehren. Die sich hier im Codex Regius anschließende, schon erwähnte *Helreið*-Dichtung gibt Brynhild ein weiteres Mal Gelegenheit, zu den Geschehnissen Stellung zu nehmen. Abgesehen von Gudrun ist sie damit innerhalb der *Edda*-Heldendichtung die Figur, die sich am meisten in direkter Rede äußert.

Die *Völsunga saga* betont des Weiteren noch den Archaismus in der Darstellung des zweisamen Besteigens eines Scheiterhaufens; dies erfolge

---

<sup>159</sup> Zum Thema „Tod im Nibelungenlied“ vgl. KRAUSSE (1977) sowie Kap. 4.4 dieser Arbeit.

*at fornum sið* („nach alter Sitte“, Kap. XXXIII).<sup>160</sup> Zusammen mit Sigurd und Brynhild werden Tiere und Dienstleute verbrannt. Möglicherweise war es das altertümliche Motiv der Verbrennung, das die Darstellung für die kontinentale Tradition problematisch machte.

Im Wesentlichen bleibt die Brünhild/Brynhild-Figur in ihrer doppelten und überaus gegensätzlichen nordischen und deutschen Gestaltung im Hochmittelalter eine Figur der Widersprüche in sich. Die komplexe Sigurd-Beziehung unter Einbezug einer gemeinsamen Vergangenheit, an die sich Sigurd wegen eines Zaubertranks nicht mehr erinnern kann, spiegelt sich im *Nibelungenlied* nur noch in kryptischen Andeutungen. Die Brünhild-Figur kann man hier als in ihrer Wichtigkeit zugunsten der Rolle Kriemhilds reduziert betrachten. Aber auch im *Nibelungenlied* ist die Dynamik der Brünhild-Figur unverkennbar, die die Motorik des heroischen Geschehens nach der Doppelhochzeit als einzige aufrechterhält.

Die Wichtigkeit der Figur für die Entfaltung heroischer Interaktion im *Nibelungenlied* besteht nicht zuletzt in der Notwendigkeit, eine Konfliktlage zu begründen. Von dieser gattungstheoretischen Perspektive aus ändert sich zwangsläufig der Blick auf eine Figur wie Brünhild. Aus einer zänkischen und notorisch unzufriedenen Frauenfigur, als die man Brünhild in einer banalen oder polemisierenden Betrachtungsweise missverstehen könnte, wird ein entscheidendes Element des Handlungsaufbaus. Die Unterdrückung und Domestikation der Figur ist nichts, was der Text als vorbildlich vermitteln will. Nicht nur Brünhild wird domestiziert, sondern auch Siegfried. Davon kann eine geschlechtsspezifische Sichtweise leicht ablenken. Eine derartige Domestikation führt jedoch nicht etwa zur Wiederherstellung der höfischen Ordnung, sondern höchstens zum Anschein einer solchen. Die scheinbare Zähmung Brünhilds ermöglicht erst die Aktivierung heroischer Verhaltensmuster in Form eines Rachestrebens, das die Handlung des Epos bis zuletzt entscheidend beeinflusst.

---

<sup>160</sup> VQLSUNGA SAGA (EBEL 1997), S. 82.

## 3.2 *Siegfried*

### 3.2.1 Zur Widersprüchlichkeit der Figur

Siegfried gehört zu den am schwersten zu fassenden Figuren des Epos. Wie Werner Hoffmann in seiner Monographie „Das Siegfriedbild in der Forschung“ darlegt, ist er besonders im 19. Jahrhundert zur Lichtgestalt mit teilweise patriotischer Vereinnahmung verklärt,<sup>161</sup> später jedoch vereinzelt auch als in besonderem Maße mit Schuld behaftet dargestellt worden.<sup>162</sup> Hoffmann entgegnet angesichts beider Tendenzen zutreffend, dass der Dichter es vermieden habe, eine derartige Schwarzweißmalerei zu betreiben. Des Weiteren ist die Einordnung einer Figur in das Erzählkonzept des *Nibelungenliedes* nicht eine Frage nach einem Dualismus von Gut und Böse, sondern es stellt sich die bisher in der Forschung weniger thematisierte Frage nach der Funktion einer Figur für einen gattungsspezifischen Handlungsaufbau. Bei der Interpretation der Darstellung von Konflikten, daraus erwachsenden schuldhaften Handlungen und den wiederum folgenden Racheaktionen im Heldenepos muss die Gattungstypologie stets als ein entscheidender Faktor angesehen werden. Die Frage nach einer Beurteilung im Sinne von „Gut und Böse“, die vom *Nibelungenlied* in der Fassung B – in einer für die Gattung des Heldenepos charakteristischen Weise – weitgehend offengelassen oder scheinbar widersprüchlich beantwortet wird und die die tendenziösen Eingriffe der Fassung C dem Epos und auch seinem Anhang, der *Nibelungenklage*, zu implantieren suchten, ist dennoch stets ein beliebtes Thema der Interpretation des *Nibelungenliedes* gewesen.

Dies gilt auch und besonders für die Figur Siegfrieds. Im Gegensatz zu anderen entscheidenden Figuren des Epos, jedoch – bezeichnenderweise – ebenso wie Brünhild, mit der er die Repräsentation der niederen mythologischen Figurenebene im *Nibelungenlied* teilt, scheidet er durch seinen Tod in der 16. *Âventiure*, also noch vor der Mitte des Epos, aus der Handlung aus. Im größeren Teil des Textes ist er nur noch in Form von Kriemhilds Gedenken und dessen Konsequenz, ihrer Racheabsicht, präsent. Dies fällt

---

<sup>161</sup> HOFFMANN (1979), S. 39–41.

<sup>162</sup> HOFFMANN (1979), S. 91–95.

ebenso auf wie die Beschränkung seiner Jugendabenteuer auf die Erzählung Hagens.

Die exorbitante<sup>163</sup> Physis, durch die Siegfried immer wieder hervortritt und die das Hauptmerkmal innerhalb seiner Konzeption darstellt, lässt leicht die Passivität seiner Figur übersehen, die es zulässt, dass er für die burgundischen Machtinteressen eingesetzt wird und aufgrund dieser – neben anderen Ursachen – schließlich auch umkommt. Siegfried kann durch seine Beteiligung am Krieg gegen die Sachsen und an der Gewinnung Brünhilds einen großen Beitrag zur Stärkung Burgunds leisten, jedoch handelt es sich nur um Hilfsleistungen, die nicht auf seine Initiative zurückgehen – seine selbstbestimmten Abenteuer, die seinen Ruhm begründen, werden trotz ihres Potenzials für fantasievolle Schilderungen lediglich kurzgefasst in der Erzählung Hagens dargeboten. Damit wird signalisiert, dass sich das Epos nicht auf Siegfried, sondern auf den Wormser Burgundenhof konzentriert und damit auf Figuren, die der Historie näher stehen als Siegfried mit seinen von âventiurehaften Elementen dominierten Jugendabenteuern, die sicher zur Entstehungszeit des Epos begeisterte Zuhörer gefunden hätten. Um so bemerkenswerter ist die erzählerische Blickrichtung.

Siegfried ist also zu Lebzeiten sicher nicht zentrale Figur des Epos. Sein Tod hingegen ist für den ganzen restlichen Handlungsverlauf entscheidend. Auf erzähltechnischer Ebene fungiert Siegfried als *corpus delicti*, für das sich die Burgunden in ihrem Untergang zu verantworten haben. Dass eine *misseevende* (NL 981,4) wie die Ermordung Siegfrieds stattfindet, ist, ebenso wie später der Untergang der Burgunden, aus der Eigengesetzlichkeit der Gattung heraus betrachtet nicht eine Entwicklung, zu der es eine Alternative hätte geben können, sondern der Vollzug einer Notwendigkeit. Ohne dieses Vergehen hätte der Untergang, der seinerseits erst die Grundlage für heroisches Handeln bietet, als eigentlicher Zielpunkt des Epos nicht stattfinden können. Siegfried wird somit nicht nur der Rache Brünhilds oder dem Machtstreben des burgundischen Hofes geopfert. Sein Tod ist in viel höherem Maße als seine Figur in ihren Eigenheiten ein Dreh- und Angelpunkt der Handlung.

---

<sup>163</sup> Vgl. VON SEE (1971), S. 170. Zumindest im Sinne des Maßüberschreitenden passt der Begriff des Exorbitanten sicherlich im Bezug auf Siegfrieds Körperkraft, auch wenn sie nicht wie die Brünhilds als Skandalon aufgefasst wird.

In vielen Zügen ist Siegfried als höfischer Ritter gestaltet, teilweise verstoßt er aber auch signifikant gegen diese Anlegung. Es stellt sich die Frage, ob Siegfrieds Handeln überhaupt auf eine konsistente ethische Grundlage zurückgeführt werden kann, sei es nun eine höfische, eine heroische oder eine, die man diesen beiden Haltungen nicht zuordnen kann. In seiner Figur stehen höfische Elemente unhöfischen Anteilen in auffälliger Weise gegenüber. Letztere kann man aber nicht allein wegen dieses Gegensatzes von vornherein als heroisch bezeichnen, es sei denn, man wollte alles Unhöfische im *Nibelungenlied* unter diesem Begriff subsumieren, wozu beispielsweise Jan-Dirk Müller tendiert.<sup>164</sup> Nachdem die zweite *Âventiure* seine höfische Erziehung und den Ritterschlag darstellt und zu Beginn der dritten der Beginn der Minnebeziehung zu Kriemhild geschildert wird, tritt er nach seiner Ankunft in Worms mit der Kampfforderung an Gunther nicht höfisch, sondern in der schwer zuzuordnenden Rolle eines kriegerischen Eroberers auf. Nach seiner erneuten Verhöfischung überrascht es wiederum, wenn Kriemhild berichtet, er habe sie zur Strafe für ihre Schwatzhaftigkeit *zerblouwen* (NL 894/2). Bert Nagel äußert sich, unter anderem auf diese Tat Siegfrieds eingehend, zur Vielfalt der Figur wie folgt:

„Wenn er [Siegfried] z. B. im Kampf mit Alberich diesen am Bart zerrt, so ist solches Verhalten gewiß nicht höfisch, aber auch nicht heroisch. Es tritt hier vielmehr eine Zwischenschicht vorhöfischer, vorritterlicher Art zutage, die sowohl ästhetisch wie ethisch als unterliterarisch zu werten ist. Es gibt noch einige Szenen, die auf einem solchen tieferen Niveau spielen. Derselbe Siegfried, der sich entsagungsvollsten Minnedienstes fähig erwies, verprügelt andererseits die so hochverehrte frouwe wegen ihrer Schwatzhaftigkeit. [...] Siegfried ist übermütiger Held, seelisch unbeeirrter Mann der listigen Tat, derb zupackender Bezwingler Brünhilds, provozierende Kraftnatur, aber auch höfisch gesitteter Ritter und muster-gültiger Minner.“<sup>165</sup>

Es erscheint problematisch, hier von einem ‚unliterarischen‘ Erzählen zu sprechen. Vielmehr sprechen gerade diese nach Meinung von Nagel ästhetisch und ethisch auf einem ‚tieferen Niveau‘ angesiedelten Handlungen

---

<sup>164</sup> Nach MÜLLER (1998) „lassen sich bestimmte Konstellationen als ‚heroische‘, nämlich für jene imaginäre Welt [eines ‚heroic age‘] typische, von andersartigen, im selben Text thematisierten unterscheiden; dagegen mißlingt jeder Versuch, ‚das Heroische‘ substantiell zu bestimmen.“ (S. 49). Vgl. Kap. 2.

<sup>165</sup> NAGEL (1965), S. 151.

Siegfrieds für die Differenziertheit der Figur. Doch diese Differenziertheit offenbart zugleich: Siegfried ist so schwer einzuordnen, da ihm letztlich ein konsistentes Ethos fehlt. Seine Physis ist das bei Weitem dominierende Element seiner Figur. Dass er, wie Nagel anführt, Kriemhild für deren Streit mit Brünhild verprügelt (NL 894), aber den für ihn selbst verhängnisvollen Streit nicht aus der Welt zu schaffen vermag, ist ein Beleg dafür. Heroisch konzipierte Figuren zeichnet, wie schon festgestellt, insbesondere ein konsequentes Festhalten an ihren ethischen Grundsätzen gegen alle Widerstände aus. Siegfried jedoch gibt in seiner unberechenbaren Art den Widerständen, die sich ihm entgegenstellen, auffällig oft nach. Für ihn gibt es kein heroisches Dem-Tode-Entgegengehen, da ihm durchgehend das Bewusstsein für seine Lage fehlt. Peter Göhler resümiert nach einer langen Analyse der Siegfried-Figur unter anderem, „daß er Erfahrungen, die er mit seiner Umwelt macht, nicht verarbeitet.“<sup>166</sup>

Dass Siegfrieds Heroismus weitgehend auf seine Körperkräfte beschränkt ist, ändert aber nichts daran, dass gerade die Einordnung seiner Figur erhellend für den Begriff eines heroischen Ethos ist, der dieser Arbeit zugrundeliegt. Die Figuren im *Nibelungenlied*, die ein heroisches Ethos vertreten, haben sich mit seiner übermächtigen physischen Präsenz in einer ähnlichen Weise auseinanderzusetzen wie er selbst mit dem Drachen.<sup>167</sup> Siegfried ist durch seine Kraft und seine vermeintliche Unverwundbarkeit trotz seiner höfischen Tendenz für die meisten anderen Figuren im *Nibelungenlied* sowohl Faszinosum als auch Bedrohung. Später ist seine Figur dafür ausschlaggebend, dass die eigentlichen Vertreter des Heroischen im *Nibelungenlied* Fehler begehen, die zum Konflikt führen.

Elfriede Stutz widerspricht der These eines ethischen Vakuums der Siegfried-Figur. Sie bezieht sich dabei auf eine Stelle in der *Nibelungenklage*.<sup>168</sup> In diesem Text ist in der Fassung C die Aussage, Siegfried habe durch eigenen *übermuot* den Tod gefunden (V. 39), ersetzt durch die Lesart, er sei wegen *anderer übermuot* gestorben (Fassung C, V. 49), mit dem

---

<sup>166</sup> GÖHLER (1989), S. 112.

<sup>167</sup> Vgl. SIMPSON (1975), S. 64: „This [...] may reveal some possibility of Siegfried not only as dragon killer but also as dragon, a metamorphosis which by itself would exonerate Hagen of any moral or ethical crime in the matter of Siegfried’s killing.“

<sup>168</sup> Vgl. NIBELUNGENKLAGE (BARTSCH/LIENERT 2000).

Zusatz: *alsô noch vil maniger tuot, / der guoten liuten traget haz, / ern weiz selbe umbe waz* (Fassung C, V. 40–42). Zu dem *übermuot*-Vorwurf der *B-Klage* äußert sich Stutz, die Position einer Siegfried-Apologetin einnehmend, wie folgt:

„Der pejorativ genommene Übermut ist ein bevorzugtes Argument allerer, die Siegfried zum geist- und seelenlosen, zum irreligiösen, anmaßenden, taktlosen Kraftprotz erklären, die ihn auf Schönheit und männliche Potenz reduzieren.“<sup>169</sup>

Das Attribut, das Stutz an Siegfried in besonderem Maße hervorzuheben sucht, ist Demut. Allerdings hat sie dafür nur einen Beleg aus der *Klage* in der Fassung C (V. 55), *daz er diemüetic waere*.<sup>170</sup> Das *Nibelungenlied* selbst kenne „nicht Wort noch Begriff der Demut“,<sup>171</sup> erwähnt Stutz wenig später einschränkend. Sie führt jedoch Belege aus dem Text für Siegfrieds vermeintliche Demut an, so etwa sein Zurücktreten in seiner Eigenschaft als König, das ihn beispielsweise beim Stratorendienst (NL 397) auszeichne. Darin sieht Stutz „weder eine scherzhafte Kriegslist noch einen Verstoß gegen die geheiligte Ständeordnung, sondern zuvörderst das Zeichen souveräner Anspruchslosigkeit.“<sup>172</sup>

Den dazu widersprüchlich erscheinenden kriegerischen Auftritt bei Siegfrieds Eintreffen am Hofe Gunthers begründet sie hiermit: Um „die bändigende Wirkung der Minne zur Geltung zu bringen, muß der Dichter den wilden Jüngling zuvor im Zustand der Unbändigkeit vorführen.“<sup>173</sup> Diese Begründung erscheint schon daher, dass sie nun plötzlich pragmatisch vom Dichter aus argumentiert, als Notlösung. Siegfrieds Minnegedanken haben schon vor seinem Auftritt als Eroberer in Worms existiert (NL 44–52) und wurden von einem Anflug von Machtgier offenbar ebenso in den Hintergrund gedrängt, wie es von Stutz umgekehrt für die Minne in Anspruch genommen wird. Belegt werden durch die abrupte Folge der Wil-

---

<sup>169</sup> STUTZ (1990), S. 417f.

<sup>170</sup> Ebd., S. 417.

<sup>171</sup> Ebd., S. 418.

<sup>172</sup> Ebd., S. 419.

<sup>173</sup> Ebd., S. 420.

lensänderungen und der Rollenwechsel Siegfrieds vor allem seine Unberechenbarkeit und seine ethische Unprofiliertheit.

Dem Text des *Nibelungenliedes* kann man keine explizite Benennung von Fehlverhalten Siegfrieds entnehmen; regelmäßig werden seine Stärke, seine Kühnheit und oft auch sein höfisches Verhalten gelobt und mit wiederkehrenden Epitheta hervorgehoben. Kritik an Siegfried findet sich in Äußerungen von Figuren wie Ortwin (unrechtmäßige Aufforderung an Gunther), Brünhild (Betrug durch die geheime Unterstützung der Brautwerbung Gunthers) und Hagen (Siegfried bedroht die Stabilität der Machtverhältnisse am Wormser Hof). Der Erzähler schließt sich dieser Kritik nicht an. Die Einschätzung von Siegfried als einem der Schuldtragenden an der Konfliktsituation in Worms hat sich dennoch in der Interpretationsgeschichte des Textes etablieren können. So heißt es bereits 1922 bei Franz Saran:

„Der selbstbewußte kraftgeniale Siegfried verstieß bei seinem ersten Auftreten in Worms gegen Recht und Vernunft, durch seine Selbsterniedrigung in Island gegen die Standessitte, als er das Geheimnis der Brautnacht ausplauderte, gegen Treue und Ehre, durch seinen derben Spaß auf der Jagd gegen die höfische Zucht“.<sup>174</sup>

Die Frage nach der Schuld Siegfrieds, die ähnlich noch des Öfteren in der Forschung formuliert wurde, spielt auch für die Frage nach einer heroischen Konzeption seiner Figur – im Sinne eines konsequenten heroischen Ethos – eine wichtige Rolle. Dabei würde nach dem hier zugrundeliegenden Verständnis weniger die Frage im Mittelpunkt stehen, ob eine Schuld vorhanden ist oder nicht, sondern wie damit umgegangen wird. Bei Siegfried spricht gegen die heroische Konzeption, dass es keine erkennbare Annahme der Schuld oder eine Existenz unter deren Vorzeichen gibt, wie es etwa bei Hagen (NL 1790f.) der Fall ist, der ein Schuldbekenntnis ablegt, in dem er die Tat gleichzeitig bekräftigt.

Karl Heinz Ihlenburg und Peter Göhler, der sich an Ihlenburg orientiert, verweisen beide in einer gesellschaftspolitisch ausgerichteten Interpretation auf die Feudalgesellschaft, die die Schuld an Siegfrieds Schicksal trage. So betont Ihlenburg, dass angesichts des Todes Siegfrieds „hinter dem glänzenden Mantel höfischen Scheins die dunklen Kräfte des wirk-

---

<sup>174</sup> SARAN (1922), S. 73.

lichen feudalen Seins offenbar wurden“;<sup>175</sup> Göhler vertritt die Ansicht, „daß die Siegfriedfigur voll in die feudale Welt eingefügt ist und in ihr eine individuell geprägte einmalige Funktion hat – als tragisch scheiternde Idealfigur inmitten einer durch Interessen bestimmten feudalen Welt, die Ideali-tät beansprucht und vorgibt, aber keineswegs diesem hohen Anspruch ge-recht wird.“<sup>176</sup> Diese Einschätzungen sind im Ansatz sicher zutreffend, neh-men jedoch nicht zu der Fraglosigkeit Stellung, mit der sich Siegfried in die Abhängigkeit von ebendieser Gesellschaft hineinbegibt.

Die rein physische Heroik Siegfrieds und die von wundersamen Ele-menten geprägte Welt seiner Jugendabenteuer wie auch die 8. *Âventiure*, in der inhaltlich auf diese zurückgegriffen wird, haben oft Assoziationen zur Gattung oder zur Vorstellungswelt des Märchens aufkommen lassen. Zur 8. *Âventiure* schreibt Peter Göhler:

„Siegfrieds Reise führt ins Märchenreich. (Oder soll man angesichts des-sen, daß die Vorgänge auf Isenstein selbst märchenhafter Natur sind, richtiger sagen: Siegfried verläßt den Märchenbereich nicht?) Phantas-tisch ist die Schnelligkeit, mit der Siegfried das Nibelungenland erreicht. [...] Aber in einer Märchenwelt bedarf es keiner langwierigen Vorberei-tungen, um für eine große Heerfahrt gerüstet zu sein. [...] Kurzum: Das Geschehen auf der Nibelungenburg ist mit vielen Attributen des Mär-chenhaft-Unwirklichen versehen.“<sup>177</sup>

Schwierigkeiten bereitet hier nicht nur der Begriff des Märchenhaften, auch die Adjektive „phantastisch“ und „unwirklich“ scheinen hier zu sehr aus heutiger Perspektive verwendet worden zu sein. Es dürfte aus aktueller Sicht schwer einzuschätzen sein, ob die „märchenhaften“ Elemente der Ni-belungenwelt wirklich diesen Effekt auf ein mittelalterliches Publikum er-zielt haben. Auch wenn – und damit tritt ein weiteres Problem hinzu – die Bezugnahme auf die im 19. Jahrhundert zur Blütezeit gelangte literarische Gattung des Märchens zur Beschreibung mittelalterlicher Texte nicht adä-quat ist, finden sich Attribute wie „märchenhaft“ und Ähnliches in der For-schungsliteratur häufig. Besonders das „russische Brautwerbermärchen“ als mögliche Quelle für die Siegfriedgestalt im *Nibelungenlied* – allerdings

---

<sup>175</sup> IHLENBURG (1969), S. 73.

<sup>176</sup> GÖHLER (1989), S. 111.

<sup>177</sup> GÖHLER (1989), S. 95.

wurde auch ein umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis angenommen – wird in diesem Kontext häufig hervorgehoben.<sup>178</sup> Karl Heinz Ihlenburg schreibt dazu:

„Vieles im Epos mutet zweifellos echt märchenhaft an, insbesondere die eigentümlichen Charakteristika, mit denen Siegfried und Brünhild ausgestattet sind. Siegfrieds übermenschliche Stärke, die ihn aus dem Kampf mit 12 Riesen und 700 Recken als Sieger hervorgehen läßt, seine magische Unverletzbarkeit, seine zauberhafte Tarnkappe und sein wunderhaftes Schwert, sein Kampf mit dem Drachen sowie sein Wettlauf und seine Rauferei mit einem Zwerge [...] – diese und andere Merkmale legen eine Herleitung aus dem Märchen nahe.“<sup>179</sup>

Problematisch ist hierbei nicht nur der Gattungsbegriff des Märchens, sondern auch, dass dabei mit unbekanntem Größen operiert wird, was die Entstehungszeit des *Nibelungenliedes* und die vorige Zeit angeht. Für diese Zeit wären ‚Märchen‘ allenfalls in unsicheren Rekonstruktionsversuchen greifbar. Auch der Begriff „märchenhaft“ scheint zwar aus heutiger Sicht aufgrund der neuzeitlichen Märchenrezeption nachvollziehbar, jedoch waren um 1200 die hier damit benannten Elemente auch in der höfischen Dichtung verbreitet. Werner Hoffmann lehnt zumindest die generelle Zugrundelegung von Märchenstoffen ab:

„Die Annahme [...], daß Heldensagen, wie z. B. die von Siegfried, aus der Heroisierung ganzer Märchen entstanden und nicht etwa nur durch die Aufnahme von Märchenmotiven ausgestaltet worden seien, ist höchst fraglich, ja gänzlich unwahrscheinlich.“<sup>180</sup>

Um den missverständlichen Märchen-Begriff zu vermeiden, wird in dieser Arbeit der sicher auch nicht ganz unproblematische Ausdruck der niederen Mythologie<sup>181</sup> verwendet, da er zumindest nicht wie „Märchenwelt“, „märchenhaft“ und verwandte Ausdrücke einen unpassenden Gattungsbegriff mit sich bringt.<sup>182</sup>

---

<sup>178</sup> Vgl. HOFFMANN (1979), S. 72–76.

<sup>179</sup> IHLENBURG (1969), S. 19.

<sup>180</sup> HOFFMANN (1979), S. 75.

<sup>181</sup> Vgl. S. 41.

<sup>182</sup> Vergleichbar spricht auch SIMPSON (1975), S. 58, von Siegfried als „a warrior of mythical powers“.

Ebenso werden Göttermymen als mögliche Ursprünge der Figur Siegfrieds angesehen, wobei es sich weniger um literarisch formulierte Mythen wie diejenigen griechischer und römischer Quellen oder etwa der Lieder-*Edda* handelt, sondern eher rekonstruierte archetypische Urmythen. So erwägt Franz Rolf Schröder die Herleitung Siegfrieds von einem ‚Jahres- und Wachstumsgott‘: „Der Göttersohn und Heilbringer – kaum vom Knaben zum Jüngling gereift – besteht den Kampf mit den Ungeheuern der Tiefe, er wagt den Kampf mit dem Drachen, erschlägt ihn und befriedet die Erde. Heilbringer und Drachentöter in eins, das gleiche aus verschiedener Sicht“.<sup>183</sup> Von den Drachenkämpfen der höfischen Romane unterscheidet sich derjenige Siegfrieds davon, „daß er vor allen andern noch die Jugendfrische der mythischen Urzeit bewahrt hat“.<sup>184</sup>

Beim Tod Siegfrieds sieht Schröder ebenfalls den Mythos als Grundlage: „Der Tod des Wachstumsgottes ist der Archetyp, nach welchem der Tod des jugendlichen Helden der heroischen Zeit, der in der Blüte der Jahre dahingerafft wird, geschaffen und gebildet worden ist. So Achill, den der Hades für immer aufnimmt, so Sigfrid, der von dem dämonischen Hagen erschlagen, oder älter wohl [...] von einem Eber zerrissen wird“.<sup>185</sup> Statt mit einem derartigen rekonstruierten Archetyp zu arbeiten, der in dieser Form ein wenig beliebig wirkt, scheint es zielführender, durch den Abgleich mit einem teilweise parallel verlaufenden, überlieferten Mythos ein gemeinsa-

---

<sup>183</sup> SCHRÖDER (1961), S. 304.

<sup>184</sup> Ebd., S. 305.

<sup>185</sup> Ebd., S. 301.

mes Muster zu suchen, nämlich mit dem der durch eine List getöteten Lichtgestalt, wie es auch in der Baldr-Erzählung der *Gylfaginning* auftritt.<sup>186</sup>

Die zahlreichen angenommenen Herleitungsquellen der Siegfried-Figur beweisen vor allem deren Vielschichtigkeit und Heterogenität. Die Tendenzen, der Figur märchenhafte oder mythische Ursprünge zu attestieren, sind für die Frage nach einer heroischen Konzeption insofern aussagekräftig, als sie eine solche Konzeption letztlich sehr in Frage stellen, wenn nicht gar ausschließen. Das ist damit zu begründen, dass der als im offenen Kampf unbesiegbar dargestellte, nur durch Hinterlist zu überwältigende Siegfried durch diese Eigenschaft nicht in die Situation kommen kann, heroisch – das

---

<sup>186</sup> Der Baldr-Mythos in Snorri Sturlusons *Gylfaginning* – Kap. 49; GYLFAGINNING (LORENZ 1984), S. 548–550 – lässt Baldr, den „lichtesten Asen“, ähnlich wie Siegfried durch eine List sterben, indem Loki, der Widersacher der Götter, den einzigen Zweig, der Baldr verletzen kann, einem blinden Asen in die Hand gibt, der ihn zum Spaß auf Baldr werfen soll. Jedoch wird Baldr tödlich verwundet. Siegfried und Baldr entsprechen einander nicht nur insofern, als beide als Lichtgestalten dargestellt werden, deren Schönheit häufig erwähnt wird; sie teilen auch das Merkmal der eingeschränkten Unverwundbarkeit, das bereits bei Achilleus in der griechischen Heldensage zu finden ist. Während bei Siegfried die Unverwundbarkeit auf den Körper bezogen ist, resultiert sie für Baldr aus den Verhältnissen seiner Umwelt; jedoch ist in beiden Fällen ein Teil einer Pflanze Ursache des Todes – in Siegfrieds Fall das Lindenblatt (NL 902). Zudem ist der Tod Baldrs ebenso wie derjenige Siegfrieds das Vorzeichen des nahenden Untergangs seiner Angehörigen. Lokis Besuch bei Frigg, Baldrs Mutter, hat seine Entsprechung in dem hinterhältigen Gespräch Hagens mit Kriemhild (NL 891–905), durch das Hagen erreicht, dass Kriemhild die verwundbare Stelle Siegfrieds markiert. Die Träume Baldrs, denen ein im Umkreis der *Edda*-Dichtungen überliefertes eigenes Gedicht (*Baldrs draumar*) gewidmet wurde und die auch in der *Gylfaginning* wiedergegeben werden, lassen sich mit den mehrfach auftretenden unheilvollen Träumen Kriemhilds von Siegfrieds Tod vergleichen: dem Falkentraum (NL 13–19), dem Traum von den zwei wilden Ebern (NL 921) und dem Traum von den zwei zusammenstürzenden Bergen (NL 924).

heißt: im Angesicht des Todes – zu agieren und in dieser Situation ethische Konsequenz zu beweisen.<sup>187</sup>

Die Heterogenität der Siegfried-Figur wird auch in einem Aufsatz von Judith Klinger zum Ausdruck gebracht, wo es heißt, bei Siegfried auf der Jagd zeige sich „sein unkontrollierter Übermut, andererseits demonstriert Sîvrit seine Kontrolle über unzivilisierte Wildheit und naturwüchsige Gewalt, die sonst niemand innehat. [...] An dieser Stelle ist es Sîvrit, der die Grenze zwischen Zivilisation und Wildheit, dem Eigenen und dem Fremden, verkörpert und hütet.“<sup>188</sup> Klinger bringt bezüglich der Naturnähe Siegfrieds mit anderen Worten dessen Nähe zur niederen Mythologie zum Ausdruck, deren Wesen auch meist in der Natur anzutreffen sind.

Bei der Ankunft des zu diesem Zeitpunkt noch unbekanntes Siegfried empfiehlt Ortwin von Metz, sich bei seinem Oheim Hagen nach der Identität des Fremden zu erkundigen, denn: *Dem sint kunt diu rîche und ouch diu vremen lan.* (NL 82,1). Hagen schaut aus dem Fenster und meint, er habe Siegfried zwar nie gesehen, aber dieser Mann müsse es sein. Im Folgenden erzählt er in einem längeren Einschub die Geschichte von den Taten des jungen Siegfried, die (wenn man von der an eine Rückblende erinnern den 8. *Âventiure* absieht) ansonsten nicht thematisiert werden.

---

<sup>187</sup> Ein hartes und in seinen Formulierungen sicher teilweise überzogenes, aber in vielen Punkten treffendes Urteil über Siegfried fällt Albrecht Classen (1998), der versucht, „schon im NL die scharfe Kritik am Heroischen, d. h. an einem konkreten Denk- und Handlungsmuster, zu erkennen, die gleichermaßen die Klage dominiert“ (S. 677). „Anstatt sich selbst um Brünhild zu bewerben [...], erniedrigt er sich zu Handlangerdiensten für Gunther, um von diesem seine Schwester zur Frau zu erhalten. Brünhild [...] wird sowohl von Gunther als auch von Siegfried in niederträchtiger Weise hintergangen und vergewaltigt. [...] Siegfried fällt praktisch auf jede List rein und läßt sich sowohl von Gunther als auch Hagen in jeglicher Hinsicht manipulieren und täuschen. Je mehr er mit seiner übermenschlichen Kraft prahlt und seine körperliche Überlegenheit demonstriert, desto mehr zeigt sich, wie unfähig er ist, sich im höfischen Kontext zu bewegen, sich intelligent auf schwierige Situationen einzustellen [...]. Überspitzt könnte man also durchaus behaupten, daß sich Siegfried weitgehend als Versager beweist, der sich nur auf seine physische Kraft verläßt und gerade dadurch völlig hilflos [...] dem Mißbrauch der Burgunderkönige und deren Vasall Hagen ausgesetzt ist.“ (S. 685–687). Die Schlussfolgerungen des Aufsatzes sind, im Gegensatz zu einzelnen treffenden Bemerkungen, unhaltbar.

<sup>188</sup> KLINGER (2014), S. 299.

Die erzähltechnische Problematik der „doppelte[n] Jugendgeschichte“ Siegfrieds wird von Jan-Dirk Müller ausführlich diskutiert.<sup>189</sup> Auch Elfriede Stutz meint: „Die gegensätzlichen Vorstellungen von Palast und Wald, von Hof und Einsamkeit – sie leben in den Versionen nebeneinander her, niemals konsequent harmonisiert.“<sup>190</sup> Siegfrieds Figur wird mit einem Hintergrund unterlegt, der sowohl eine ausgeprägte höfische Biographie (2. *Âventiure*) als auch eine sagenhafte Vorgeschichte (3. *Âventiure*, NL 86–100) enthält, die die Hortgewinnung und die Erschlagung des Drachen in einer sehr kurzgefassten Form durch Hagens Erzählung wiedergibt. Die Beobachtung Müllers, wie lückenhaft die Darstellung Hagens verläuft, dass es dort „raumzeitliche Raster und logisch miteinander verknüpfte Geschehensfolgen“<sup>191</sup> nicht gibt, wird von ihm in überzeugender Weise als ein zum vorigen unterschiedlicher Erzählgestus gedeutet.<sup>192</sup> An dieser Stelle findet auf der Handlungsebene Sagenüberlieferung statt, die, wie Müller formuliert, durch den „privilegierten Blick des Heros“<sup>193</sup> Hagen wiedergegeben wird. Siegfried erscheint nicht nur aufgrund der Art der dargestellten Handlungen, sondern auch aufgrund des raum- und zeitlosen Erzählgestus als Vertreter der mythologisch gefärbten Figurenebene, zu der auch Brünhild gehört. Müller weist weiterhin darauf hin, dass die Vorgeschichte Siegfrieds in den „dunklen Räumen“ der „heroischen Sagenwelt“ stattfindet, bei denen im Gegensatz zu den Angaben der Haupthandlung „alle räumlichen Bedingungen“ aussetzen.<sup>194</sup>

Müller spricht von der „Geschichte des Heros und des höfischen Ritters“<sup>195</sup> sowie von „heroischen Taten“<sup>196</sup> als Inhalt von Hagens Erzählung. Es ist jedoch auffällig, wie eindeutig die Erzählung auf Siegfrieds Körper-

---

<sup>189</sup> MÜLLER (1998), S. 125–136. Ganz unvorbereitet kommt Hagens Schilderung in Hinblick auf die zweite *Âventiure* jedoch nicht, insofern es dort heißt: *er versuochte vil der rîche durch ellenthaften muot. / durch sînes lîbes sterke er reit in menegiu lant.* (NL 21,2f.)

<sup>190</sup> STUTZ (1990), S. 411.

<sup>191</sup> Ebd., S. 132.

<sup>192</sup> Ebd., S. 134.

<sup>193</sup> MÜLLER (2017), S. 229.

<sup>194</sup> MÜLLER (2017), S. 281.

<sup>195</sup> Ebd., S. 130.

<sup>196</sup> Ebd., S. 131.

kraft, nicht auf ein etwaiges heroisches Ethos, zugeschnitten ist: Es ist von *sîner grozen krefte* die Rede, mit der er *starkiu wunder* bewirkte (NL 87,4; ähnlich 96,4 und 101,4), er ist der *starke Sîvrit* (NL 90,3).<sup>197</sup> Auch die häufige pars-pro-toto-Reduktion auf die *hant* (*die küenen Nibelunge sluoc des heldes hant* NL 87,2; *daz sold' in allez teilen des küenen Sîvrides hant* NL 92,4; *die sluoc sît mit zorne diu Sîvrides hant* NL 94,3; *einen lintrachen den sluoc des heldes hant* NL 100,2) steht für die Körperlichkeit, mit der Siegfried hier gekennzeichnet wird.

Schon diese Schilderung weist Siegfried nicht nur als bewundernswert aus, sondern auch als jemanden, vor dem man sich in Acht nehmen muss – daher rät Hagen: *sîn lîp der ist so küene, / man sol in holden hân* (NL 101,3). Dies ist jedoch lediglich die präferierte Lösung von zwei Alternativen, deren Verwirklichung scheitert, was aus Sicht der Wormser Machtpolitik die andere Alternative, nämlich die Beseitigung von Siegfried, erzwingt.

### 3.2.2 Siegfrieds Herausforderung

Siegfrieds Reise zum Wormser Königshof erfolgt unter eindeutig höfischem Vorzeichen, nämlich dem der hohen Minne, zu der Siegfried entbrannt ist, nachdem er von Kriemhild gehört hat. Nach dem Eintreffen in Worms fordert Siegfried Gunther jedoch unvermittelt zum Kampf um die Herrschaft über ihre beiden Königreiche heraus, ohne dass dies von der Gegenseite vorauszusehen wäre. Obwohl dieser Auftritt auf den ersten Blick unhöfisch erscheint und von einem Teil der Forschung sogar als „heroisch“ bezeichnet wird – so schreibt Müller noch 2002: „Siegfried antwortet auf den höfischen Gruß [...] mit der heroischen Herausforderung Gunthers zum Zweikampf“<sup>198</sup> –, hat er Parallelen insbesondere im Artusroman, auf die, vor Edward Haymes 1999, Müller selbst schon 1974 hingewiesen hat.<sup>199</sup>

Vorbereitet wird dies mit einem Gespräch gegenüber seinen Eltern, in dem Siegfried berichtet, wie er Kriemhild zu erwerben gedenke, und auf

---

<sup>197</sup> Siegfried ist nicht der Einzige, dem im *Nibelungenlied* das Epitheton *stark* zugeordnet wird, allerdings gewinnt es im Zusammenhang mit den beschriebenen exorbitanten Taten eine besondere Qualität. Ähnliches gilt für die pars-pro-toto-Figur mit *hant*.

<sup>198</sup> MÜLLER (2002), S. 74.

<sup>199</sup> So z. B. die Initialaventure des *Iwein* Hartmanns von Aue, wo durch einen Zweikampf mit dem angestammten Herrscher Askalon tatsächlich dessen Königreich samt Frau gewonnen wird. Vgl. MÜLLER (1974), S. 91; HAYMES (1999), S. 71.

die Bedenken seiner Eltern entgegnet: *swaz ich friwentlîche niht ab in erbit, / daz mac sus erwerben mit ellen dâ mîn hant. / ich trouwe an in ertwingen beide liute unde lant.* (NL 55,2–4). Auch hier erscheint wieder die pars-pro-toto-Figur mit Bezug auf die *hant*, die kennzeichnend für Siegfrieds Körperlichkeit ist. Es ist signifikant, wie schnell, geradezu beliebig Siegfrieds Rede hier vom Thema der Minne zu dem des Machterwerbs springt.

Wenn Siegfried in NL 110 sein Kommen wie folgt erklärt: *Mir wart gesaget maere [...] / daz hie bî iu waeren [...] / die kûenesten recken* (NL 107,1–3) und mit der Absicht *ich wil an iu ertwingen, swaz ir muget hân* (NL 110,3) an Gunther herantritt, ist zunächst keine Rede von Kriemhild. Walter Falk ließ 1974 mehrere mögliche, in der Tat unbefriedigende Erklärungsversuche der älteren Forschung (Siegfried vergisst Kriemhild zeitweilig; der Autor begann das Epos als ‚Anfänger‘ und beherrschte die Darstellung höfischer Kommunikation an dieser Stelle noch nicht; Siegfried wollte seine Minnegedanken zunächst geheim halten; Siegfried verspürt angesichts seiner Herzensregungen eine innere Hilflosigkeit) Revue passieren,<sup>200</sup> um schließlich „diese Stellen als Anzeichen dafür zu werten, daß wichtige Züge der Dichtung noch nicht hinreichend aufgeheilt werden konnten“.<sup>201</sup> Jens Haustein meint 1993:

„Der zum höfischen Ritter ausgebildete Siegfried (die diesen Vorgang schildernde zweite Aventure, Pendant zur ersten, Kriemhild gewidmeten, ist neuere Zugabe) fällt am Burgundenhof mit seinen herausfordernden Worten zunächst gewissermaßen auf eine frühere Textstufe zurück. Die Erinnerung an Kriemhild läßt ihn sogleich wieder schemagerecht als Minneritter handeln.“<sup>202</sup>

Wie häufig, wenn das *Nibelungenlied* in seinem Erzählfortgang nicht konsequent erscheint, wird hier auf die Stoffgeschichte zurückgegriffen und damit die fragwürdige Annahme ausgesprochen, im Hochmittelalter mit seiner blühenden Literaturlandschaft sei ein epischer Text in derartiger Breite wie das *Nibelungenlied* in unzureichend redigierter Form überliefert worden. Es wird dem Epos sicherlich gerechter, wenn man interpretierend an diesen scheinbaren Bruch herantritt. Siegfried erweist sich durch sein

---

<sup>200</sup> FALK (1974), S. 40–45.

<sup>201</sup> Ebd., S. 45.

<sup>202</sup> HAUSTEIN (1993), S. 383.

sprunghaftes Verhalten als schwer greifbare Figur, was in der Darstellung auch beabsichtigt sein dürfte. Im höfischen Ethos liegt Siegfrieds Herausforderung sicher nicht begründet. Aber dem heroischen muss man sie deshalb nicht zwangsläufig zurechnen – wenngleich Walter Haug hier das „Zitat eines heroischen Klischees“<sup>203</sup> sieht.

Das legt schon der Kontext der Herausforderung nahe. Hagen weiß kurz zuvor über Siegfried mitzuteilen: „*einen lintrachen den sluoc des heldes hant. / er badet' sich in dem bluote: sîn hût wart hurnîn. / des snîdet in kein wâfen; daz ist dicke worden scîn*“ (NL 100). Auch wenn es während des Streitgesprächs mit Beginn in NL 106 verschwiegen bleibt, kann dieses nicht ohne das Vorzeichen der übermenschlichen Physis verstanden werden. Das Ergebnis eines Kampfes stünde von vornherein fest. Das würde zwar einer heroisch konzipierten Figur nicht erlauben, vom Kampf mit Siegfried Abstand zu nehmen (und daher bietet Ortwin den Kampf auch sogleich an), aber es bewirkt, dass Siegfried, der über die magische Wirkung des Drachenbluts verfügt, nicht als Repräsentant des heroischen Ethos, sondern als Vertreter einer niederen Mythologie wirkt.

Gunther macht nach Vermittlung Gernots Siegfried ein Angebot: *allez daz wir hân, / geruchet irs nâch êren, daz sî iu undertân, / und sî mit iu geteilet lîp unde guot.* (NL 127,1–3). Wie Irmgard Gephart feststellt, gelingt es Gunther damit,

„die gewaltsame Forderung Siegfrieds, indem er jene geschickt unterläuft, in ihr Gegenteil, d. h. einen verborgenen Herrschaftsanspruch seinerseits, zu verkehren. [...] Mit diesen Worten aber kann er sich als der überlegene Herrscher darstellen, dessen Hände auszuteilen vermögen, und tut damit den ersten Schritt zur Vereinnahmung Siegfrieds in seinen Herrschaftsverband, die sich dann kontinuierlich fortsetzt. Was also auf den ersten Blick einer Aufgabe von Positionen gleichzukommen schien, enthüllt sich bei näherem Hinsehen als ein diplomatisch geschickter Schachzug von gewaltloser Usurpation.“<sup>204</sup>

Im Folgenden wird sich erweisen, dass Siegfried dieser subtilen Art der Machtausübung nichts entgegenzusetzen hat. Während er zwar der Stärkste ist und am Königshof sogar dringend benötigt wird, vermag er diese Posi-

---

<sup>203</sup> HAUG (1974), S. 42.

<sup>204</sup> GEPHART (1994), S. 29.

tion aber nicht zu nutzen, sondern lässt sich durch das diplomatische Geschick des Königs und die neu erwachenden Minnegedanken an Kriemhild bald dazu verleiten, faktisch die Rolle eines Vasallen einzunehmen.

Angesichts der kontroversen Forschungsdiskussion, wie die Diskrepanz zwischen dem Minnegedanken Siegfrieds und seinen plötzlichen Herrschaftsinteressen am Wormser Hof zu deuten sei, lenkte Jan-Dirk Müller 1974 den Blick auf geschichtlich verbürgte Herrschaftsvorstellungen und Auseinandersetzungen um das Fehderecht um 1200. Siegfried fordere demnach einen „Idoneitätserweis“ von Gunther, aufgrund dessen er auch die Herrschaft über das wundersame Nibelungenland mit seinen Riesen und Zwergen erlangt hat – was sicher kaum mit dem Wormser Hof vergleichbar ist. „Sîvrits Herausforderung ist also gar nicht so ungewöhnlich. Herrschaft um 1200 hängt von der Fähigkeit des Herrschers ab, sie nach innen und außen durchzusetzen“,<sup>205</sup> meint Müller. Jedoch „daß agonal immer wieder zugleich über den Wert des einzelnen Ritters wie auch über seine Stellung und Funktion im gesellschaftlichen Ganzen entschieden werden müsse, kann sich in den komplexeren Herrschaftsstrukturen des Wormser Hofes nicht durchsetzen“.<sup>206</sup>

Das ist sicher der Fall, und es stellt sich die Frage, ob man Siegfrieds Auftritt in Worms als inhaltlich so gewichtig ansehen kann, dass hier eine Diskussion von Herrschaftsmodellen auszumachen wäre. Die Reaktionen Gunthers, Ortwins und Hagens lassen nicht darauf schließen, dass das Herrschaftsmodell der auf Körperkraft reduzierten „Idoneität“, das von Siegfried in äußerst simpler Form zum Ausdruck gebracht wird, als ein diskutabler Gegenentwurf zur ererbten Form der Herrschaft erachtet wird. Vielmehr antwortet Ortwin mit dem Vorwurf *iu hât der starke Sîvrit unverdienet widerseit* (NL 116,4) und bezeichnet Siegfrieds Anliegen als *starkez übermüeten* (NL 117,4). Und Hagen entgegnet Gernot: *uns mac wol wesen leit, / allen dînen degenen, daz er ie gereit / durch strîten her ze Rîne; er soltez haben lân. / im heten mîne herren sölher leide niht getân.* (NL 121). Diese Entgegnungen weisen Siegfrieds – den man ja freundlich empfangen wollte! – vorausgegangene Äußerungen als Angriffsdrohung aus.

---

<sup>205</sup> MÜLLER (1974), S. 93.

<sup>206</sup> Ebd.

Dass Gernot und Gunther in diesem Zusammenhang diplomatisch verfahren und Siegfried, der eine unmittelbare Gefahr darstellt, zu beschwichtigen suchen, darf nicht als Einstieg ihrerseits in die vermeintliche Diskussion von Herrschaftsmodellen verstanden werden. Weniger als ein Reflex aktueller politischer Umbrüche, der sicher in Ansätzen vorhanden ist, zeigt sich an dieser Stelle eine für Siegfried ebenso bezeichnende wie unvorteilhafte Selbstoffenbarung. So aggressiv er zunächst als Eroberer auftritt, so leichtgläubig lässt er sich im Folgenden von Gunther und seinen Brüdern zugunsten des Königshofes einspannen. Dass der Minnegedanke für einige Zeit aus seinem Blickfeld zu verschwinden scheint, ist bezeichnend für die Unberechenbarkeit der Siegfried-Figur.<sup>207</sup>

Nachdem der Streit auf vorbildliche höfische Art geschlichtet wurde, erscheint Siegfried tatsächlich in einer neuen ethischen Kehrtwende, durch die Minne beflügelt, schon gleichsam als Bestandteil des burgundischen Hofes: *Sô ie die küenege rîche riten in ir lant, / sô muosen ouch die recken mit in al zehant. / dâ mite muos' ouch Sîvrit* (NL 137,1–3). Dass Siegfried im Folgenden ein Jahr in Burgund zubringt und seine Eroberungspläne offenbar vollkommen vergessen sind, ist ein weiterer Beleg für seine genannte Inkonsequenz und gegen eine heroische Konzeption des Ethos seiner Figur.

Im Sachsenkrieg entsteht, wie Ragnhild Boklund-Schlagbauer feststellt, „die paradoxe Situation, daß Siegfried *êre unde guot* der Burgunden, die er ja in der Länderwette selbst in Frage stellte, nach außen hin verteidigt.“<sup>208</sup> An die Darstellung der Jugendabenteuer gemahnt die Formulierung *dâ worhte michel wunder des küenen Sîvrides hant* (NL 227,4). Siegfrieds Verweilen am Hof wird mit der Hoffnung begründet, Kriemhild einmal sehen zu können. Diese Situation wie auch zuvor bereits Siegfrieds Minne-

---

<sup>207</sup> GOTTSMANN (1987), S. 25f., greift wie Müller die „Idoneitäts“-Thematik auf. Sie vertritt die Ansicht, Siegfried wolle sich Burgund gar nicht untertan machen, sondern es gehe ihm darum, „die Rechtmäßigkeit seines eigenen Herrschertums unter Beweis zu stellen, indem er herausfinden will, ob Gunther ihm überlegen sei, da dessen Macht von den Leuten so hoch gepriesen wird.“ Eine Erklärung, warum Siegfried dann explizit sagt *ich wil an iu ertwingen swaz ir muget hân: / lant unde bürge, daz sol mir werden undertân* (NL 110,3f.), fehlt allerdings. „Gunther und seine Vasallen mißverstehen Siegfrieds Rede und deuten sie als reinen usurpatorischen Anspruch“, meint Gottsmann (S. 26). Wie sollen sie sie auch sonst verstehen?

<sup>208</sup> BOKLUND-SCHLAGBAUER (1996), S. 36.

Trauer (NL 136) lässt ihn zwar dem Wortlaut nach eine Position als *vriunt* einnehmen (NL 156), jedoch scheint faktisch gesehen bereits hier der Zustand zu bestehen, dem später mit dem Stratordienst eindeutig Ausdruck verliehen wird. Dass der stärkere Siegfried derart in das Hofgeschehen eingebunden wird, führt zu einer verhängnisvollen gegenseitigen Abhängigkeit und den fatalen Betrugshandlungen auf Isenstein.

Es hat sich gezeigt, dass das Auftreten Siegfrieds stark situationsabhängig ist und keinem durchgängig vorhandenen ethischen Maßstab folgt. Was an seiner Figur traditionell als heroisch betrachtet wird, ist in Siegfrieds überragender Physis begründet. Während als – im ethischen Sinne – heroisch gestaltete Figuren das Geschehen um sich herum gezielt in ihrem Sinne beeinflussen, lässt sich Siegfried eher von der Entwicklung um ihn herum treiben und erweist sich als in seinen Zielsetzungen inkonsequent.

### 3.2.3 Siegfried und Brünhild

Schwer einzuordnen ist eine Äußerung Hagens, die anlässlich der Brautwerbungspläne Gunthers auf das Wissen Siegfrieds über Brünhild Bezug nimmt: Siegfried sei es *sô kündec, wie ez um Prünhilde stât* (NL 331,4). Diese Aussage lässt sich durch Siegfrieds vorige Warnung vor Brünhild erklären, gut möglich ist jedoch auch, dass Hagen auf eine nicht weiter im Text berücksichtigte, aber als Sagenwissen im Hintergrund präsente Begegnung Siegfrieds mit der Walküre Brünhild anspielt, wie sie etwa in der *Völsunga saga* dargestellt wird.<sup>209</sup>

Auf Isenstein erweist sich Siegfrieds gute Ortskenntnis, wozu Jan-Dirk Müller bemerkt:

„Der heroischen Welt entspricht ein besonderes Wissen. Es sind die größten Helden, Hagen und Sivrit, die ‚alles wissen‘. Sivrit weiß in Prünhilts Welt Bescheid. Folglich wird Hagen zeitweise nicht nur als Krieger, sondern auch als Wissender vom *starken Sivrit* verdrängt werden, um die Rolle in dem Augenblick wieder zu übernehmen, in dem Sivrit beseitigt

---

<sup>209</sup> Kap. XXIf. *VÖLSUNGA SAGA* (EBEL 1997), S. 50–57. Mit Recht weist MÜLLER (1998), S. 21–25, auf die Schwierigkeiten der Methode hin, den Text aus der Sagenrezeption etwa nordischer Quellen zu deuten. Aber hier geht es nicht um die zu Recht kritisierte Glättung von brüchigen und widersprüchlichen Stellen, sondern um die Frage, worauf die Anspielung hindeutet, wenn man die Äußerung Hagens als solche auffasst.

ist. [...] Hagen ‚weiß alles, was man wissen kann‘, weil er die Möglichkeiten der heroischen Welt in höchster Potenz repräsentiert.“<sup>210</sup>

Der Einschätzung, dass Siegfried in gleicher Weise wie Hagen mit besonderem Wissen ausgestattet sei, ist jedoch angesichts der durchgehenden Naivität Siegfrieds, der im Gegensatz zu Hagen sein Wissen nicht auszuwerten fähig ist, nicht zuzustimmen. Die Tatsache, dass Siegfried in der Welt Brünhilds Bescheid weiß, muss nicht unbedingt in der Walkürenerzählung begründet sein, sondern könnte auch so erklärt werden, dass Brünhild ebenso wie Siegfried die niedere Mythologie vertritt. Das zeigt sich bei ihr wie bei Siegfried anhand einer übergroßen Körperkraft. Diese Wesensverwandtschaft verrät sich ebenfalls dadurch, dass auch sie Siegfried bereits kennt und ihn als ersten begrüßt, obwohl Gunther als Werber auftritt.<sup>211</sup>

Eine der für die Figur Siegfrieds bezeichnendsten und für die Interpretation problematischsten Stellen ist sein Stratordienst (NL 397). Ohne dass es zwingend erforderlich wäre, hält Siegfried Gunthers Pferd am Zaum, führt es vom Schiff herunter und gibt sich dadurch als ein Untergebener zu erkennen. Wie schon oben aufgeführt, sieht Elfriede Stutz darin ein Zeichen „souveräner Anspruchslosigkeit“. Dies setzt allerdings voraus, dass der *ordo*, der hier in Frage gestellt wird, zwar nicht von unten nach oben, aber von oben nach unten verletzt werden dürfe. Jens Haustein meint dagegen:

„Es geht [...] darum zu zeigen, bis zu welchem Grad der sozialen Selbstentäußerung Siegfried geht, um Kriemhild zu erhalten. Siegfrieds Stratordienst wird als Minnedienst dargestellt. Er [...] ist eine Symbolhandlung im Kontext von Siegfrieds Werbung. Und an diesem Punkt entsteht Schuld, Siegfrieds Schuld. Zunächst in dem elementaren mittelhochdeutschen Wortsinne, daß Siegfried selbst zum Verursacher seines eigenen Todes wird [...]. Darüber hinaus wird Siegfried aber auch in der Weise schuldig, daß er den auf geschichtlich-heilsgeschichtliche Zusammenhänge gegründeten Ordo verletzt.“<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> MÜLLER (1998), S. 197.

<sup>211</sup> MÜLLER (1974), S. 105, bemerkt zutreffend: „In Isenstein zählt allein der Stärkste. Deshalb sieht man hier auch den berühmten Sîvrit, nicht Gunther sogleich als Bewerber an.“ Die Möglichkeit, dass auf einen vorherigen Isenstein-Aufenthalt Siegfrieds angespielt wird, ist trotzdem gegeben.

<sup>212</sup> HAUSTEIN (1993), S. 381.

Die unmittelbare Textumgebung legt einen anderen Schluss nahe: *alsô diente im Sîfrit, des er doch sît vil gar vergaz* (NL 397,4) heißt es über Gunther. Schuld wird hier demnach eher ihm als Siegfried zugewiesen. Diese Zeile korrespondiert mit NL 978,3f. (kurz vor dem Mord an Siegfried): *swie harte sô in durste, der helt doch niene tranc, / ê daz der künic getrunke; des sagt er im vil boesen danc*. Auch hier wird Gunthers Undank gegenüber Siegfrieds höfischer Zurückhaltung erwähnt. Dennoch hat sich in der Interpretationsgeschichte eher eine Tendenz zur Schuldzuweisung an Siegfried herausgebildet. Werner Fechter schrieb 1948 über die Standeslüge und die anderen Aktionen zur Gewinnung Brünhilds:

„Diese Handlungen haben das Ziel, Gunther widerrechtlich zu verschaffen, was ihm nicht zusteht: Brünhild. Eine Schuld Siegfrieds liegt dabei in doppelter Weise vor: Er mißbraucht seine Kenntnisse, und er mißbraucht seine Fähigkeiten.“<sup>213</sup>

Siegfrieds Selbstverleugnung beschränkt sich aber nicht nur auf den Strattordienst; Peter Göhler hebt hervor, „daß Siegfried im ganzen Werbungskomplex äußerlich in der Rolle des Vasallen erscheint.“<sup>214</sup> So übernimmt er nach dem Dienst an Gunther zur Gewinnung Brünhilds auch noch die Aufgabe, als Bote in Worms den Erfolg der Aktion zu melden (9. *Âventiure*). Dass sich Siegfried dermaßen für Dienstleistungen hergibt, spricht natürlich erst recht nicht für eine heroisch angelegte Konzeption seiner Figur. Man vergleiche dazu Hagens *zornliche* Antwort auf Kriemhilds Anfrage, ob er sie und Siegfried nach Xanten begleiten wolle (NL 698f.).

### 3.2.4 Siegfrieds Tod

Theodore Andersson fragt in einem Aufsatz: „Why does Siegfried die?“, und gibt die Antwort, einen sinnvollen Grund dafür gebe es nicht.<sup>215</sup> Boklund-Schlagbauer sieht auf der Seite Siegfrieds dessen Vertrauen in die Freundschaftsbindung in Worms, das durch das zweifelhafte Verhalten bei der Brautwerbung nicht mehr haltbar sei. Auf der Seite der Burgunden sieht sie die Wiederherstellung der hinterfragten Herrschaftslegitimation und den

---

<sup>213</sup> FECHTER (1948), S. 31.

<sup>214</sup> GÖHLER (1989), S. 97.

<sup>215</sup> ANDERSSON (1978), S. 38.

Machterwerb als ausschlaggebend an.<sup>216</sup> Jedoch scheint es auch recht deutlich, dass der Tod Siegfrieds erfolgen muss, da er die ganze folgende Handlung erst begründet.

Zur Vorgeschichte des Mordes macht Irmgart Gephart einige Beobachtungen, die die manipulierbare Veranlagung Siegfrieds treffend als Quelle seines Verhängnisses herausarbeiten:

„Hagen [...] weiß, worauf man sich bei Siegfried verlassen kann [...]: eine fingierte Kriegserklärung soll Siegfried vom Hof weglocken beziehungsweise Kriemhild Anlaß zum Verrat von Siegfrieds Geheimnis geben. Damit trifft Hagen genau das Element, das Siegfried mit dem Wormser Hof verbindet: seine Dienstbereitschaft im Kampf [...] Die Jagd inszeniert Hagen als sportlichen Wettkampf, bei dem sich der einzelne hervortun kann (930). Zug um Zug wirft er die Köder aus für Siegfrieds Ehrsucht, als der Größte und Stärkste dastehn zu wollen [...] Auf dem Weg zur Quelle packt Hagen Siegfried noch einmal an seiner schwachen Stelle:

*do sprach von Tronege Hagene: „mir ist des vil geseit,  
daz niht gevolgen künne dem Kriemhilde man,  
swenne er wolde gâhen. hey wolde er uns daz sehen lân!“ (972, 3–4)*

[...] Hagen kennt nicht nur die körperliche Schwachstelle Siegfrieds, er weiß ebenso genau um seine charakterlichen Schwächen.“

Nicht ganz überzeugend scheint hier jedoch die Unterstellung der „Ehrsucht, als der Größte und Stärkste dastehn zu wollen“. Vielmehr ist Siegfrieds Darstellung auch noch in diesem Zusammenhang durch höfische Zurückhaltung, beispielsweise an der Quelle, gekennzeichnet. Zudem wurde oben gezeigt, wie selbstverständlich und auch unnötig sich Siegfried zuvor als Vasall Gunthers erniedrigte. Dies sieht Gephart jedoch anders, unter anderem in Bezug auf Siegfrieds Verzicht auf Kriemhilds Erblande (NL 694f.):

„Ein Krieger, der sich zwar verbaler Dienstwilligkeit befleißigt, dem aber in seinem Handeln permanent widerspricht, weil er peinlich auf seine Unabhängigkeit und den Triumph seiner Person bedacht ist und eher geben als nehmen will, stellt das Prinzip von Dienst auf den Kopf.“<sup>217</sup>

Otto Höfler vertrat die Ansicht, dass als Ursprung der Darstellung vom Tod Siegfrieds ein kultisches Spiel anzusehen sei. In Spielen dieses Typs, die

---

<sup>216</sup> BOKLUND-SCHLAGBAUER (1996), S. 66.

<sup>217</sup> GEPHART (1994), S. 91.

älter seien als die Zeit des Augustus, sei es um die Tötung eines lichten Heros durch einen Todesdämon gegangen,<sup>218</sup> wobei der Heros möglicherweise durch einen Hirsch vertreten worden sei,<sup>219</sup> der Todesdämon durch einen Eber.<sup>220</sup> Die Stätte eines solchen Kultspiels sei vielleicht in der Nähe von Xanten zu erschließen.<sup>221</sup> Dieser Theorie mangelt es jedoch an einer überzeugenden Grundlage.

Die motivische Parallele im Trojamythos und seiner überlieferten Ausformung in Homers *Ilias* ist ebenso deutlich. Wie Siegfried nur durch eine Verwundung an der Stelle getötet werden kann, auf die seinerzeit das Lindenblatt fiel (NL 902), so kann Achilles nur an der Ferse tödlich verwundet werden. Und wie Kriemhild Siegfried Warnträume mitteilt, die auf seinen Tod hindeuten, so wird Achilles von seinem sprechenden Pferd (*Ilias* 19, 408–417) und später noch von dem sterbenden Hektor (*Ilias* 22, 358–360) der Tod vorhergesagt.<sup>222</sup> Im Gegensatz zu Siegfried lebt und handelt Achilles aber durchgehend in der Gewissheit des bevorstehenden Todes (*Ilias* 1, 352), und dort liegt der Unterschied zwischen dem rein physischen Heroismus Siegfrieds und dem sowohl physischen wie auch ethischen Heroismus des Achilles.

Eine weitere wichtige Parallele hebt John Mack Simpson hervor. Der isländische Geächtete Grettir, die Titelfigur der *Grettis saga Asmundarsonar*, hat ebenso wie Siegfried einige Ungeheuer besiegt: einen wilden Bären, den Unhold Glám sowie zwei Trolle. Zwischen dem Verhalten des Bären, den Grettir erlegt, und seinem eigenen späteren Verhalten tun sich Parallelen auf:

„Grettir is most bear-like. He is almost a skin changer. [...] Grettir's great strength also links him to the bestial/supernatural world, as happens with Beowulf, Siegfried, and other characters of this genus. [...] Grettir [...] cannot be killed and must be attacked with the incantations of an old

---

<sup>218</sup> Vgl. HÖFLER (1961), S. 90f.

<sup>219</sup> Vgl. HÖFLER (1961), S. 68.

<sup>220</sup> Vgl. HÖFLER (1961), S. 88, Anm. 240d; S. 90, Anm. 240m.

<sup>221</sup> Vgl. HÖFLER (1961), S. 91f.

<sup>222</sup> Wie Baldr im nordischen Mythos sterben sowohl Patroklos – *ILIAS* (WEST 1998/2000), 16, 787–822 – als auch Achilles unter Beteiligung eines Bewaffneten und eines Gottes, der die Waffe lenkt.

woman whose charms result in the self-inflicted ax wound in Grettir's leg which eventually kills him.“<sup>223</sup>

Grettir lässt sich vor allem wegen Siegfrieds höfischer Domestikation schwer mit diesem vergleichen, jedoch scheint es einleuchtend, dass allein der Kontakt mit einem mythologischen Wesen wie dem Drachen auch Wesensverwandtschaften wie übermenschliche Kraft implizieren kann – auch wenn Siegfried im *Nibelungenlied*, im Gegensatz zur nordischen Überlieferung, das Gold nicht dem Drachen abgewinnt.

Hagen lässt bekanntlich durch Kriemhild Siegfrieds Gewand mit einem Kreuz markieren. Ihm wird die Zeichnung mit dem Kreuz zum Verhängnis. Sie ist das Ergebnis eines Prozesses der Domestikation, der mit der Bändigung von Siegfrieds Eroberungsdrang (NL 123–129) eingesetzt hat. Am Ende dieses Verlaufes ist Siegfried gleichsam entmythifiziert. Er ist nur noch der höfische Ritter und Ehemann, der mit seinen Jagdkünsten eher für höfisch-repräsentative Unterhaltung sorgt, was den einzig verbliebenen Anwendungsbereich seiner Physis darstellt. Unverkennbar wird dieser Zustand als Situation der Schwäche dargestellt, in die Hagen mit seiner List und Skrupellosigkeit auf zielsichere Weise buchstäblich hineinstößt. „Gerade durch die Beachtung der höfischen Normen bietet Siegfried sich seinen Mördern dar. [...] Der Speer, der Siegfrieds Schultern durchbohrt, sticht auch symbolisch in das Wesen der ritterlichen ‚hövescheit‘.“<sup>224</sup> Siegfried ist in einer höfisch-christlichen Gesellschaft vollends angekommen und ist ebenso wie Brünhild seiner exorbitanten Kraft faktisch beraubt, da er nur noch Gelegenheit hat, sie zu banalen Zwecken einzusetzen.

Es passt nicht zu den Grundsätzen heroischen Sterbens, dass Siegfried von hinten erstochen wird: „Der Held stirbt unheroisch durch Meuchelmord, nicht im Kampfe wie die Burgunderkönige, wie Irinc, Rüedeger, wie Roland, wie Hektor [...], eine Aristie des Abgangs bleibt ihm versagt.“<sup>225</sup> Siegfrieds Todesart entspricht seiner nicht vorausschauenden Verhaltensweise, die er in so vielen Handlungen zuvor unter Beweis gestellt hat. Im Gegensatz zu einer Figur wie Hagen, die über große Textpartien hinweg als jemand, der den eigenen Tod vorausahnt, im ethischen Sinne immer stärker

---

<sup>223</sup> SIMPSON (1975), S. 66–68.

<sup>224</sup> IHLENBURG (1969), S. 73.

<sup>225</sup> STUTZ (1990), S. 424.

aufgebaut wird und schließlich den Tod wie in eigener Regie empfangen und akzeptieren kann, ist Siegfried in seiner Todesszene nicht Herr der Lage. Das heißt, dass nicht nur die ethische Konzeption, sondern auch die Inszenierung seiner Figur die heroischen Qualitäten Siegfrieds in Frage stellt.

Dass Siegfried nach seinem Tod durch zwei Gegenstände, nämlich sein Schwert Balmunc und den Hort, vertreten wird, deutet wiederum auf seine Rolle als *corpus delicti* hin. Diese Repräsentation verweist auf seine Passivität, seine objekthafte Präsenz als Streitgegenstand zwischen Brünhild, Kriemhild, Gunther und Hagen. Das Geschehen nach Siegfrieds Tod fasst Boklund-Schlagbauer wie folgt zusammen:

„Mit dem Tod Siegfrieds kann der Hof von Worms sich jene Geltung aneignen, die Siegfried zusteht. Diese direkte Machtübertragung wird durch den Hortraub sichtbar vollzogen. Daß der Schatz in den Rhein versenkt wird, mindert nicht den Symbolgehalt dieser Tat. Hagen behält das Schwert Balmung, das als Teil des Nibelungenschatzes die ständige Erinnerung an dessen Existenz bewahrt und ihn zum Schatzverwalter macht.“<sup>226</sup>

Dass nicht nur der Schatz die Macht Siegfrieds und das Schwert den Schatz repräsentiert, sondern beides auch für Siegfried steht, machen unter anderem die Strophen 2367 und 2372 deutlich, in denen Kriemhild Hagen mit seinem Mord an Siegfried konfrontiert. Zuvor hatte Hagen sie bereits mit dem Vorzeigen von Siegfrieds Schwert zum Weinen gebracht (NL 1783f.). Sie fordert ihn auf, wiederzugeben, *daz ir mir habt genomen* (NL 2367,3), was eine als unerfüllbar gedachte Aufforderung darstellt und somit eine rhetorische Formel, die zum Ausdruck bringt, dass eine Wiedergutmachung unmöglich ist. Sowohl der Hort als auch Siegfried sind gemeint. In NL 2373 macht Kriemhild ebenfalls deutlich, dass sie mit Siegfrieds Schwert auch die Präsenz Siegfrieds gegeben sieht.

---

<sup>226</sup> BOKLUND-SCHLAGBAUER (1996), S. 62.

## 3.3 *Kriemhild*

### 3.3.1 *Kriemhild als tragische Figur*

Für Werner Schröder ist die Kriemhildfigur vor dem Hintergrund der Entwicklung der Nibelungensage „erst die Leistung des deutschen Dichters, und sie wurde erst ermöglicht durch seine Konzeption der Gestalt Kriemhilds“.<sup>227</sup> Er setzt damit das *Nibelungenlied* bezüglich der Figurenzeichnung in ein vorteilhaftes Verhältnis zu den *Edda*-Liedern *Brot af Sigurðarkviða*, *Guðrúnarqviða in fyrsta*, *Sigurðarqviða in scamma*, *Guðrúnarqviða önnor*, *Guðrúnarqviða in þriðja*, *Atlaqviða*, *Atlamál in groenlensco*, *Guðrúnarhvot* und *Hamðismál*.<sup>228</sup> Diesen unterstellt er, „daß die dichterische Verschmelzung der beiden Sagen, in welchen Kriemhild-Guðrún eine Rolle spielte, im Norden nicht gelungen, ja nicht einmal versucht worden ist“.<sup>229</sup> Begründet wird dies dadurch, dass Gudrun bei der Rache für ihre getöteten Brüder an Atli (*Atlaqviða*, Str. 29–42) anscheinend vergessen habe, „daß ihre Brüder es waren, die ihr Sigurðr erschlugen“. In dieser Wertung wird er jedoch der Andersartigkeit der nordischen Figur gegenüber derjenigen des mittelhochdeutschen Epos nicht gerecht.

Die Gudrun der *Atlaqviða* ist innerhalb des Stoffes anders positioniert und grundsätzlich näher an ihre Brüder gerückt; Guthorm, der in der nordischen Version der Sage Sigurd getötet hat (*Sigurðarqviða in scamma*, Str. 21–24), lebt zum Zeitpunkt des *Atlaqviða*-Geschehens bereits nicht mehr. Relativiert ist die Beziehung zwischen Gudrun und Sigurd hier zudem dadurch, dass sie lediglich durch einen Zauber von Gudruns Mutter Grimhild zustande gekommen ist<sup>230</sup> und diejenige zwischen Sigurd und Brynhild verdrängt hat.

Es handelt sich hierbei um zwei Formen heroischer Figurenkonstellationen – heroisch, weil sie von Konflikten besetzt sind, die ein bis zur Selbstaufgabe konsequentes Handeln mit möglicherweise tödlichem Ausgang erfordern; während die Kriemhild des *Nibelungenliedes* während der zweiten

---

<sup>227</sup> SCHRÖDER (1968), S. 48f.

<sup>228</sup> Textgrundlage: EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962).

<sup>229</sup> SCHRÖDER (1968), S. 48.

<sup>230</sup> VǪLSUNGA SAGA (EBEL 1997), Kap. XXVIIIf.

Hälfte der Dichtung weitgehend isoliert für sich steht, bleibt Gudrun fest im familiären Personenverband verhaftet. Jedoch entsteht in beiden Fällen eine dilemmatische Situation, die es verlangt, entweder die eheliche oder die geschwisterliche Verbindung zu durchbrechen. Auch ist Gudruns Stellung innerhalb der nordischen Variante der Nibelungensage mit fortschreitendem Handlungsverlauf ähnlich zentral, wobei sie sich zudem als langlebigste Figur erweist. Dies betonen die Schlussverse der *Atlaqviða*: „*hon hefir þriggia þjóðkounga / banorð borið, biort, áðr sylti.*“<sup>231</sup>

Werner Schröder arbeitet in seiner Analyse der „Tragödie Kriemhilds“ ausgehend von einem durchaus zutreffend formulierten Titel in eine problematische Richtung. Er ist in seiner Deutung des Textes ähnlich wie einige Jahre zuvor Gottfried Weber<sup>232</sup> im Wesentlichen daraufhin ausgerichtet, die Figur psychologisch zu durchdringen und aus einem interpretatorisch erschlossenen Seelenleben Handlungsmotivationen herauszuarbeiten, was der Dichtung allerdings nicht gerecht wird. Vielmehr ist es angebracht, die Figur in ihrer Funktion innerhalb einer gattungstechnisch geprägten Figuren- und Handlungskonstellation zu betrachten.

Hierzu bietet Weber einige Ansätze, die aber ebenfalls in eine dem Text nicht adäquate Richtung weitergeführt werden. Kriemhilds Hybris, die auf ihrem Liebesverhältnis zu Siegfried basiere, nennt Weber eine „pervertiert-heldische“ Wurzel von „Bedrohungen aus der Minne“.<sup>233</sup> Das heißt: Kriemhild glorifiziere sich in der Liebe zu Siegfried selbst, was für sie selbst und andere bedrohliche Tendenzen entfalte. Dass Weber hier ein Weiblichkeitsideal vorschwebt, das sich grundsätzlich als „*undertân*-sein gegenüber dem Geliebten“<sup>234</sup> ausdrückt, als das „gotisch-ritterliche Sein aus der Minne“,<sup>235</sup> lässt allerdings die Frage aufkommen, ob er der Figur nicht einen falschen Maßstab anlegt.

---

<sup>231</sup> *Atlaqviða*, Str. 43, V. 3f. – EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 247 [„Sie hat drei Volkskönigen das Todeswort gebracht, die Strahlende, ehe sie starb“]. Gemeint ist, dass Gudrun ihre drei Ehemänner Sigurðr, Atli und Jonakr überlebte und mit einiger Wahrscheinlichkeit bei ihrem Tod auch die Letzte ihres Geschlechtes war.

<sup>232</sup> WEBER (1963).

<sup>233</sup> Ebd., S. 7.

<sup>234</sup> Ebd., S. 5.

<sup>235</sup> Ebd., S. 6.

Weber zufolge erscheint Kriemhild nur zu Beginn des Epos in einer unverfälscht weiblichen, somit passiven Idealität und fällt im Folgenden allmählich der Hybris anheim. „Minne und (seelisch-leibliche) Schönheit, so hat es der Nibelungendichter erfahren, sind also etwas, was überaus leicht, ja fast zwangsläufig zu innerster Verletztheit führt, was ein Trauma hervorrufen kann, das dann notwendig das Rad des Schicksals in Bewegung setzt, als Anfang eines unaufhaltsamen Zerstörungsablaufs.“<sup>236</sup> Weber stellt hier den Handlungsablauf der Dichtung in einer nur oberflächlich zutreffenden Sichtweise dar – die aber bis heute von der Forschungsliteratur nicht abgelegt wurde –, indem er ihn als „Zerstörungsablauf“ ansieht. Im Sinne einer zeitgenössischen Romanhandlung wäre das ein Zerstörungsablauf – andere Forschungsarbeiten sprechen von Untergang oder Vernichtung –, was die Handlungsentwicklung im Sinne der Heldenepik jedoch an ihr Ziel bringt, nämlich im Rahmen einer extremen Situation die ethische Bewährung der Figuren darstellen zu können.

Ganz richtig beobachtet Weber jedoch, wenn er zu Kriemhilds Situation nach dem Tod Siegfrieds bemerkt: „An Stelle unverfälschter Bindung an ein Höheres – *religio dei* – reckt sich instinktsicher, groß und mächtig die Gesetzlichkeit absoluter Selbstbestimmung auf – das bedeutet hier: unverbrüchlicher Vergeltungswille.“<sup>237</sup> Dieser Weg beinhaltet allerdings in der Sichtweise Webers gleichzeitig „Entartung bis zur Entmenschung [...] hin zur schrankenlosen Vernichtungswut“<sup>238</sup>, wobei es sich jedoch nur um die gattungstypische Entfaltung eines Konflikts handelt, dem durch eine Beschreibung als „Vernichtung“ zu Unrecht der erzählerische Sinn abgesprochen wird.

Marianne Wahl Armstrong stellt in ihren „Studien zur Menschendarstellung im Nibelungenlied“ fest, dass durch den „letzten Dichter“, d. h. den Verfasser des uns überlieferten *Nibelungenliedes* nach dem Modell von Andreas Heusler, die „Erhebung Kriemhilds zur zentralen Gestalt“ stattgefunden habe:

„Eine Frau als handlungsbestimmende Gestalt eines Heldengedichtes ist jedoch etwas Neues und Ungewöhnliches in der mittelalterlichen Dich-

---

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> WEBER (1963), S. 11.

<sup>238</sup> Ebd.

tung. Unter dem Stoffzwang der Überlieferung besteht freilich neben der ‚höfischen‘ Kriemhild noch die alte, in den heidnisch-heroischen Bereich gehörende Kriemhild weiter. Der Epiker bleibt aber nicht bei einer bloß äußerlichen Verbindung von Archaischem und Modernem stehen, sondern gestaltet aus dieser Mischung unvereinbar scheinender Elemente eine neue Kriemhild“.<sup>239</sup>

In diesem Abschnitt werden mehrere entscheidende Aspekte der Kriemhild-Figur angesprochen. Zunächst ist innerhalb der hochmittelalterlichen Dichtung im deutschen Raum um 1200 tatsächlich die zentrierte Stellung einer weiblichen Figur, von Bereichen der Hagiographie abgesehen, ungewöhnlich. Die heidnisch-germanische Tradition dominanter weiblicher Figuren in der Dichtung, die sich sowohl in den Walkürengestalten der *Edda*-Heldenlieder als auch in Frauenfiguren der Isländer-Sagas (wie Gudrun Osvifsdóttir in der *Laxdæla saga*, die ebenso wie die Gudrun der nordischen Nibelungendichtung mehrere Ehen mit gewaltsamem Ende der jeweiligen Ehemänner durchlebt) ausdrückt, steht bei der handlungsbestimmenden Funktion im Hintergrund.

Falls der „Stoffzwang“ bei der vermeintlichen Metamorphose Kriemhilds von der höfischen Minnedame zur rächenden *vâlandinne* im Hintergrund stehen sollte, die von Weber wie oben zitiert als „Entartung“ angesehen wird, hat er zu einer tragischen Figurenentwicklung gemäß den aristotelischen Maßstäben geführt, die ihrem heldenepischen Kontext völlig gerecht wird. Der Annahme einer Wandlung bis zur Unkenntlichkeit begegnet Wahl Armstrong unter anderem mit dem Argument: „Die Liebe Kriemhilds zu Siegfried zieht sich – auch als ein retrospektiv noch wirkendes Element – wie ein roter Faden durch den [...] Handlungsablauf.“<sup>240</sup> Tatsächlich wird in NL 2372 Kriemhilds Tötungsakt an Hagen noch mit der Erinnerung an Siegfried motiviert und somit ein Bogen zum Ausgangspunkt des Konfliktes geschlagen. Hiermit wird die Einheitlichkeit der Figur verdeutlicht, deren Wertung als *vâlandinne* durch Hagen (NL 2371) eben nur die Wertung Hagens und nicht die des Erzählers ist.

Zur Frage nach der Verbindung zwischen Tragischem und Heroischem am Beispiel der Figur Kriemhild ist festzustellen, dass sich beide Phäno-

---

<sup>239</sup> WAHL ARMSTRONG (1979), S. 239.

<sup>240</sup> WAHL ARMSTRONG (1979), S. 248.

mene ergänzen und teils überschneiden. Der tragische Handlungsverlauf, der durch die Hybris Kriemhilds maßgeblich in Gang gesetzt wird, bietet mit seiner zunehmend gewaltsamen Entwicklung die Gelegenheit – sowohl für sie selbst als auch für ihre Angehörigen –, ihre heroischen Eigenheiten unter Beweis zu stellen. Diese erweisen sich insbesondere im Falle Kriemhilds nicht im Sinne einer verengten Auffassung des Begriffs „heroisch“ als moralisch vorbildhaft, sondern im Sinne von unbedingter Konsequenz im Sinne eines zu erreichenden Ziels, hier die Rache für Siegfried. Aus diesem Beispiel lässt sich auch ein allgemeiner Zusammenhang dieser erzählerischen Phänomene feststellen. Der tragische Umschlag vom Glück ins Unglück bietet einer sowohl tugend- als auch fehlerhaften Figur im Sinne der aristotelischen Beschreibung zuvor nicht gegebene Möglichkeiten, sich ethisch zu profilieren und zugleich eine scheinbare Wandlung wie verschiedene nibelungische Figuren zu vollziehen, die jedoch lediglich im Zutreten bestimmter Anlagen aufgrund einer veränderten Situation besteht.

### 3.3.2 Heroische Verhaltensmuster bei Kriemhild und Gudrun

#### 3.3.2.1 Aufhetzung (*hvot*)

Alois Wolf beschreibt die *hvot* an einem Beispiel aus der *Brennu-Njáls saga* mit den Worten, die erhöhte Position des Frauensitzes im Haus werde zu einem „mythischen Kraftfeld, das um die Frauengestalt aufgebaut wird und in dessen Zentrum die alte Unheilsmacht, die Rache steht.“<sup>241</sup> Tatsächlich ist die *hvot* eine Domäne heroisch gezeichneter Frauenfiguren. Im Kontext der *Edda*-Lieder *Guðrúnarhvot* und *Hamðismál* – deren Handlung nach dem Geschehen am Hofe Atlis angesiedelt ist – spielt Gudrun diese Rolle, die für die germanische Heldendichtung typisch ist, nämlich die der Aufhetzerin – in diesem Fall zur Rache für ihre Tochter Svanhild. Klaus von See hat beide *Edda*-Lieder vergleichend untersucht und festgestellt, dass Gudruns Auftreten in den *Hamðismál* dem Stil der sogenannten Heroischen Elegien näher steht. Er plädiert für eine chronologische Nachordnung der ansonsten häufig zum Urbestand der *Edda*-Lieder gerechneten *Hamðismál*: „Der Hamð.-Dichter hat [...] die elegischen Töne, die er in ihr [der *Guðrúnarhvot*, E. S.] vorfand, noch verstärkt auf Kosten der heroi-

---

<sup>241</sup> WOLF (1965), S. 113.

schen.“<sup>242</sup> In einem späteren Aufsatz spricht von See bezüglich der *Hamðismál* sogar von einer „antiheroischen, reflektierend-moralisierenden Tendenz“.<sup>243</sup>

Dies zeige sich unter anderem darin, dass den *Hamðismál* nach ähnlichem Beginn eine Strophe (3, s. u.) mit typischem *hvøt*-Inhalt fehlt, an deren Stelle dort ein Rückblick Gudruns auf ihr vergangenes schweres Schicksal steht. Dieser erfolgt in der *Guðrúnarhvøt* jedoch auch noch, nachdem ihre Söhne aufgebrochen sind, was ein charakteristischer Unterschied ist – die Söhne bemerken die Trauer Gudruns nicht, wie es von dieser offenbar auch beabsichtigt ist. An Gudruns „harter Gesinnung“, die sich von der Mutter auf die Söhne übertragen soll, entsteht auf diese Weise kein Zweifel; insbesondere da sie angesichts des Entschlusses der Söhne noch lacht – eine Geste, die sich mit dem Auflachen Brynhilds angesichts des Todes Sigurds in der *Sigurðarqviða in scamma* (Str. 30) und im *Brot af Sigurðarqviðu* (Str. 10) vergleichen lässt, da beide Male dem Lachen binnen Kurzem Weinen folgt. Die Abfolge steht jedoch nicht für eine psychische Zerrissenheit der Figuren, sondern eher für die besagte „harte Gesinnung“, da zwischen der dargestellten emotionalen Ebene des Triumphs – im Sinne der bedingungslosen Durchsetzung eines Ziels – und einer Trauer aufgrund des erlittenen oder noch bevorstehenden Verlustes unterschieden wird.

Ulrike Sprenger schätzt in ihrer Arbeit zu den „Heroischen Elegien“ das Lied dennoch ebenfalls als charakteristisch für eine jüngere und spezifisch isländische Dichtungstradition ein, in der heroische Verhaltensmuster durch psychologisch angelegte Darstellungen gebrochener weiblicher Persönlichkeiten zunehmend abgelöst werden.<sup>244</sup> Während Kriemhild bereits innerhalb der *Nibelungenlied*-Handlung *hvøt*-Szenen absolviert, bleiben ihrer nordischen Variante derartige Momente innerhalb des Nibelungenzyklus bis zu ihrer dritten Ehe mit dem König Jonakr aufgespart. Darstellungen dieser Art belegen die Schlüsselfunktion der entsprechenden weiblichen Figuren innerhalb heldenepischer Handlungskontexte: Ohne ihr Zureden, das oft auf Provokation ausgelegt ist, indem es mit dem im Raum stehenden Vor-

---

<sup>242</sup> VON SEE (1981a), S. 226.

<sup>243</sup> VON SEE (1981c), S. 251.

<sup>244</sup> SPRENGER (1992), S. 131f.

wurf der Feigheit operiert, – so suggerieren die Texte – wäre es zu den Rachehandlungen nicht gekommen. In Strophe 1 der *Guðrúnarhvöt* heißt es:

*Pá frá ec senno slíðrfengligsta,  
trauð mál, talið af trega stórom,  
er harðhuguð hvatti at vígi  
grimmom orðom Guðrún sono.*<sup>245</sup>

Charakteristisch sind die Attribute (*harðhuguð*, *grimmr*), mit denen Gudrun hier ausgestattet wird und bei denen es sich um Eigenschaften handelt, die ebenso männlichen Figuren zugewiesen werden<sup>246</sup> – und die von ihren Söhnen hier zunächst gerade nicht geteilt werden, was die Aufhetzung nötig macht. Insofern lässt sich die *hvöt* ebenso wie die weibliche *senna* als ein für weibliche Figuren bestimmtes Äquivalent zur Kampfhandlung unter männlichen Figuren verstehen.

*Urðoa íþ glíkir þeim Gunnari,  
né in heldr hugðir sem var Hogni;  
hennar mynduð íþ hefna leita,  
ef íþ móð ættið minna bræðra  
eða harðan hug Húnkonunga.*<sup>247</sup>

Der Männervergleich als motivierendes Moment führt wieder den „harten Sinn“ als eingeforderte Kerneigenschaft auf – einen Ausdruck, der das heroische Charakteristikum der bedingungslosen Verfolgung eines Ziels umschreibt. Der Vergleich fordert Hamdir und Sqrli auf, Tatkraft zu beweisen, um sich ihm einst besser stellen zu können. Es zählt mehr das Handeln an sich als seine ethische Rechtfertigung oder sachliche Notwendigkeit.

Nicht unerwähnt soll hier der Schluss der *Guðrúnarhvöt* (Str. 19f.) bleiben, an dem – innerhalb der abschließenden Klage Gudruns im Rückblick auf ihr Schicksal – am Ende auf ein Motiv aus der *Sigurðarqviða in scamma*

---

<sup>245</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 264 [„Da erfuhr ich von dem höchst unheilbringenden Streit, missmutigen Worten, gesprochen aus großen Schmerzen, als hartgesinnt Gudrun die Söhne mit grimmen Worten zum Kampf aufhetzte“].

<sup>246</sup> Als *grimme* wird beispielsweise in NL 413 und 1753 Hagen bezeichnet; *harðan hug* attestiert Gudrun kurz darauf ihren verstorbenen Brüdern.

<sup>247</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 264 [„Ihr beide wurdet weder gleich Gunnar und seinen Leuten, noch seid ihr eher so gesinnt, wie Hogni war; Rache für sie (d. h. Svanhild) würdet ihr beide suchen, wenn ihr die Gesinnung meiner Brüder hättet oder den harten Sinn der Hunen(sic)-Könige“].

(Str. 65–67), dort auf Brynhild bezogen, zurückgegriffen wird: Gudrun bringt den Wunsch zum Ausdruck, am Ende ihres Lebens auf dem Scheiterhaufen verbrannt zu werden. Der heidnische Bestattungsritus bzw. der Tod steht ebenso wie im Falle Brynhilds in der *Scamma*, aber auch wie am Ende des *Nibelungenliedes* – mit dem symbolischen Gebrauch von Siegfrieds Schwert –, in Verbindung mit dem Wunsch nach Präsenz Sigurds bzw. Siegfrieds, mit der das Leben abgeschlossen werden soll.

Von See interpretiert diesen Schluss offenbar als heroisches Darstellungselement und sieht ihn in unmittelbarer Verbindung mit dem *hvot*-Inhalt, wenn er ausführt: „Durch ihren Entschluß, den Flammentod mit Sigurd zu sterben, gewinnt Gudrun überhaupt erst die psychologische Berechtigung, ihren Söhnen eine entschlußlose Haltung in der Rache für die Sigurd-Tochter Svanhild vorzuwerfen.“<sup>248</sup> Auch wenn diese denkwürdige Einschätzung nicht unmittelbar einleuchtet, da die Söhne zu diesem Zeitpunkt bereits aufgebrochen sind und das Flammentod-Vorhaben in der Aufhetzung keine Rolle spielte, scheint der Gedanke einer „psychologischen Berechtigung“ zur *hvot* durch eigene Opferbereitschaft durchaus schlüssig.

Ein weiteres charakteristisches Beispiel für die Funktion der *hvot* sei hier aus der *Egils saga* angeführt. Auch hier ist eine Frau, die norwegische Königin Gunnhild, die Ausführende. Ihr Mann, König Eirik, unterliegt offenbar der *temptatio pacis* gegenüber Skalla-Grim und dessen Söhnen, darunter Egil, der Eiriks Günstling Bard erstochen hat.

*En er Gunnhildr heyrði, hvat þeir ræddu, þá mælti hon: „Þat ætla ek, Eiríkr, at nú fari enn sem oftár, at þú sér mjök talhlýðinn ok mant þat eigi lengi, er illa er gert til þín, enda muntu til þess draga fram sonu Skalla-Gríms, at þeir munu enn drepa niðr nökkura náfrændr þína. En þótt þú látir þér engis þykkja vert um dráp Bárðar, þá þykkir mér eigi svá þó.“* Konungr segir: „Meir frýr þú mér, Gunnhildr, grimmeiks en adrir menn [...]“.<sup>249</sup>

<sup>248</sup> VON SEE (1981c), S. 257.

<sup>249</sup> EGILS SAGA (JÓNSSON 1953), S. 123 [„Aber als Gunnhild hörte, was sie redeten, da sprach sie: ‚Das schätze ich, Eirik, dass es nun wieder läuft wie schon oft, dass du sehr leicht zu überreden bist und nicht lange an das denkst, was Böses zu dir gebracht wurde, und du wirst die Söhne Skalla-Grimms bis dahin mit dir ziehen, dass sie dir noch ein paar deiner nächsten Verwandten totschiagen. Und obwohl du zu denken scheinst, dass die Tötung Bards für dich nicht von Bedeutung sei, scheint es mir allerdings nicht so.‘ Der König sagt: ‚Mehr wirfst du mir vor, Gunnhild, auf grausame Weise, als es andere Männer tun [...]‘.“]

Gunnhilds rhetorische Strategie umfasst den Vorwurf, dass der König immer wieder dem gleichen Verhalten unterliege, dass er sich leicht beschwatzen lasse und kein Gespür dafür habe, woher ihm und seinen Angehörigen Gefahr drohe. Außerdem enthält sie einen Standardvorwurf der *hvot*, nämlich dass der Tote dem Angesprochenen nichts wert sei.

Die Aufhetzungs-Szenen Kriemhilds im *Nibelungenlied* enthalten weitere typische Elemente, indem sie Versprechen von materieller Belohnung mit der impliziten Aufforderung verbinden, sich im Kampf zu bewähren und sich mit den Burgunden zu messen. Weitaus mehr als in der *Edda*-Dichtung wird das *hvot*-Verhalten im zweiten *Nibelungenlied*-Teil zum durchgehenden Verhaltensmuster Kriemhilds. So heißt es beispielsweise in NL 1717:

„Nu wol mich mîner vreuden“, sprach Kriemhilt.  
„hie bringent mîne mâge vil manigen niuwen schilt  
und halsperge wîze: swer nemen welle golt,  
der gedenke mîner leide, und wil im immer wesen holt.“

Den anscheinend an Umstehende, die aber nicht explizit benannt werden, gerichteten Versen schließen sich ähnliche Formulierungen beispielsweise in NL 1765, 1770f., 1792 und 2025 an. Dass kein Angriff erfolgt, steht in Einklang mit der fortwährenden Anonymität der Angesprochenen, bei denen es sich um beliebige umstehende Hunnen handelt. Erst als Kriemhild den ihr nahestehenden Blödelin (NL 1903–1909) rekrutiert, kommt es zu einer Aktion gegen die Burgunden. Dabei fällt auf, dass ihre Aufhetzungen durchgehend in Verbindung mit Versprechungen vorgebracht werden, die im Vergleich mit der *Guðrúnarhvot* an der Stelle des dortigen verpflichtenden Verwandtschaftsverhältnisses stehen.

Die Schwierigkeiten Kriemhilds, ihre Rache verwirklichen zu können, die besonders mit dem Kniefall vor Rüedeger (NL 2152) zum Ausdruck kommen, verdeutlichen allerdings noch einen weiteren typischen Zug der Figur, nämlich ihre Isoliertheit – die schließlich zu ihrem eigenständigen Griff zum Schwert führt –, während die nordische Gudrun durchgehend stärker in Verwandtschaftsverhältnisse eingebunden ist. Letztere für nordische Heldendichtung charakteristische Eigenheit wirkt sich in der *Atlaqviða* (Str. 8) sogar in einer Anti-*hvot* in Form einer Warnbotschaft aus, mit der Gudrun ihre Brüder davon abhalten will, die schicksalhafte Reise an den Hof Atlis zu vollziehen. Diese geschieht jedoch trotzdem, ebenso wie die

Zweifler Hamdir und Sǫrli nach Darstellung von *Guðrúnarhvöt* und *Hamðismál* auf Gudruns Mahnen hin gegen Jǫrmunrek ausziehen. Darin liegt die Konstante aller Darstellungen inklusive des deutschen Epos, während die Rolle des Warners vertauscht ist – die im *Nibelungenlied* von Hagen übernommen wird (NL 1458–1461), wo wiederum Gernot die *hvöt*-Funktion ausübt (S. 1462f.), indem er Hagen indirekt der Feigheit bezichtigt. Gerade weil die Reise gefährlich und letztlich voraussichtlich ohne Wiederkehr sein wird, ist sie im heldenepischen Kontext zwingend.

### 3.3.2.2 Rache

Die finale Handlung Kriemhilds und ihre einzige selbstständige Rachehandlung im *Nibelungenlied* ist der Mord an Hagen, der von der Forschungsliteratur vielfach als nicht hinnehmbare moralische Transgression angesehen wird; nicht nur bezüglich der höfischen Verhaltensordnung oder der christlichen Ethik, sondern, so scheint es, aus der Ethik des *Nibelungenliedes* selbst, die hier jede Sympathie des Rezipienten mit Kriemhild hinfällig werden lasse.

*Si sprach: „so habt ihr übele geltes mich gewert.  
sô wil ich doch behalten daz Sîfrides swert.  
daz truoc mîn holder vriedel, dô ich in jungest sach,  
an dem mir herzeleide von iuwern schulden geschach.“*

*Si zoh es von der scheiden, daz kund er niht erwern.  
dô dâhte si den recken des lîbes wol behern.  
si huob ez mit ir handen, daz houpt si im ab sluoc.  
daz sach der künec Etzel: dô was im leide genuoc.*

*„Wâfen“, sprach der fürste, „wie ist nu tât gelegen  
von eines wîbes handen der aller beste degen,  
der ie kom ze sturme oder ie schilt getruoc!  
swie vînt ich im wære, ez ist mir leide genuoc.“*

*Dô sprach der alte Hildebrant: „ja geniuzet si es niht,  
daz si in slahen torste. swaz mir davon geschiht,  
swie er mich selben bræhte in angestlîche nôt,  
idoch sô wil ich rechen des kûenen Tronegæres tât.“ (NL 2372–2375)*

Der gegenwärtige Leser mag hier in erster Linie als Verstoß gegen eine auf heldenepische Texte übertragbare Kampfethik ansehen, dass Hagen gefes-

selt ist, andererseits wäre eine derartige Tötung ohne Fesselung des Feindes, angesichts der Kampfkraft Hagens, nicht vorstellbar. In erster Linie wird die in dieser Szene wahrgenommene Normtransgression allerdings an der Äußerung Etzels „von eines wībes handen“ festgemacht. Siegfried Grosse verallgemeinert darüber hinaus die explizit auf den Tötungsakt bezogene Äußerung wohl unzutreffend dahingehend, es werde von Etzel „als schandbar empfunden, wenn eine Frau in das Geschehen handelnd eingreife“.<sup>250</sup>

Für die allgemeine Verurteilung handelnden Eingreifens einer weiblichen Figur ins Geschehen des Epos findet sich allerdings kein Beleg. Der Erzähler schaltet sich hier nicht ein, sondern es bleibt bei den verurteilenden Äußerungen Etzels und Hildebrands – die allerdings recht schwerwiegend erscheinen, da beide grundsätzlich zur Partei Kriemhilds gehören und Etzel Hagen, wie er selbst hervorhebt, *vīnt* war (NL 2374). Ob das Abgleiten von Kriemhilds Rache ins eindeutig Unrechte hier als so unmissverständlich gelten kann, dass ein Erzählerkommentar redundant wäre, oder die Sympathieverteilung hier tatsächlich von der Erzählerseite aus offengehalten wird, scheint letztlich schwer zu beantworten.

Besonders die *gender*-Forschung betont angesichts des Todes Hagens und des unmittelbar darauf folgenden Todes Kriemhilds durch die Hand des alten Hildebrand, dass ihre Tötung als Reaktion aufzufassen sei, die den Ausgleich für eine *ordo*-Verletzung darstelle – und dies nicht nur im Sinne der Figur Hildebrand, sondern aus Erzählersicht. Hierfür beispielhaft führt Maren Jönsson aus:

„Kriemhilds [...] genderrelatierte Handlungsunfähigkeit, bei der die Rache sucht unnuanciert um sich schlägt, wird als ein Resultat von Provokationshandlungen dargestellt. [...] Kriemhilds *triuwe* zu Siegfried reicht jedoch nicht länger dazu aus, als dass der Erzähler vollends mit ihr sympathisieren könnte. Zu groß ist ihre genderrelatierte Normtransgression, zu umfassend das Ausmaß ihrer Rache. [...] Da die *êre* der männlichen Figuren vor allem in den tapferen Kämpfen unter Beweis gestellt wird, ist Kriemhild genderrelatiert vom *êre*-Kodex ausgeschlossen. Rache- und Gewaltverzicht wären für sie die einzigen normgerechten Variablen gewesen; stattdessen greift sie selber zum Schwert und richtet eigenhändig als Kulmination der Rachehandlung den Mörder ihres Mannes. Der Er-

---

<sup>250</sup> GROSSE (1997), S. 934.

zähler urteilt oder verurteilt hier nicht. Mit Kriemhilds Hinrichtung ist [...] der *ordo* wiederhergestellt [...].“<sup>251</sup>

Bezüglich des „*êre*-Kodex“ scheint sich Jönsson eher an der höfischen als an der heroischen Auslegung des Begriffes zu orientieren.<sup>252</sup> Irreführend erscheint der Verweis zunächst auf die begrenzte Sympathie des Erzählers mit der Implikation einer Missbilligung von Kriemhilds Handeln, der jedoch der richtige Hinweis folgt, dass der Erzähler keine Verurteilung vornimmt. Allzu einfach bietet sich hier wie auch an anderen Stellen der Dichtung an, die Wertung, die einzelnen Figuren in den Mund gelegt wird, auf den Erzähler zu übertragen. Hier ist jedoch Vorsicht geboten. Dass Jönsson Kriemhild von der Teilhabe am „*êre*-Kodex“ ausschließt, ist nicht plausibel, da es sie auch von der Beteiligung an heroischem Handeln ausnehmen würde.

Eine traditionelle Sichtweise der Forschung versteht Kriemhild angesichts der offenbaren Skrupellosigkeit im Hinnehmen zahlloser Todesopfer hier als „entmenschte“, wofür die Darstellung Gottfried Webers beispielhaft ist, der sie in ihrer endgültigen Erscheinungsform als „zum Äußersten entmenschte und bis auf den Grund zerstörte, aber doch äußerlich integer übriggebliebene“<sup>253</sup> bezeichnet, als Ergebnis eines Vorgangs, den er als Abfolge von „Stufen der Entmenschung“<sup>254</sup> sieht. Als weiteres Beispiel eines solchen Zuganges soll eine Interpretation des Handelns Kriemhilds vor dem Tod als Beispiel dienen, die Elfriede Stutz wie folgt formuliert:

„Im deutschen Epos ist die Witwe, im Norden ist die Verschmähte die Akteurin einer monumentalen Schwertszene. Kriemhild steht, nachdem sie hundertfältigen Tod gestiftet hat, dem einzig überlebenden Hagen gegenüber. Obgleich gefesselt, hat er noch Siegfrieds Schwert bei sich. Vor der gealterten, harten Frau ersteht das Bild des Gatten, denn: *daz truoc mîn holder vriedel, do ich in jungest sach*. Die entmenschte Königin spricht in den zarten Worten der jungen Liebe, und sie enthauptet mit

---

<sup>251</sup> JÖNSSON (2001), S. 346.

<sup>252</sup> So heißt es bei BUMKE (1986), S. 428: „Die höfischen Dichter [...] haben in dem Begriff *êre* alles zusammengefaßt, was den Ritter in der Welt auszeichnete, und haben dem weltlichen Ruhm insofern einen zentralen Wert zuerkannt, als sie die Forderung aufstellten, daß höfische Vollkommenheit sowohl den Geboten der christlichen Religion als auch den Erwartungen der Gesellschaft entsprechen müßte.“

<sup>253</sup> WEBER (1963), S. 16.

<sup>254</sup> WEBER (1963), S. 17.

dem Schwerte des Ermordeten den Mörder, um als gleich selbst getötet zu werden.“<sup>255</sup>

Stutz stellt die Tötung Hagens hier dem ritualisierten Selbstmord Brynhilds (*Sigurðarqviða in scamma*, Str. 47–61) gegenüber. Die Szenen lassen sich – für die Brynhild betreffende Stelle allerdings nur zu vermuten<sup>256</sup> – darin vergleichen, dass beide Male das Schwert Siegfrieds bzw. Sigurds sowohl eine Erinnerungspräsenz als auch eine gegenwärtige Präsenz aufweist: „[...] eines ist ihnen gemeinsam: die poetische Technik zur Vergegenwärtigung eines äußersten Erinnerungsschmerzes. Beiden Frauen gibt ein Bildner in ihrer Todesstunde das Schwert bei, ein handgreifliches Signum.“<sup>257</sup>

Dieses Signum bedeutet allerdings nicht nur, dass sich die beiden weiblichen Figuren am Ende ihrer Laufbahn symbolisch an den verstorbenen Siegfried bzw. Sigurd wenden, sondern im Falle von Kriemhild auch, dass sie gänzlich aus dem höfischen Verhaltenskonsens austritt. Dass sie das Schwert Siegfrieds selbst ergreift, lässt sich nicht nur als moralische Transgression interpretieren, sondern auch als Signal für den Durchbruch einer anderen Ethik, die den höfischen und christlichen Normen in diesem Punkt entgegengesetzt ist, nämlich derjenigen der bedingungslos in ihrem Rache-gedanken vorgehenden Frau.

Was Stutz als „hart“ und „entmenschlich“ versteht, spiegelt diese deutliche Verschiebung ethischer Gewichtungen im Verlauf der Dichtung wider. Ob die als Minnedame inszenierte Kriemhild der 1. bis 16. *Âventiure* allein aufgrund ihrer durchgehenden Verbundenheit mit der Minne-Thematik „menschlicher“ ist, muss hinterfragt werden. Vielmehr handelt es sich um eine Ausgangsposition der Figurenentwicklung, die dem normierten Bild der adligen Frau zur Entstehungszeit des Epos in seiner überlieferten Form entspricht. Kriemhilds Verhalten ist von dieser Norm geprägt. Es stellt sich auch die Frage, ob die Minnedame Kriemhild nicht allein aufgrund der ihr bevorstehenden Entwicklung eine derart eindeutige höfisch-idealisierte Darstellung erfährt, mit der Perspektive, dass sie umso nachhaltiger in eine

---

<sup>255</sup> STUTZ (1990), S. 421.

<sup>256</sup> In der *Sigurðarqviða in scamma* heißt es (47,4): *áðr sic miðlaði mækis eggjom* [„bevor (sie) sich mitten durchstach mit der Klinge des Schwertes“]. EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 215. Um was für ein Schwert es sich handelt, wird nicht spezifiziert.

<sup>257</sup> STUTZ (1990), S. 421.

heroische Frauengestalt transformiert werden kann. Entscheidend ist hier, dass der von Jönsson zu Recht so genannten Normtransgression<sup>258</sup> nicht der Nihilismus oder die selbstzweckhafte Gewaltausübung folgt, sondern die Durchsetzung dieses Handlungsziels.

Kriemhilds Tötungsakt gegen Hagen ist unter dem Aspekt heldenepischen Handelns damit nicht allein das Skandalon, als das sie oft gesehen wird und das als grenzüberschreitender Akt erfordern würde, dass der zuvor eher ihrer Konfliktpartei zugehörige Hildebrand sie tötet. Vielmehr ist sie das Zeichen dafür, dass sich die Konfliktparteien endgültig gegen die Verhaltensregeln der höfischen Gesellschaft durchsetzen. Dass sich dies im Falle von Kriemhild gegen Hagen richtet, der ebenfalls die heroische Ebene der nibelungischen Welt repräsentiert, widerspricht diesem Befund nicht.

Insbesondere der Aspekt der Konsequenz des Handelns gegen jede moralische Grenzsetzung wird hier manifest. Das Szenario ist der Gipfelpunkt einer Kulmination im Sinne der Entwicklung der nibelungischen Gesellschaft von einer, die sich an höfischen Maßstäben misst, zu einer, die sich an heroischen Werten ausrichtet. Dies kann natürlich nur gelten, sofern man „heroisch“ nicht als „vorbildhaft“ auslegt. Jedoch bedeutet ein weder sympathisches noch vorbildhaftes Handeln einer literarischen Figur keineswegs, dass das Handeln keinem Wertesystem folgt. Indem sie selbst zum Schwert greift, haben die höfische Gesellschaftsordnung und die christliche Ethik für Kriemhild ihre durch einen Kanon von Verhaltensnormen bzw. durch die Bindung an ein göttliches Gesetz regulierende Funktion verloren. Nachdem die Aussicht auf eine Erfüllung des Rachegedankens durch Iring (35. Âventiure), Rüdiger (37. Âventiure) sowie die Mannen Dietrichs (38. Âventiure) gescheitert ist, spitzt sich die Entwicklung auf eine Gegenüberstellung der beiden Kontrahentenfiguren zu, in denen sich in diesem Moment die Konzentration des heroischen Gehalts manifestiert.

Die altnordische Darstellung der abschließenden Racheaktion Gudruns am Hofe Atli erfolgt unter anderen Vorzeichen, da hier die Brüder Gudruns an Atli gerächt werden. Die Ankündigung dieser Rache bildet gar die Prosa-Einleitung der *Atlaqviða* im Codex Regius: *Guðrún, Giúca dóttir, hefndi bræðra sinna, svá sem frægt er orðit: hon drap fyrst sono Atla, enn eptir*

---

<sup>258</sup> S. 346, s. o.

*drap hon Atla oc brendi hollina oc hirðina alla. Um þetta er siá qviða ort.*<sup>259</sup>  
Bemerkenswert ist dies insofern, als ebenfalls die im Lied beschriebenen Taten der Brüder Gunnar und Hogni Gegenstand der Einleitung sein könnten. Dass die Rachehandlung an dieser Stelle erwähnt wird, spricht für ihre sagengeschichtliche Wichtigkeit.

Dass Gudrun laut *Atlaqviða* ihre und Atlis eigenen Söhne tötet und sie diesem als Speise und Trankgefäß vorsetzt (Str. 33–37), bevor sie auch Atli umbringt, hat unter anderen Vorzeichen auch eine Parallele im *Nibelungenlied*, mit der hinsichtlich ihrer Handlungslogik umstrittenen Strophe NL 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 rache immer vreislicher tuon?*

Die bedingungslose Umsetzung von Rache findet hier einen sinnfälligen Ausdruck, auch wenn die Strophe mangels einer klaren Anbindung an den Kontext rätselhaft bleibt, sofern man nicht eine genaue Vorausplanung der Geschehnisse seitens Kriemhilds voraussetzen will. Wie Jan de Vries bemerkt, zeigt auch Strophe 38 „Guðrún in ihrer heldischen Natur, denn *hon æva grét bræðra sína berharða ok buri svása*“<sup>260</sup>, wohingegen ansonsten jedermann in diesem Szenario weint.<sup>261</sup>

Deutlich konsequenter als im *Nibelungenlied* erweist sich die Darstellung von Kriemhilds Racheopfer bezüglich ihres Sohnes mit Etzel (hier Attila) in

---

<sup>259</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 239 [„Guðrún, die Tochter Giukis, rächte ihre Brüder, so wie die Kunde in Erfahrung gebracht wurde: Sie erschlug erst die Söhne Atlis, danach aber erschlug sie Atli und verbrannte die Halle und das ganze Gefolge. Darüber ist dieses Lied gedichtet“].

<sup>260</sup> DE VRIES (1965), S. 265. Vgl. EDDA (Neckel/Kuhn<sup>3</sup>1962), S. 246 [„sie beweinte nie ihre bärenharten Brüder und die lieblichen Söhne“].

<sup>261</sup> Bezüglich dieser Stelle äußert Carola L. Gottzmann, die das Geschehen der *Atlaqviða* vor allem unter dem Aspekt von Rechtspraxis und Rechtsempfinden – insbesondere im Sinne des Talionsrechts – beleuchtet, dass Gudrun „ihre eigene Tat nicht bedauern kann, weil sie eine Vergeltung für das von ihren Brüdern erlittene Unrecht vollzogen hat“ – GOTTZMANN (1973), S. 120f.; „Gudruns Tat der Tötung ihrer eigenen Kinder, die oft als ungeheuerliche Grausamkeit, aber dennoch im Sinne heroischen Denkens stehend aufgefaßt wurde, erklärt sich aus ihrer Racheverpflichtung.“ – GOTTZMANN (1973), S. 119. Es scheint fraglich, ob gerade diese Tat als unvermeidbare Konsequenz aus dem Mord Atlis an Gudruns Brüdern aufgefasst werden kann; andererseits schließt dies den dahinterstehenden Gedanken heroischer Bedingungslosigkeit nicht aus.

der *Piðreks saga*. Kriemhild (hier Grimhild) opfert ihren Sohn bewusst, indem sie ihn Hagen (Högni) ins Gesicht schlagen lässt, worauf dieser ihn enthauptet.<sup>262</sup> Ansonsten setzt die Saga die plakative Darstellung an die Stelle der psychologischen Aufladung, wie sie in den *Edda*-Liedern zu beobachten ist:

„Es kommt nicht mehr zu der einen großen *hvot*-Szene, von der weg sich geradezu zwangsläufig alles Weitere entwickeln würde; statt dessen setzt die Ps. hier wie auch anderswo auf additive Wirkung und schildert die anhaltenden und vielfältigen Tätigkeiten Grimhilds. [...] Als Grimhild mit einem brennenden Holzscheit prüft, ob die zu Boden gestreckten Niflungen wirklich tot sind, erscheint sie schließlich ihrem Mann und Piðrek als Teufelin“.<sup>263</sup>

Die drastische Grimhild-Darstellung der *Piðreks saga* lässt die tragischen Züge der Kriemhild der deutschen sowie der Gudrun der nordischen Erzählung in den Hintergrund treten und bringt so die in ihrem exzessiven Handeln wohl am wenigsten nachvollziehbare Variante dieser Figur hervor.

Die Figur Kriemhilds im Ganzen beweist wie die Brünhilds, dass weibliche Figuren ebenso ihren Platz in einem Kontext heroischen Handelns haben wie männliche und dass ihre Überzeugungsarbeit für die Umsetzung gattungstypischer Verhaltensmuster notwendig ist. Vom gattungstheoretischen Standpunkt aus gesehen erweist sich Kriemhilds Handeln als ungleich zielgerichteter und effektiver als das eines Siegfried, das zwar den äußerlichen Effekt nicht verfehlt, aber letztlich ziellos und ohne ethisches Fundament bleibt. Da die Kriemhild-Figur aufgrund ihres Ethos ihr Ziel mit Unbedingtheit verfolgt, erweist sie sich, gemessen am Einfluss auf das Ergebnis der Gesamthandlung, als die stärkere Kraft.

## 3.4 Hagen

### 3.4.1 Zur Komplexität der Figur

Die Figur des Hagen im *Nibelungenlied* ist eine der vielschichtigsten des Textes und in ihrer Entwicklung für die Darstellung und Gewichtung von

---

<sup>262</sup> Vgl. NEDOMA (1990), S. 229.

<sup>263</sup> Ebd., S. 230.

Wertbegriffen und ihrem textinternen Wandel besonders charakteristisch. Für das Phänomen des Heroischen kommt dieser Figur eine Schlüsselrolle zu, da sie der Entfaltung heroischer Verhaltensmuster, insbesondere der Rache, den Weg eröffnet. Im Unterschied zu anderen Figuren ist bei Hagen eine Bezugsetzung zu der nordischen Stofftradition problematisch, da die Figuren Gunnar und Høgni in den altnordischen Sigurd- und Atliliedern gegenüber den Figuren Gunther und Hagen des *Nibelungenliedes* in ihren Handlungsanteilen mitunter gegeneinander vertauscht und zudem nicht König und Vasall, sondern Brüder sind. So stirbt in der *Atlaqviða* beispielsweise zunächst Høgni, und die im *Nibelungenlied* Hagen zufallenden letzten Trotsprüche werden von Gunnar gesprochen (Str. 24–27).

Auch zeigt sich Høgni als Skeptiker gegenüber dem Mordplan gegen Sigurd (*Sigurðarqviða in scamma*, Str. 17–19), während der Hagen des *Nibelungenliedes* dessen Initiator ist. Es sollen zunächst verschiedene Forschungszugänge zur Figur angesprochen werden, die von dem auf den ersten Blick widersprüchlich scheinenden Auftreten eines vermeintlich guten (*Âventiure* 1–19) und eines vermeintlich bösen Hagen (*Âventiure* 20–39) ausgehen und sich dabei beispielsweise auf Erzählerwertungen Hagens wie *sô grôze missewende ein helt nimmer mêr begât* (NL 981/4, bezogen auf den Mord an Siegfried) und *er was den Nibelungen ein helflîcher trôst* (NL 1526/2, bezogen auf die Fahrt zum Etzelhof) berufen – oder aber eine einheitliche Deutung der Figur versuchen.

Joachim Heinzle vertritt die Position, es sei davon auszugehen, dass im ersten und im zweiten Teil des Epos zwei gegensätzliche Bilder der Hagenfigur vorliegen, was auf die unterschiedlichen Erzähltraditionen zurückgehe.<sup>264</sup> Er meint, daran eine Widersprüchlichkeit des Textes zeigen zu können,<sup>265</sup> und bewegt sich dabei mitunter im Grenzgebiet zwischen Literaturwissenschaft und Literaturkritik.<sup>266</sup> Peter Wapnewski äußert, Heinzles These unterstützend, dass Hagen nicht „aus einem Guß“ sei, dass es sich

---

<sup>264</sup> HEINZLE (1991).

<sup>265</sup> HEINZLE (1991), S. 26. Ähnlich auch STECH (1993), S. 86f.

<sup>266</sup> „Da kollabiert die [...] Geschichte eines Erzählstoffs“, HEINZLE (1991), S. 32. Vgl. auch HEINZLE (1991), S. 31 u. 35.

bei ihm um eine „Kunstfigur“<sup>267</sup> handle. Es ist jedoch nicht plausibel, die an den Handlungskontext gebundenen Hagen betreffenden Aussagen einander gegenüberzustellen und daraus zu schließen, dass „es klingt, als ob der erste Teil vergessen sei, als ob *pater Homerus dormit*.“<sup>268</sup> Warum kann nicht jemand, der eine große Verfehlung begangen hat, später einmal die Schutzmacht einer Gemeinschaft darstellen?<sup>269</sup> Der Widerspruch ist zwischen dem Epos und den herangetragenen Vorstellungen der genannten Forscher, nicht innerhalb des Epos selbst zu lokalisieren.

Dieser nicht überzeugenden Herangehensweise stehen verschiedene Forschungsansätze gegenüber, die eine einheitliche Interpretation der Hagenfigur hervorbringen, jedoch mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen. Die Arbeiten von Mahlendorf/Tobin, Gentry und Runde formulieren die Auffassung, dass es sich bei Hagen in erster Linie um das Idealbild eines Vasallen handle. Doch dieser Standpunkt vernachlässigt wichtige Eigenheiten der Figur. Für Mahlendorf und Tobin ist Hagen als Vasall talentiert, sie sind jedoch der Ansicht, dass er letztlich von Kriemhild und auch sich selbst „ausgetrickst“ („outsmarted“) werde, indem er sich von einer falschen Auffassung der Rolle Etzels leiten lasse.<sup>270</sup> Diese Einschätzung trifft allerdings nicht zu, da Hagen bereit für den eigenen Untergang ist und nicht durch einen Trick in diesen hineingetrieben werden muss. Es ist nicht wichtig für das Untergangsgeschehen, ob Etzel an der Verschwörung gegen die Burgunden beteiligt ist oder nicht.<sup>271</sup>

Gentry, der ebenfalls Hagen vornehmlich in der Rolle eines Vasallen sieht, kann daraus sogar eine Rechtfertigung für den Mord an Siegfried ableiten.<sup>272</sup> Für Runde ist Hagen über den ganzen Verlauf des Epos ein „treuer Dienermann seiner Wormser Herren“ und ein „Fels in der Brandung“.<sup>273</sup>

---

<sup>267</sup> WAPNEWSKI (1993), S. 64. Es bleibt die Frage, welche literarische Figur keine „Kunstfigur“ ist.

<sup>268</sup> WAPNEWSKI (1993), S. 65.

<sup>269</sup> Immerhin liegen auch zwischen den geschilderten Vorgängen etliche Jahre (vgl. NL 1142 u. 1387).

<sup>270</sup> MAHLENDORF / TOBIN (1971), S. 135.

<sup>271</sup> MAHLENDORF / TOBIN (1971), S. 137.

<sup>272</sup> GENTRY (1976), S. 7f.

<sup>273</sup> RUNDE (1998), S. 63.

Diese Interpretationen vernachlässigen allerdings die Stellung Hagens, der ab der 25. *Âventiure* den Lauf der Dinge im Wesentlichen bestimmt. Hagen erteilt in diesem Bereich der Erzählung selbst die Befehle, während die Könige erst von der 33. *Âventiure* an, und dann weniger als Könige, sondern eher als heroische „Recken“, wieder eine Rolle spielen.

Eine überwiegend negative Sicht auf Hagen machen Stout und Dickerson geltend. Stout hat hier die schwächeren Argumente. „H. hat sich Gott zum Feind gemacht. In ihm haben die Epiker das Böse, das Teuflische, den Antichristen personifiziert“<sup>274</sup>, so Stouts Bemerkung zu Hagens Anschlag auf den Geistlichen. „H. ist der Alleinschuldige [...]; wenn wir uns fragen: ‚Weshalb kamen die Burgonden um?‘, dann soll unsre Antwort lauten: ‚Weil H. ‚die reise riet‘ (Str. 1511, 4), weil er die jungen Könige an der Rückkehr hinderte und mit in den Tod riß“<sup>275</sup>. Stout ist der Ansicht, dass der *Nibelungenlied*-Dichter den Hagen der Stofftradition zu einer eindeutig negativ gezeichneten Figur umgeformt habe. Stouts Argumente können deshalb nicht überzeugen, weil gerade in dem betreffenden Kontext sehr deutlich wird, dass Hagens Rat zur Reise nur auf Gernots Verweis auf Siegfried hin erfolgt ist (NL 1512), durch den Hagens Ehre in Frage gestellt wurde.

Dickerson hebt hervor: „Hagen is loyal and truthful to no one.“<sup>276</sup> Er kann weder positive noch übernatürliche noch heroische Züge bei Hagen finden, sondern ausschließlich „perversity“<sup>277</sup>. Dickersons Argumente bilden einen ernst zu nehmenden Interpretationsansatz, jedoch gibt es – und das spricht gegen eine negativ aufgefasste Hagenfigur – zahlreiche Äußerungen des Erzählers und anderer Figuren, die ein positives Hagenbild zeichnen (NL 2374).

Zuletzt scheint sich die Position durchzusetzen, dass Hagen eine Figur mit heroischen Zügen inmitten einer höfisch geprägten Umgebung sei und so die Konfliktsituationen zwischen ihm und anderen Figuren zustande kämen. Gouchet plädiert dafür, bei Hagen von „héroïsme pré-chrétien“<sup>278</sup> zu sprechen, ohne diesen Heroismusbegriff jedoch auf eine speziell germani-

---

<sup>274</sup> STOUT (1963), S. 325.

<sup>275</sup> STOUT (1963), S. 326.

<sup>276</sup> DICKERSON (1975), S. 49.

<sup>277</sup> DICKERSON (1975), S. 57.

<sup>278</sup> GOUCHET (1981), S. 283.

sche Eigenform einzuengen oder ihm einen dämonischen oder übernatürlichen Charakter zuzusprechen.<sup>279</sup>

Nine Miedema stellt das Verhältnis von Siegfried und Hagen wie folgt dar: „Beide gehören ursprünglich zu den Helden im Sinne der germanischen Heldendichtung, jedoch wird Siegfried [...] zum höfischen Ritter umstilisiert“.<sup>280</sup> Brinker-von der Heyde betont die Einzigartigkeit der Figur im Rahmen des Epos: „Er verkörpert am reinsten das heroische Handeln, doch eine solch heroische Konstellation [...] fügt sich nicht ein in die höfische Welt“.<sup>281</sup>

Diese Sichtweise auf die Figur ist wohl die zutreffendste. Ihr fehlt jedoch noch eine klare Darstellung der Entwicklung, die Hagens Figur im Rahmen der Dichtung durchläuft. Dabei handelt es sich um eine Entwicklung nicht nur im Sinne der Figur selbst, sondern auch ihres Umfelds und ihrer Handlungsmöglichkeiten. Es muss noch geklärt werden, wie die Veränderung des Stellenwertes dieser Figur im Verlauf des Epos begründbar ist.

### 3.4.2 Die Darstellung Hagens in C-Fassung und Klage

Hagen ist für die zeitgenössische Rezeption des *Nibelungenliedes*, als deren erster Beleg weitgehend die C-Bearbeitung gilt, die problematischste Figur, denn sein Handeln fügt sich merklich nicht in den ethischen Horizont des C-Redaktors ein, wie auch in den Horizont des Verfassers der *Klage*. Mehrere Stellen, die Hagen in der B-Fassung schlicht beim Namen nennen, weisen in der C-Fassung moralische Abwertungen vonseiten des Erzählers auf, der generell in der C-Fassung sich als viel stärker moralisierend erweist.

Dies soll an einigen Stellenvergleichen der Fassungen B und C belegt werden, die bezeichnend für den Versuch der Schaffung eines ethischen Dualismus durch C sind. Das ist deshalb für eine Diskussion des Begriffs des „Heroischen“ so entscheidend, da heroische Handlungs- und Erzählstrukturen traditionell nicht oder in vergleichsweise geringem Maße „Gut“ und „Böse“ kennzeichnen, beruhend auf ihrer Herkunft aus einer vor der Christianisierung beginnenden Dichtungstradition, deren Weltsicht nicht

---

<sup>279</sup> GOUCHET (1981), S. 283f.

<sup>280</sup> MIEDEMA (1999), S. 161.

<sup>281</sup> BRINKER-VON DER HEYDE (1999), S. 112.

von einer absolut guten und einer absolut bösen Instanz – denen sich jede Erscheinung oder Handlung zuordnen lässt – geprägt ist wie das christliche. Gleichzeitig soll gezeigt werden, dass die Interpolationen der C-Fassung den Text nicht schlüssiger und eindeutiger machen, wie in der Forschung zuweilen vorgebracht wird.

Die Stelle, an der Hagen Kriemhild überlistet und sie dazu bringt, Siegfrieds Kleidung zu kennzeichnen, enthält in den beiden Fassungen folgende Formulierungen:

NL 903/1f.:

*Dô sprach von Tronege Hagene: ûf daz sîn gewant  
næt ir ein kleinez zeichen.*

NL C 910/1f.:

*Dô sprach der ungetriuwe: ûf daz sîn gewant  
næt ir ein kleinez zeichen.*

Der von C eingefügte Ausdruck kommt allerdings nicht exklusiv dort vor, da Hagen in NL B 911/4 *vil ungetriuwe* genannt und sein Handeln auch in NL B 915/4 und 916/2 als *untriuwe* bezeichnet wird. Ein weiterer Fall sind NL B 1001/1 und NL C 1012/1, ein ähnlicher NL B 984/4 und NL C 993/4 – beide stehen in Verbindung mit Siegfrieds Tod.<sup>282</sup> Die Stelle NL C 1012/1 bildet jedoch insofern eine Besonderheit, als der Kontext keine Anzeichen dafür liefert, auf wen sich der Ausdruck *der ungetriuwe* bezieht. Das heißt, dass der Ausdruck hier bereits Hagens Namen repräsentiert. Dies ist ein Hinweis darauf, dass sich der C-Bearbeiter stark von B entfernt.

Im Kontext der Versenkung des Nibelungenhortes ist folgende Stelle zu finden:

NL B 1137:

*Ê daz der künic rîche wære wider komen,  
die wîle hete Hagene den schaz vil gar genomen.  
er sanct' in dâ ze Lôche allen in den Rîn.  
er wând', er sold' in niezen: des enkunde niht gesîn.*

NL C 1152f.:

*Ê daz die künige widere ze Rîne wæren komen,  
die wîle hete Hagene den grôzen hort genomen.*

---

<sup>282</sup> Vgl. HEINZLE (1998), S. 114.

*er sancten dâ zem loche allen in den Rîn.  
er wânde in niezen eine: des enkunde sider niht gesîn.*

*Erne mohte des hordes sît gewinnen niht,  
daz den ungetriuwen vil dicke noch geschiht.  
er wânde in niezen eine, die wîl er möhte leben.  
sît moht ers im selben noch ander niemen gegeben.*

Die Strophe 1153 in C ist gegenüber B hinzugefügt. Es handelt sich um nichts weiter als eine Doppelung von 1152. 1153/1 greift lediglich den Schluss der vorhergehenden Strophe wieder auf; 1153/2 verallgemeinert das Ganze. Der Ton mutet christlich-didaktisch an, was allerdings wenig zum Epos in seiner Gesamtheit passt. Der Anvers von 1153/3 entspricht dem von 1152/4; es folgt wiederum eine Paraphrase. Mit dem Ziel, die Beschuldigung Hagens zu stärken, wird sie jedoch lediglich in die Länge gezogen. Für die Fassung C könnte hier theoretisch geltend gemacht werden, dass sie den Vorwurf an Hagen durch ihre Ausführlichkeit erst verdeutliche. Allerdings bietet C hier nur ein neues Element. Die Bearbeitung unterstellt, Hagen habe den Hort Siegfrieds für sich allein sicherstellen wollen, um später Gebrauch von ihm zu machen. Allerdings sind die Könige hierüber genau informiert, wie mehrfach erwähnt wird (NL 1129–1134, 1140; NL C 1143–1148, 1151). Daher wäre eine solche Nutzung vonseiten Hagens kaum möglich gewesen. Das Ziel der Versenkung des Horts ist, dass dieser nie mehr irgendjemandem nützen solle (NL 1134/3; NL C (HS. a) 1148/3). Genau dazu führt sie letztlich auch. Hagen hätte von dem Hort auf vielerlei Art profitieren können, da er offensichtlich allein handelte, als er ihn versenkte. Aber der Text gibt keinen Hinweis darauf, dass sich Hagen nicht an die Abmachung gehalten hätte. Der Hort wird von da an nur noch von denjenigen für verfügbar gehalten, die nicht wissen, dass er nicht mehr zugänglich ist, in erster Linie Kriemhild. Der Vorwurf, dass Hagen geplant habe, sich an dem Schatz zu bereichern, widerspricht daher dem restlichen Text. In der Strophe NL 1742/NL C 1782 verdeutlicht Hagen dies explizit gegenüber Kriemhild:

*Entriuwen, mîn vrou Kriemhilt, des ist vil manec tac,  
daz ich hort der Nibelunge niene gepflac.  
den hiezen mîne herren senken in den Rîn,  
dâ muoz er wærlîche unz an das jungeste sîn.*

Im zweiten Teil der Dichtung verändert sich die Position Hagens, und er wird durch den Erzähler zunehmend positiv konnotiert. Daher wird es für die C-Bearbeitung schwieriger, ihn in ein negatives Licht zu rücken. Sie bemüht sich daher, Stellen mit Schlüsselfunktion, an denen sich Hagens heroisches Ethos beweist, gleichsam zu entheroisieren. Dies geschieht, indem der Bearbeiter Hagen andere Motive niederer Art zuweist.

Als die Burgunden die Donau unter Hagens Leitung überqueren (NL 1575–1582), verübt Hagen einen Anschlag auf den Geistlichen, da ihm von den Meerfrauen geweissagt wurde, dass nur dieser als einziger von ihnen überleben würde. Diese Aktion wird von den übrigen Anwesenden mit Empörung quittiert, da Hagen niemanden über sein zuvor erworbenes Wissen über den bevorstehenden Untergang informiert hat. Für den C-Bearbeiter reicht es jedoch nicht, dass Hagen zur Rede gestellt wird, sondern er fügt noch einige Strophen hinzu, in denen Hagens Tat noch mehr gerügt wird. Der Hofkaplan in B scheint sich nicht äußern zu können. Seine Wortlosigkeit garantiert allerdings, dass Hagen und seine Vorahnungen (NL 1580/2–4) weiterhin im Vordergrund bleiben, und verhindert eine Überdehnung der Szene. Zudem erregt der Geistliche umso mehr Mitleid, indem er sich sprach- und hilflos ans Ufer retten kann. In der C-Fassung gibt es hingegen zwei Strophen (NL C 1621 u. 1623), in denen der Kaplan Hagen anklagen kann,<sup>283</sup> worauf Gunther ankündigt, das Geschehene wiedergutzumachen (NL C 1624), und ihn seinen Verwandten am Königshof Grüße ausrichten lässt (NL C 1625). Ebenso wie die Strophe, in der Hagens Hortgier betont wird, trägt diese Erweiterung nichts Wesentliches zum Gehalt der Szene bei.

Bernhard Fenik widmet sich in seiner Untersuchung zu Homer und zum *Nibelungenlied* vornehmlich erzähltechnischen Fragestellungen und ist daher interessiert an dem Verhältnis zwischen der B-Fassung und der C-Bearbeitung. Sein Urteil zu der Ergänzung lautet: „The priest’s complaints diminish the tone [...] C’s addendum is ruinous because it extends the priest’s role beyond its proper definition. Once he has survived the cast into the river, his doings become irrelevant.“<sup>284</sup> Zudem weist er an anderer Stelle

---

<sup>283</sup> Laut GOUCHET (1981), S. 227, kann es hier den Anschein haben, als sei der Untergang der Burgunden aufgrund der Verwünschung des Kaplans erfolgt.

<sup>284</sup> FENIK (1986), S. 69.

auf „C’s indifference to dramatic effect in favor of its own preoccupations“ hin.<sup>285</sup>

Dass die Rolle des Hofkaplans hier erweitert wird, scheint nicht nur darauf hinzuweisen, dass der Bearbeiter eine kirchliche Bildung erhalten hat (davon kann man auch beim Dichter des *Nibelungenliedes* selbst ausgehen), vielmehr scheint er auch Wert darauf zu legen, seine diesbezüglichen Präferenzen in den Text einzuarbeiten. Hagens Motiv für seine Handlung, nämlich die Prophezeiung auf Gültigkeit zu überprüfen, wird durch die Anklage des Geistlichen in Frage gestellt (NL C 1622), mit der Konsequenz, dass Hagen schlichtweg als Mörder gebrandmarkt wird.

Das Wort *morder*, mit dem ihn der Kaplan belegt (NL C 1621/3), ist charakteristisch für Fassung C (ein weiteres Beispiel: NL C 1282/4).<sup>286</sup> Der C-Bearbeiter hat an dieser Stelle die Möglichkeit, einen Geistlichen zu Wort kommen zu lassen, was für das Epos im Allgemeinen untypisch ist<sup>287</sup> – auch Bischof Pilgrim, der in Passau die Burgunden empfängt, hat keine wörtliche Rede, während er in der *Klage* reich mit Dialogteilen ausgestattet ist. Dass die Vertreter der Kirche sich im Text so gut wie nie äußern, korrespondiert mit dem Befund, dass der Text so gut wie keinen Bezug zur christlichen Heilslehre aufweist. Der C-Bearbeiter konnte offenbar diese Wortlosigkeit nicht akzeptieren.<sup>288</sup>

Bevor Hagen von Kriemhild getötet wird, deutet sie ihm an, er könne doch noch heil davonkommen, wenn er ihr sage, wo sich der Schatz befinde, worauf er ihr jedoch entgegnet, dass er ihr dies nie verraten werde. Die C-Bearbeitung quittiert dies mit einem interpretierenden Zusatz (NL C 2428):

*Er wiste wol diu mære, sine liez in niht genesen.  
wie möhte ein untriuwe immer sterker wesen?  
er vorhte, sô si hête im sînen lîp genomen,  
daz si danne ir bruoder lieze heim ze lande komen.*

Heusler vertritt die Ansicht, dass der Bearbeiter „hier seine hämisch-kleinliche Stellung zu Hagens Heldentum und nicht minder seine Stumpfheit fürs Künstlerische, wenn er mitten in dem gestaltenden Bericht als Umdeu-

---

<sup>285</sup> FENIK (1986), S. 75.

<sup>286</sup> Vgl. HEINZLE (1998), S. 114; BRINKER-VON DER HEYDE (1999), S. 108.

<sup>287</sup> Ähnlich MÜLLER (1998), S. 194–199.

<sup>288</sup> Vgl. HEINZLE (1998), S. 115.

ter und Ankläger vortritt“, zeige; er spricht sogar von einer „Schäbigkeit der christlichen Schreiberseele“. <sup>289</sup> Heinzle fasst die Umarbeitung allerdings so auf, dass der Bearbeiter „Geschick“ gezeigt habe, indem er es „verstanden“ habe, „Hagen um seinen größten Auftritt zu bringen“. <sup>290</sup> Hier zeigt sich auch, wie stark die persönlichen Präferenzen der Interpreten deren Standpunkte zu den C-Änderungen beeinflussen.

Die C-Fassung bewirkt allerdings mit dieser Änderung einen deutlichen Widerspruch zu NL 2369/4b und 2370/1a (NL C 2429/4b und 2430/1a). Kurz darauf wird Hagen der abgeschlagene Kopf Gunthers gezeigt. Es heißt, nun sei ihm *leide genuoc*; und er zeigt sich *ungemuot*, als er darauf mit Kriemhild spricht. Überdies muss man in diesem Kontext die Prophezeiung der Meerfrauen (NL 1533–1549) berücksichtigen. Hagen hat erfahren, dass alle Burgunden untergehen werden, fraglich war nur noch die Art, in der dies genau geschehen werde. Dennoch handelt er nicht bewusst gegen Gunther. Indem er Kriemhild an seinen Schwur erinnert, lässt er ihr eine Alternative dazu, Gunther zu töten. Hagen hat sich allem Anschein nach gewünscht, sie hätte auf den Hort verzichtet, da seine Trauer angesichts des Todes von Gunther hervorgehoben wird. Hagens Reaktion auf den abgeschlagenen Kopf des Königs (NL 2370/3f. und 2371/1f.) könnte missverstanden werden:

*du hast iz nâch dînem willen z' einem ende brâht,  
und ist ouch rehte ergangen, als ich mir hete gedaht.*

*Nu ist von Burgonden der edel küneec tôt,  
Gîselher der junge unde ouch her Gêrnôt.*

Wenn der Herausgeber hinter *gedaht* einen Doppelpunkt gesetzt hätte, dann würde deutlicher, was hier gemeint ist. Hagen hat sich gedacht, dass die Könige ohnehin sterben würden, deshalb konnte er dieses Risiko eingehen. In der *Klage*, die ebenfalls eine dualistische Gut-Böse-Trennung zwischen Kriemhild und Hagen vornimmt, wird Hagen in erster Linie verflucht (V. 1250f.): *nu seht wâ der valant / liget der allez riet*. <sup>291</sup> Bischof Pilgrim äußert

---

<sup>289</sup> HEUSLER (1944), S. 159.

<sup>290</sup> HEINZLE (1991), S. 27.

<sup>291</sup> Vgl. GOUCHET (1981), S. 230f.

über Hagen (V. 3420f.): *daz in sin muoter ie getruoc, / daz müeze gote sîn gekleit.*

Anonyme Leute am Hofe des Markgrafen Else sagen (V. 3521–3526): *got von himele der sîs gelobt / daz et Hagene hât vertobt. / der kund nie strîtes werden sat: / er ist nu komen an die stat / dâ uns sîn übermuot / nu vil kleinen schaden tuot.*

Es gibt bei der Klage jedoch auch noch Unterschiede zwischen deren B- und C-Fassung. Diese Unterschiede setzen die Tendenz von B- und C-Fassung des *Nibelungenliedes* fort. In Klage-Fassung C, V. 1365 ist von Hagen als *unsælic man* die Rede, in V. 1379 als *vâlant*. In der Fassung B V. 1302–1313 fragen sich Überlebende, ob der Untergang der Burgunden auch stattgefunden hätte, wenn nicht Kriemhild den Auftrag zum Mord an Dankwart und dem Tross der Burgunden gegeben hätte. Dies ist in der C-Fassung ersetzt durch einen negativen Kommentar gegenüber Hagen.

Allerdings führen diese Eingriffe nicht zu derartigen Diskrepanzen wie beim *Nibelungenlied* selbst. Bei der Klage handelt es sich nicht nur um ein mittelalterliches Rezeptionszeugnis,<sup>292</sup> man kann vom Kommentar eines Klerikers sprechen, der die Absicht hatte, einen moralischen Gegenentwurf zum *Nibelungenlied* und dessen heroischer Ethik zu schaffen.

### 3.4.3 Hagens Physis

Wie Claudia Brinker-von der Heyde und Siegfried Grosse betonen, gibt es keine Figur außer Hagen im *Nibelungenlied*, die eine nähere äußerliche Beschreibung erfährt.<sup>293</sup> Nachdem Gunther, Siegfried, Dankwart und Hagen auf Isenstein eingetroffen sind, wird Hagen gegenüber Brünhild wie folgt beschrieben (NL 413):

*Der dritte der gesellen der ist so gremelîch,  
(unt doch mit schœnem lîbe, küniginne rîch)  
von swinden sînen blicken, der er sô vil getuot.  
er ist in sînen sinnen, ich wæne, grimme gemuot.*

Es fällt auf, dass *grimme* hier auf zwei Vershebungen verteilt ist, was die Stellung des Wortes hervorhebt. Als die Burgunden am Hofe Etzels eintreffen, wird eine weitere Beschreibung Hagens gegeben (NL 1734):

---

<sup>292</sup> So HEINZLE (<sup>2</sup>1996), S. 90–93; MARTIN (1992), S. 112f.

<sup>293</sup> BRINKER-VON DER HEYDE (1999), S. 113; GROSSE (<sup>2</sup>2002), S. 892.

*Der helt was wol gewachsen, daz ist alwar,  
grôz was er zen brusten, gemischet was sîn hâr  
mit einer grîsen varwe. diu bein wâren im lanc  
und eislich sîn gesihene. er hete hêrlîchen ganc.*

Wurde in der letzten Strophe *grimme* metrisch an besonders wirkungsvoller Stelle positioniert, so ist es hier *hêrlîch*. Das heroische Ethos wird in diesem Kontext insofern reflektiert, als Hagens „grimmes“ Erscheinungsbild im Gegensatz zum christlichen Demutsideal steht. Besonders die ältere Forschung hat auch die altnorwegische *Piðreks saga*<sup>294</sup> herangezogen, um eine mythologische Erklärung dieses Aussehens zu erwägen. In der *Piðreks saga* ist Högni, dessen Charakteristika ansonsten weitgehend dem Hagen des *Nibelungenliedes* entsprechen, der Sohn eines Alben, der die Frau von Högnis Vater Aldrian (vgl. NL 1539 u. 1753), dem König über das Nibelungenland, schwängerte (Kap. 169). Infolge dieser Vaterschaft ist Högni auffällig bleich und wild im Verhalten. Dies passt zu NL 413 u. 1734. Dazu heißt es in Kap. 169 der Saga:

*ok nú er honum því brugðit, at hann er yfirlits sem troll, en eigi sem menn,  
ok eftir skapir sínu er hans ásjóna. [...] ok nú sér hann, at hans andlit er  
svá bleikt sem bast ok svá fölt sem aska ok þat er mikit ok hræðiligt ok  
grimmligt.*<sup>295</sup>

Es wird mehrmals darauf hingewiesen, dass Högni furchterregend aussieht, nicht zuletzt durch seine Einäugigkeit, von der bereits bei der Heldenschau (Kap. 184) die Rede ist, allerdings findet der Verlust des Auges erst später im Text bei der Konfrontation mit Waltari (Walther) statt (Kap. 244). Bei der Heldenschau wird Högnis Aussehen wie folgt beschrieben:

*Högni [...] hefir hár svart ok sítt ok nokkurr sveipr í, langleitr, nefmikill,  
brúnsiðr, dökkt skegg, ok allr er hann dökklitaðr, harðligr. Andlit hefir  
hann grimmligt, eitt auga, ok er þat heldr snarpt ok fræknligt, mikill vexti,*

---

<sup>294</sup> Textzitate und Kapitelangaben nach JÓNSSON (1962).

<sup>295</sup> „Und nun wird ihm vorgeworfen, dass er von einem Aussehen ist wie ein Troll, aber nicht wie Männer, und [dass] nach seinem Wesen sein Aussehen ist. [...] Und nun sieht er, dass sein Antlitz so bleich ist wie Bast und so fahl wie Asche und [dass] es groß und furchtbar und grimmig ist.“

*hár ok digr á allan vöxt, ok þá er hann kemr í sín herklæði, er hann hvártveggja sæmiligr ok þó óguligr [...].*<sup>296</sup>

Ein weiterer scheinbarer Widerspruch besteht darin, dass Högni Gesicht in Kap. 169 *bleikt* (bleich) genannt wird. Kap. 184 bezeichnet ihn jedoch als *dökklitaðr*. Man könnte hier von einer erzählerischen Inkonsequenz ausgehen. Allerdings scheint auch möglich, dass hier eine dunkle Wesensart beschrieben wird, wie sie der Begriff des „dunklen Helden“ zum Ausdruck bringt. Diesen Begriff gebraucht Edward Haymes in Bezug auf Hagen. An dessen Schilderungen erinnert eine Beschreibung des isländischen Skalden Egil Skalla-Grimsson,<sup>297</sup> der in der ihm gewidmeten Saga bei einer Begegnung mit dem englischen König in ähnlicher Weise dargestellt wird:

*Egill settist þar niðr ok skaut skildinum fyrir fætr sér. Hann hafði hjálm á höfði ok lagði sverðit um kné sér ok dró annat skeið til háls, en þá skelldi hann aftr í slíðrin. [...] Egill var mikilleitr, ennibreiðr, brúnamikill, nefit ekki langt, en ákafliga digrt, granstæðit vítt ok langt, hakan breið furðuliga ok svá allt um kjálkana, hálsdigr ok herðimikill, svá at þat bar frá því, sem aðrir menn váru, harðleitr ok grimmligr, þá er hann var reiðr. Hann var vel í vexti ok hverjum manni hæri, úlfgrátt hárit ok þykkt ok varð snemma sköllótt.*<sup>298</sup>

Nicht nur das Aussehen beider literarischer Figuren zeigt Ähnlichkeit, auch wird von beiden durch das aggressive Vorzeigen eines Schwertes (NL 1783) Aufsehen erregt. Bei Hagen kommt noch hinzu, dass er mit Siegfrieds Schwert dessen Tod vor Kriemhilds Augen lebendig werden lässt. Es ist die Art des *Nibelungenliedes*, durch eine anschauliche Inszenierung seiner

---

<sup>296</sup> „Högni hat schwarzes Haar, und [es ist] lang und darin ist eine gewisse Krausheit, [er ist] langgesichtig, großnasig, mit langen Brauen, dunklem Bart, und im Ganzen ist er dunkelfarbig, harten Wesens. Er hat ein grimmiges Antlitz, ein Auge, und das ist richtig scharf und kühn; großgewachsen, hoch und kräftig im ganzen Wuchs, und dann, wenn er in sein Kampfgewand schlüpft, ist er sowohl prachtvoll als auch furchterregend.“

<sup>297</sup> Vgl. HAYMES (1999), S. 105–107.

<sup>298</sup> EGILS SAGA (JÓNSSON 1953), S. 146 [„Egil setzt sich da hin und schob sich den Schild vor die Füße. Er hatte den Helm auf dem Kopf und legte sich das Schwert auf die Knie, und mal zog er es bis zur Hälfte aus der Scheide, und dann stieß er es wieder laut in die Scheide. Egil hatte ein großes Gesicht, eine breite Stirn, hatte große Augenbrauen, eine Nase, die nicht lang, aber sehr dick war, einen breiten und langen Bart, ein auffällig breites Kinn, und so war er ganz um das Kinn herum, er hatte einen dicken Hals und kräftige Schultern, so dass es demgegenüber auffiel, wie andere Männer waren, von hartem Aussehen und grimmig, wenn er zornig war. Er war gut im Wuchs und höher als jeder Mann, er hatte wolfsgraues und dickes Haar und bekam früh eine Glatze“].

Protagonisten das Vergangene anwesend sein zu lassen und dessen Auswirkungen auf die erzählte Gegenwart zu verdeutlichen. Abgesehen davon ist im Falle von Egil durch das Herausziehen und Hereinschieben des Schwertes noch Bewegung im Bild, während Hagen offenbar in unbeweglicher Haltung dasitzt. Beides hat jedoch seine Wirkung auf die Betrachter. Während Egils Geste drohende Bereitschaft demonstriert, zeigt Hagen mit seinem Gestus vor allem, dass er nicht von der Stelle rücken wird. Das *Nibelungenlied* und die Saga bedienen sich dennoch einer verwandten Inszenierungsweise und geben ihren Figuren ähnliche Züge. Das Breite der physischen Erscheinung, wie es bei Egil zu finden ist, wird Hagen ebenso zugewiesen wie das graue Haar.

Als die Burgunden an Etzels Hof ankommen, liefern sich Hagen und Kriemhild eine aggressive Reizrede (NL 1738–1746), in deren Verlauf Hagen demonstrativ auf Siegfrieds Schwert hinweist. Im Folgenden beleidigt er Kriemhild erneut, indem er nicht vor ihr aufsteht und ihr auf provokante Weise das Schwert präsentiert (NL 1783). Marianne Wynn beobachtet hierzu: „This gesture of defiance [...] is parallel with the attitude of impending justice, assumed by the judge in a court of law and symbolizing his power over life and death.“<sup>299</sup>

Brinker-von der Heyde kommt anhand der Beschreibungen Hagens im *Nibelungenlied* zu der wichtigen Feststellung: „Schrecklich schön, dieses Paradox kennzeichnet den Helden.“<sup>300</sup> In den Worten der *Nibelungenlied*-Passagen kann man das Schreckliche durch *grimme* und das Schöne (d. h. mannhaft-stattliche Schönheit) durch *hêrlîch* repräsentiert antreffen. Es ist auffällig, dass das Schreckliche in den Textpassagen aus dem *Nibelungenlied* weit weniger ins Gewicht fällt als in denen der Saga.

Andreas Heusler, der in der Schilderung des Nibelungenunterganges in der *Piðreks saga* weitgehend eine Wiedergabe der sogenannten Älteren Not vermutet, diagnostiziert hier einen stoffgeschichtlichen Hintergrund: Ihm zufolge „hat der Dichter, dessen Art das kennzeichnend Hässliche nicht duldet, [...] dem Äußern das Einzigartige entzogen: statt des einen, durchdringenden Auges haben wir den schreckenerregenden Blick, statt des Gesichtes bleich wie Asche das graugesprenkelte Haar; sogar das ‚lange Gesicht‘

---

<sup>299</sup> WYNN (1965), S. 108.

<sup>300</sup> BRINKER-VON DER HEYDE (1999), S. 113.

enthielt zu wenig Gefühlswert, und wir hören nun von langen Beinen.“<sup>301</sup> Die Vorstellung eines auf diese Weise zensierenden Dichters, der der Schilderung Hagens „das Einzigartige entzogen“ habe, überzeugt kaum – schon wegen der unwahrscheinlichen Annahme, dass eine erschlossene oberdeutsche Vorlage hier nahezu wörtlich den Text der späteren *Piðreks saga* geboten habe. Vielmehr erweist sich an dieser Stelle die Verschiedenheit der oberdeutschen und der nach Norwegen gelangten niederdeutschen Erzähltradition.

Die Einzigartigkeit von Hagens Erscheinung ist im *Nibelungenlied* ebenso herausgestellt. Das beginnt schon mit der oben erwähnten Tatsache, dass niemand anders derart ausführlich beschrieben wird. Die anderen Figuren muss man sich eher den zeitgemäßen höfischen Idealen entsprechend vorstellen. Weiterhin gibt es die Stelle NL 1665/4: Rüdigers Tochter soll die burgundischen Helden dem höfischen Zeremoniell gemäß küssen, schreckt aber vor Hagen zurück, denn *er dûhte si sô vorhtlîch, daz siz vil gerne hete lân*. Hagens bloße Erscheinung genügt, um das Funktionieren des im höfischen Sinne bedeutsamen Geschehensablaufs zu durchbrechen. Sie ist ein Faktor, der den Konsens des gesellschaftlichen Rituals destabilisiert. Dies bleibt hier zwar ohne Folgen, doch die Inkompatibilität von Hagen gegenüber den höfischen Verhaltensregeln steht hier bezeichnend für sein zunächst friedliches, später aber opponierendes Gebaren diesen Regeln gegenüber.

Die Übereinstimmungen zwischen dem *Nibelungenlied* und den altnordischen Vergleichstexten zeigen nicht nur, dass die Figur Hagens über den Entstehungsraum des *Nibelungenliedes* hinaus mit ähnlichen Merkmalen konnotiert war, sondern auch, dass andere literarische Figuren den Typus des „dunklen Helden“ und eine vergleichbare Form der Inszenierung aufweisen. Der Typus befindet sich also in einer Darstellungstradition, die sowohl im Süden als auch im Norden des damaligen germanischen Kulturraums existierte.

### 3.4.4 Mythologische Anknüpfungspunkte

Hagen erweist sich in vielen Lagen als derjenige, der am meisten über andere, auch Fremde, Bescheid weiß, und am zuverlässigsten Rat geben kann,

---

<sup>301</sup> HEUSLER (<sup>4</sup>1944), S. 147.

auch wenn sein Rat häufig nicht befolgt wird. Er kann auch über Ereignisse Auskunft geben, die den Bereich der niederen Mythologie betreffen. Teilweise sind diese nur durch seine Erzählungen Teil des Epos, wie Siegfrieds Drachenkampf und dessen sich daran anschließende Erlebnisse (NL 87–101). Ortwin von Metz sagt über Hagen: *Dem sint kunt diu rîche und ouch diu vremen lant* (NL 82/1). Hagen ist für die mythologische Dimension der Geschichte zuständig, zumindest was den Burgundenhof betrifft. Hagen weiß auch: Siegfried sei es *sô kûndec, wie ez um Prûnhilde stât* (NL 331/4). Hier stellt sich die Frage, ob Hagen auf eine Begegnung Siegfrieds mit der Walküre Brünhild anspielt, wie sie etwa in der *Völsunga saga* dargestellt wird.<sup>302</sup> Allerdings hieße dies wohl, allzu leichtfertig die Darstellungen anderer Quellen auch für das *Nibelungenlied* mit vorauszusetzen.

Tatsächlich kennt sich Siegfried in Brünhilds Reich gut aus. Jan-Dirk Müller meint dazu: „Der heroischen Welt entspricht ein besonderes Wissen. Es sind die größten Helden, Hagen und Sivrit, die ‚alles wissen‘. Sivrit weiß in Prünhilts Welt Bescheid. Folglich wird Hagen zeitweise nicht nur als Krieger, sondern auch als Wissender vom *starken Sîvrit* verdrängt werden, um die Rolle in dem Augenblick wieder zu übernehmen, in dem Sivrit beseitigt ist. [...] Hagen ‚weiß alles, was man wissen kann‘, weil er die Möglichkeiten der heroischen Welt in höchster Potenz repräsentiert.“<sup>303</sup> Müller spricht von einer „heroischen Welt“, zutreffender wäre es aber, von einer Welt der niederen Mythologie zu sprechen.<sup>304</sup> Im Parallelbau des *Nibelungenliedes* entspricht die Ankunft Rüdigers dem Eintreffen Siegfrieds im ersten Teil; Hagen ist wiederum derjenige, der den Ankömmling identifiziert (NL 1180).

Ohne damit auf viel Gehör zu stoßen, macht Hagen Vorhersagen für die Zukunft, die alle eintreffen, beispielsweise wenn er ankündigt, dass Brünhild dem Burgundenhof Böses bringen werde (NL 478). Dass Kriemhild Etzels Frau wird, will er ebenfalls nicht zulassen (NL 1203, 1205, 1212). Auch von der Fahrt an Etzels Königshof rät er ab (NL 1459 u. 1461). Es wird

---

<sup>302</sup> *Völsunga saga*, Kap. XXIf. EBEL (1997), S. 50–57.

<sup>303</sup> MÜLLER (1998), S. 197. Der Einschätzung, dass Siegfried ebenso wie Hagen mit besonderem Wissen ausgestattet sei, ist jedoch angesichts der durchgehenden Naivität Siegfrieds so nicht zuzustimmen.

<sup>304</sup> Näheres dazu unter 3.1.

jeweils hervorgehoben, dass er mit seiner Ansicht allein steht (NL 1203/1: *niwan Hagene*; NL 1458/3: *âne Hagen eine*). In diesen Fällen wird seine Warnung nicht beherzigt, was Unglück nach sich zieht. Allerdings bringt es ebenfalls böse Auswirkungen mit sich, wenn sein Rat befolgt wird.<sup>305</sup> Dabei handelt es sich aber meist um einen Rat, der aus einem Beschluss folgt, der gegen seinen Willen entstanden ist. Dazu gehört seine Idee, Siegfried als Werber für Brünhild einzusetzen (NL 331), oder sein Rat, Siegfried zu ermorden (NL 867). Auf der anderen Seite liegt auch in Hagens Ehrbegriff ein Hindernis für die Durchsetzung seiner Ratschläge. So kann Giselher den Eindruck erwecken, Hagen habe Angst vor Kriemhild und ihrer Macht am Hof Etzels. Darauf ist es Hagen nicht mehr möglich, die Reise zu verweigern (NL 1463).

Es wurde in dieser Arbeit bereits ersichtlich, dass im *Nibelungenlied* neben heroisch und höfisch konzipierten Figuren auch ein Anteil von Figuren mit Eigenschaften existiert, den man der niederen Mythologie zurechnen kann, in erster Linie die Figuren Brünhild und Siegfried. Diese Figuren haben übermenschliche Körperkräfte, Siegfried hat zudem Zugang zu einer Welt, in der Riesen und Zwerge auftreten (vgl. die 8. *Âventiure*) und ihm gehorchen. Einen klaren Bruch wie im Falle Brünhilds, die durch ihre Defloration ihre Kräfte verliert und durch den Eintritt in ein heroisches Verhaltensmuster (*senna* und Racheintrige) wieder Handlungsbedeutung erlangt, gibt es bei Hagen nicht. Seine Berührung mit der mythologischen Ebene manifestiert sich im weiteren Sinne durch umfassendes Wissen, im engeren Sinne während der Donauüberfahrt durch den Kontakt mit den Meerfrauen, bei denen es sich ebenfalls um Wesen der niederen Mythologie handelt. Diese Berührung hat für die Entwicklung der Figur gliedernde Funktion, da Hagen danach seine heroischen Eigenschaften ungehindert ausleben kann.

In diesem Kontext soll nicht über den Ursprung der Hagenfigur oder ihrer Züge spekuliert werden; vielmehr geht es darum, aufzuzeigen, welche mythologischen Motive vergleichend herangezogen werden können. Der Hinweis auf mythologische Parallelen kann zur Interpretation der Figur

---

<sup>305</sup> Vgl. BRINKER-VON DER HEYDE (1999), S. 116.

einen wertvollen Beitrag leisten, auch wenn keine stoffgeschichtlichen Berührungspunkte anzunehmen sind.<sup>306</sup>

Högni Vater ist in der *Piðreks saga* (Kap. 169) ein Albe (*álfr*). Er sucht die Gattin von Aldrian, dem Vater Hagens, auf, als sie betrunken ist, und schwängert sie. Später zeigt sich der Albe Hagen und gibt sich ihm als sein Vater und als nichtmenschliches Wesen zu erkennen. Er macht seinem Sohn das Angebot, dieser könne nach ihm rufen, wenn er in Bedrängnis sei. Über diese Abstammung Hagens ist Thidrek informiert. Als er Högni in einem Zweikampf gegenübersteht (Kap. 391), ergibt sich folgender Dialog:

*Dá mælti hann [Thidrek, E. S.]: „Þetta er víst mikil skömm, er ek stend hér allan dag ok fyrir mér skal standa ok berjast einn álfs son.“ Nú svarar Högni: „Hvat má verra ván fyrir álfs son en djöfulsins sjálfs?“<sup>307</sup>*

Hierin zeigt sich eine typische rhetorische Wendung der *senna*: Eine Verunglimpfung wird mit einer gesteigerten Verunglimpfung beantwortet. Högni erwidert Thidreks Vorwurf einer unnatürlichen Abkunft mit einem noch weiter reichenden Vorwurf. Er sei nur der Sohn eines Alben, Thidrek jedoch der Sohn des Teufels.

Odin kann man wegen seiner Verschlagenheit und seiner starken Verbindung mit Magie als gleichsam dunkle Gottheit ansehen. Bis in die jüngste Zeit besteht ein Interesse der Forschung an einer Vergleichbarkeit Hagens mit Odin. Diese Vergleichbarkeit muss auch in diesem Fall nicht heißen, dass eine stoffgeschichtliche Verwandtschaft zwischen Göttersage und Nibelungenstoff bestehe. Jedoch sollte man nicht die zahlreichen motivischen Parallelen ignorieren, die nahelegen, dass innerhalb der mythologischen Dichtung ähnliche Figurenkonstellationen wie in der Heldendichtung vorkommen. Haymes bemerkt hierzu: „Der dunkle Held partizipiert an Odins schlauer Weisheit, seiner Nähe zum Jenseits, und in manchen Fällen seinem Aussehen. Odin wird immer als Einäugiger dargestellt [...] In der *Piðreks-saga* finden wir den Hinweis, daß Hagen ebenfalls einäugig

---

<sup>306</sup> Die Ansicht von GOUCHET (1981), S. 284f.: „le recours à la mythologie non seulement n’aide pas à la compréhension des textes, mais encore risque de masquer leur sens et leur beauté“ kann wohl nur bei einem bestimmten Verständnis von „Sinn und Schönheit“ eines Textes Gültigkeit haben.

<sup>307</sup> „Da sprach er: ‚Das ist gewiss große Schande, dass ich hier den ganzen Tag stehe, und vor mir soll ein Albensohn stehen und kämpfen.‘ Nun antwortete Högni: ‚Was mag schlechtere Aussicht [sein] – vor [einem] Albensohn oder dem des Teufels selbst?‘“

ist.<sup>308</sup> Brinker-von der Heyde wird in diesem Kontext auf die dunkle Kleidung aufmerksam, die Hagen auf Isenstein trägt (NL 402), und erinnert daran, dass „der Rabe doch – vor allem im germanischen Bereich – Hypostase der Gottheit“<sup>309</sup> sei. Die Darstellung Odins in mythologischen Texten umfasst oft die zwei Raben Hugin und Munin, die Odin über Vergangenheit und Zukunft Mitteilung machen.<sup>310</sup>

Die Hagen-Figur ist insofern ähnlich angelegt, als sie ebenfalls durch ein besonderes Wissen ausgezeichnet ist, das sowohl weit in die Vergangenheit als auch in die Zukunft reicht. In den Strophen NL 1533–1549 wird dargestellt, wie Hagen vor der Überquerung der Donau auf *wísiu wíp* trifft. Diese erklären sich bereit, ihm die Zukunft über den Zug der Burgunden in das Hunnenland mitzuteilen, da er ihnen die Kleider geraubt hat und sie unter dieser Bedingung zurückgeben will. In dem Liedfragment *Baldrs draumar* aus dem Umkreis der *Edda*-Dichtungen wird erzählt, wie Odin sich von einer *völva* (einer Seherin, wie die Meerfrauen des *Nibelungenliedes* ein übermenschliches Wesen) über das bevorstehende Schicksal seines Sohnes Baldr unterrichten lässt. Ebenso wie bei der Begegnung Hagens mit den Meerfrauen muss Odin die Seherin erst zwingen, ihm Auskunft zu geben. Mit einem Zauber erreicht er dann, dass sie ihm eine ebenso unheilvolle Zukunft schildert, nämlich den Tod Baldrs.

Ein gemeinsames Merkmal Hagen und Odins ist das umfangreiche Wissen sowie das Bestreben, dieses Wissen zu erweitern. Dazu kommt der Verlust eines Auges, das Odin hergab, um überlegenes Wissen zu erhalten.<sup>311</sup> Der Hagen des *Nibelungenliedes* ist nirgendwo als einäugig dargestellt, jedoch legt seine Beschreibung in NL 713 besonderes Gewicht auf die beunruhigende Wirkung seines Blicks.

Franz Rolf Schröder ist einer der Hauptvertreter einer Forschungsrichtung, die Heldensage aus dem Mythos heraus erklärt, insbesondere aus einem mythischen Verständnis von Naturgewalten: „Hagen ist dämonischer Natur, er, der ‚Albensohn‘, ist ein Todesdämon, der Beherrscher der Unter-

---

<sup>308</sup> HAYMES (1999), S. 107.

<sup>309</sup> BRINKER-VON DER HEYDE (1999), S. 112.

<sup>310</sup> Vgl. LORENZ (1984), S. 468.

<sup>311</sup> Vgl. Kap. 15 der *Gylfaginning*, das ein einschlägiges Zitat von Str. 28 aus dem „eddischen“ Visionslied *Vqlospá* enthält.

welt, des Totenreiches, und als solcher, wenn nicht eins mit Odin, so doch ihm wesenhaft aufs engste verwandt.“<sup>312</sup> Schröder verweist hierzu auf den Persephone-Mythos, dem zufolge der Totengott die Jungfrau des Frühlings gefangen hält.<sup>313</sup> Dieser Mythos ist jedoch kaum mit der Gestalt Odins und ebensowenig mit der Hagens in Verbindung zu bringen. Beide Figuren stehen auf ihre Art mit dem Jenseits in Verbindung, allerdings würde es sie unbegründet auf diesen Aspekt reduzieren, wenn man sie als Todesdämonen sehen wollte.

Neben diesen motivischen Parallelen zur höheren germanischen Mythologie gibt es auch eine mythologische Welt, die im *Nibelungenlied* selbst Gestalt annimmt. Die 25. Äventiure des *Nibelungenliedes* widmet sich unter anderem dieser Welt, die durch die Meerfrauen repräsentiert wird, und durch Hagen, der mit ihnen in Kontakt tritt. Es ist kein Zufall, dass Hagen ihre Kontaktperson ist, denn bereits vorher wurde auf sein ungewöhnliches Wissen aufmerksam gemacht (NL 81f.). Ehrismann ist der Ansicht, dass sich beim Donauübergang „die mythische Welt des *Nibelungenliedes* konzentriert“.<sup>314</sup> Die Donau bildet hier gleichzeitig eine symbolische Grenze von der Sicherheit zur Ungewissheit, etwas weiter gedacht: vom Reich der Lebenden zu dem der Toten. Das Land der Bayern, das zunächst durchquert wird und in dem es erstmals auf der Reise zu einem Kampf mit feindlichen Truppen kommt, versteht Haymes als „Alptraum-Welt“.<sup>315</sup> Ehrismann macht auf die atmosphärische Inszenierungsweise des Dichters aufmerksam: „Der Epiker spielt Impressionen aus der anderen Welt ein und untermalt sie mit der düsteren Stimmung der Hochwasser führenden Donau – eine perfekt gestaltete Grenzflussstimmung.“<sup>316</sup>

Hagen hat bereits die Begleiter für die Fahrt ausgewählt (NL 1478), jetzt übernimmt er die Führung und reitet den Burgunden voran (NL 1526). Dies legt nahe, dass die Umgebung und Hagen in Verbindung stehen. Beide wirken bedrohlich und unberechenbar auf Fremde. Hier findet Hagen sich besser zurecht als die anderen, die eher hilflos auf ihn angewiesen scheinen.

---

<sup>312</sup> SCHRÖDER (1958), S. 57.

<sup>313</sup> SCHRÖDER (1958), S. 57f.

<sup>314</sup> EHRISMANN (1989), S. 92.

<sup>315</sup> HAYMES (1999), S. 103.

<sup>316</sup> EHRISMANN (1989), S. 106.

Als er einen Fährmann sucht und nicht findet, bemerkt er, dass in einem *schœnen brunnen* zwei *wîsiu wîp* ein Bad nehmen (NL 1533). Sie können nicht vor ihm fliehen, da er ihre Kleider an sich nimmt, wobei es naheliegt, dass ihnen die Kleider nicht nur zur Bedeckung, sondern auch für eine bestimmte Art der Fortbewegung dienen. Es könnte sich, wie Helmut de Boor und Gernot Müller annehmen, um Schwanenhemden handeln.<sup>317</sup> Die Forschung vergleicht die Meerfrauen mitunter mit den Walküren und sieht es als ihre übermenschliche Bestimmung an, „sterblichen Menschen Heil oder Unheil, Sieg oder Tod anzusagen“.<sup>318</sup> Ihre Namen *Hadeburg* und *Sigelind* sind nach Gernot Müllers Auffassung ebenfalls ein Anzeichen, dass es sich bei ihnen um Walküren handle.<sup>319</sup> Für diese Sichtweise spricht auch NL 1536/1f., da sich die Meerfrauen anscheinend auch fliegend fortbewegen können:

*Si swebten sam die vogele vor im ûf der fluot.  
des dûhten in ir sinne stark unde guot.*

Brinker-von der Heyde spricht von den „an die germanischen Nornen gemahnenden *merwîp*“.<sup>320</sup> Dies passt insofern nicht ganz, als die Nornen (wie die antiken *Parcae* oder *Moirai*) das Schicksal verwalten, aber nicht voraussagen.<sup>321</sup> Dass Hagen mit diesen Wesen zu kommunizieren und umzugehen weiß, wirft die Frage auf, ob er selbst – auch wenn er im *Nibelungenlied* nicht als Albensohn auftritt – Anteil an der niederen Mythologie hat.

Als Hagen von der Meerfrau Hadeburg gute Nachrichten hört, glaubt er ihr zunächst (vgl. z. B. NL 1461 u. 1530) und beweist damit seine Hochachtung gegenüber diesen übermenschlichen Wesen – ebenso wie NL 1549/1: *Der übermüete Hagene den vrouwen dô neic*; dies ist so zu verstehen, dass Hagen hier nicht seinen üblichen *übermuot*, sondern höfische *zuht* beweist – während der Högni der *Piðreks saga* (Kap. 364) auf die unheilvolle Weissagung hin die Frauen in Stücke schlägt.

---

<sup>317</sup> DE BOOR (<sup>22</sup>1996), S. 245, Anm. 1538,3; MÜLLER (1968), S. 230.

<sup>318</sup> MÜLLER (1968), S. 230.

<sup>319</sup> MÜLLER (1968), S. 229.

<sup>320</sup> BRINKER-VON DER HEYDE (1999), S. 111.

<sup>321</sup> Zu den Nornen vgl. *Gylfaginning*, Kap. 15. LORENZ (1984), S. 233f.

Gernot Müller betont, die Version des *Nibelungenliedes* sei jedoch „keine höfische Milderung, sondern Ausdruck eines dem mythischen Charakter der Szene angemesseneren Verständnisses“.<sup>322</sup> Es gibt keinen Grund, mit Heusler anzunehmen, die Zerstückelung sei in der sogenannten *Älteren Not*, der dem *Nibelungenlied* vermeintlich zugrunde liegenden Dichtung, enthalten gewesen.<sup>323</sup> Sie könnte auch nahelegen, dass der Saga-Autor Hagen aus einer christlichen Motivation heraus die möglicherweise als „Teufelswesen“ verstandenen Frauen töten lässt.

Die Meerfrau Sigelint erzählt Hagen, nachdem er ihnen die Kleider wiedergegeben hat, schließlich die Wahrheit. Da sie ihr Eigentum wiedererhalten haben, besteht für sie keine Notwendigkeit, dies zu tun. Hagen und die Frauen zeigen in dieser Szene gegenseitige Wertschätzung, von der anfänglichen Lüge abgesehen, was nahelegt, dass zwischen ihnen ein besonderes Verhältnis besteht. Müller meint hierzu: „Voraussetzung für diese Fähigkeit [Hagens, E. S.], auf übernatürlichem Wege Wissen zu erwerben, ist seine elbische Abkunft. Daz Aldriânes kint wird von den Wasserfrauen nicht nur als höfischer Ritter (1535/2), sondern auch als ein verwandtes Wesen erkannt.“<sup>324</sup> Obwohl Hagens „elbische Abkunft“ nirgendwo im *Nibelungenlied* erwähnt wird, stellt sich die Frage, ob es ein Zufall ist, dass gerade hier der Name seines Vaters auftaucht und damit an seine Herkunft erinnert wird. Es lässt sich allerdings nicht mehr erschließen, welches Vorwissen ein mittelalterliches Publikum bezüglich der Hagenfigur hatte und ob es überhaupt etwas mit dem Namen Aldrian anfangen konnte.

Bei dem Übersetzen über die Donau wird in der Forschung mehrfach an das sagenhafte Motiv der Fahrt über ein Gewässer gedacht, hinter dem das Reich der Toten liegt. Wer auch immer die zum Sterben Bestimmten übersetzt, hätte in dem Falle den Charakter eines Totenfährmanns wie Charon in der griechischen Sage.<sup>325</sup> Der Ring, den Hagen dem Fährmann anbietet, hätte dann den Charakter des *Obolos*, des Lohns für Charon, der ohne Be-

---

<sup>322</sup> MÜLLER (1968), S. 229.

<sup>323</sup> HEUSLER (1944), S. 43.

<sup>324</sup> MÜLLER (1968), S. 231.

<sup>325</sup> Vgl. MÜLLER (1968), S. 233; EHRISMANN (2002), S. 116.

zahlung den Toten nicht in den Hades überführen wird. Laut Müller ist eine ähnliche Vorstellung auch im deutschen Raum bezeugt.<sup>326</sup>

Bezüglich des Angriffs, den Hagen gegen den Fährmann durchführt, meint Haymes: „So gesehen ist Hagens Angriff auf den Fährmann ein Angriff auf den Tod selbst.“<sup>327</sup> Hagen hätte allerdings keinen Grund, den Tod anzugreifen, da die ganze Reise im Zeichen der Annahme des bevorstehenden Todes steht, insbesondere aus Hagens Perspektive. Plausibler ist Müllers Sicht, dass die Rolle des Totenfährmanns „in der Erzählung des NL gedoppelt“<sup>328</sup> ist; Hagen übernehme „zum zeichenhaften Ausdruck der bedingungslosen Schicksalsbejahung des Helden [...] dessen Funktion“.<sup>329</sup> Ehrismann meint, dass der Ferge in dieser Szene Hagens „Spiegelbild sein könnte“.<sup>330</sup> Durch „mythische Phantasie“ erklärt Müller das Übersetzen von mehr als 10000 Personen, das Hagen hier vollbringt.

Die übermenschliche Physis, die Hagen hier an den Tag legt, ist ein weiteres Zeichen dafür, dass seine Figur mit der niederen Mythologie verbunden wird und seine Handlungsmöglichkeiten damit in die Nachfolge des nicht mehr vorhandenen Potenzials von Siegfried und Brünhild treten. Müller ist der Ansicht, dass derartige Eigenschaften „in Hagens übermenschlicher Anstrengung zeichenhaft anschaulich werden“.<sup>331</sup> Die Darstellung des Übersetzens dagegen als reine Unstimmigkeit aus der Stoffgeschichte herzuleiten wie Heusler und de Boor,<sup>332</sup> mit dem Argument, es hätten in einer früheren Version viel weniger Krieger die Donau überquert, wird ihrer Intention nicht gerecht. Die folgenden Taten haben wiederum symbolischen Charakter. Hagen wirft den mitgebrachten Geistlichen in den Fluss. Dies bedeutet, dass er die institutionalisierte Präsenz der Religion aus dem Kreis der Burgunden entlässt. Zudem zerstört er die Fähre, um jede Möglichkeit der Rückfahrt zu verhindern. Es geht bei diesen Darstellungen nicht nur

---

<sup>326</sup> MÜLLER (1968), S. 232–234.

<sup>327</sup> HAYMES (1999), S. 111.

<sup>328</sup> MÜLLER (1968), S. 233.

<sup>329</sup> MÜLLER (1968), S. 234.

<sup>330</sup> EHRISMANN (2002), S. 116.

<sup>331</sup> MÜLLER (1968), S. 234.

<sup>332</sup> HEUSLER (1944), S. 50; DE BOOR (1996), S. 251, Anm. 1581, 3 in ähnlicher Weise zum Zerschlagen des Bootes.

um die Handlungen an sich und eine logische Erklärung von Hagens Vorgehen. Diese Taten gehören zur Inszenierung des Übergangs der Nibelungen in eine unheilbringende Gegenwelt; sie demonstrieren Hagens Bereitschaft und die Folgsamkeit aller anderen, inklusive der Könige.

Die zahlreichen mythologischen Anknüpfungspunkte für die Figur Hagens zeigen, dass die Figurenschicht der niederen Mythologie nach dem Tod Siegfrieds und dem Verschwinden von Brünhild aus der Handlung – dem Abgang zweier Figuren, die diese Ebene zuvor repräsentiert und sie als einen elementaren Bestandteil der nibelungischen Welt etabliert haben – von Hagen übernommen wird. Dies gilt aber nur für die Reise zum Hofe Etzels. Mit dem Eintritt in den Zielort der Reise wie auch der Gesamthandlung spielt die mythologische Anbindung der Hagenfigur keine erkennbare Rolle mehr. Wie auch bei Brünhild, die durch die Defloration ihre übernatürlichen Kräfte verliert, erfolgt bei Hagen ein – wenn auch durch den Handlungsfortgang sich von selbst ergebender und nicht von außen erzwungener – Übergang von der zeitweise von ihm vertretenen niederen Mythologie zum Heroischen.

### 3.4.5 Kultische Handlungen Hagens

Für die Art, wie der Text das Heroische inszeniert, ist der kultische Aspekt in Hagens Handlungen am Etzelhof ein maßgebliches Beispiel.<sup>333</sup> Nachdem der Geistliche zurückgeblieben ist, übernimmt Hagen, der nun uneingeschränkt als Anführer der Nibelungen fungiert, in auffälliger Weise auch dessen Rolle. Jedoch werden christliche Rituale unter seiner Anleitung zu blutigen Kulthandlungen, die die heroische Selbstbehauptung der nibelungischen Gemeinschaft unter Beweis stellen. Beispielhaft dafür ist etwa die „Henkersmesse“, also der letzte Gottesdienst, an dem die Burgunden teilnehmen können.<sup>334</sup> Hagen weiß, dass es der letzte ist. Zu Beginn der 31. *Âventiure* fordert er die Burgunden auf, die Messe zu besuchen. Besonders die

---

<sup>333</sup> Dies ist zum Beispiel daran zu erkennen, dass er und nicht etwa Gunther es ist, der den Rat zur Verheiratung Giselhers gibt (NL 1678).

<sup>334</sup> SCHWAB (1992), S. 189.

Strophen NL 1855f. werden von Nagel als Zeugnis eines neu eingeführten Aspektes der Figur gesehen:<sup>335</sup>

*Mîne lieben herren, dar zuo mage und man,  
ir sult vil willeclîchen zuo der kirchen gân,  
unde klaget got dem rîchen sorge und iuwer nôt,  
und wizzet sicherlîchen, daz uns nâhet der tôt.*

*Ir'n sult ouch nicht vergezzen, swaz ir habet getân,  
unde sult vil vlîzeclîche dâ gein gote stân;  
des wil ich iuch warnen, recken vil hêr.  
ez enwelle got von himele, ir vernemet messe nimmer mêr.*

Nagels unbefriedigende Interpretation dieser Szene gibt vor, der Nibelungendichter habe den Burgunden irgendwie die Heilige Messe zukommen lassen wollen. Hagen habe er wegen dessen Autorität die Rolle des Ersatzpriesters übertragen.<sup>336</sup> Jedoch sprechen die Strophen davor und danach eine völlig andere Sprache. NL 1853f. sowie 1858 lauten:

*Jâ sint iu doch genuogen diu mære wol bekant.  
nu traget für die rôsen diu wâfen an der hant,  
für schapel wol gesteinet die liechten helme guot,  
sît daz wir wol erkennen der argen Kriemhilde muot.*

*Wir müezen hiute strîten, daz wil ich iu sagen.  
Ir sult für sîden hemde die halsperge tragen,  
und für die rîchen mentel die guoten schilde wît,  
ob iemen mit iu zurn, daz ir vil werlîche sît.*

[...]

*Leget, mîne friunde, die schilde für den fuoz,  
unde geltet, ob iu iemen biete swachen gruoz,  
mit tiefen verchwunden: daz ist Hagenen rât,  
daz ir sô werdet funden, daz ez iu lobelîchen stât.*

Die Messe wird zur Demonstration der Wehrhaftigkeit der Burgunden umfunktioniert und die „verneinten Rosen“, die Ute Schwab als christliches Symbol einstuft,<sup>337</sup> werden durch Schwerter ersetzt. Das ist eine für Hagen

---

<sup>335</sup> Vgl. NAGEL (1965), S. 214–217.

<sup>336</sup> Vgl. NAGEL (1965), S. 215. Bei anderer Argumentation ebenfalls falsch: MÜLLER (1998), S. 196.

<sup>337</sup> SCHWAB (1992), S. 197.

bezeichnende Umdeutung des christlichen Rituals zu einer kultischen Handlung im eigenen Sinne. Auf einen schiefen Blick hin würde er die Messe in einem Blutbad enden lassen. Das spricht nicht für einen neuerfundenen frommen Hagen. Trotzdem widerspricht die Beichtaufforderung dem bisherigen Hagenbild, und Otfried Ehrismann ist der Ansicht, „dass Hagen selbst durch die Anredeform deutlich macht, dass *er* nicht zur Kirche gehen wird“. <sup>338</sup> Ehrismann sieht Hagens „heidnische Toleranz“ als Motivierung seiner vermeintlichen Seelsorgerfunktion. <sup>339</sup> Im Vordergrund bei Hagens Aufforderung steht allerdings gar kein religiöser Aspekt. Es geht ihm weniger darum, zur Beichte aufzurufen, sondern er weiß, dass die Burgunden im Angesicht ihres bevorstehenden Todes die Beichte ablegen wollen würden. Und er weiß auch, dass dieser Moment gekommen ist. Im Wesentlichen teilt er hier also den Burgunden mit, dass sie sterben werden.

Dankwats Schreckensmeldung vom Tod der burgundischen Knechte „ist für Hagen das Signal, Wein in Blut zu verwandeln“. <sup>340</sup> Dies lässt er im Rahmen einer kultischen Handlung stattfinden (NL 1960/3f.):

*nu trinken wir die minne und gelten 's küneges wîn.  
der junge vogt der Hiunen, der muoz der aller êrste sîn.*

Was Hagen hier durchführt, ist das „Minnetrinken“, „ein ursprünglich germanischer Brauch, der Trunk zum Gedächtnis eines Toten“, <sup>341</sup> wie de Boor erläutert. Schwab zufolge wurde nach der christlichen Umdeutung der Sommersonnenwende als „Johannisfest“ im Rahmen der „Johannesminne“ purpurroter Wein ausgeschenkt. <sup>342</sup> Eine entlegene, aber nicht unmögliche Assoziation wäre die Enthauptung Ortliebs bezogen auf die Enthauptung Johannes' des Täufers, dem das Fest gewidmet ist.

Hagen deutet nicht nur ein friedliches in ein gewalttätiges Ritual um; er feiert auch das Totengedenken für jemanden, der noch gar nicht tot ist. Dies passt zu seinem Schicksalsverständnis. Auch was noch nicht konkret statt-

---

<sup>338</sup> EHRISMANN (2002), S. 122. Ute SCHWAB (1992), S. 196, schreibt: „Ob Hagen selbst auch gebeichtet hat, steht nicht zur Diskussion“, womit sie die Frage anscheinend offenlässt.

<sup>339</sup> EHRISMANN (1989), S. 108.

<sup>340</sup> MÜLLER (1998), S. 432.

<sup>341</sup> DE BOOR (2019), S. 308, Anm. 1960, 3/4.

<sup>342</sup> SCHWAB (1992), S. 201.

gefunden hat, steht fest, wenn es beschlossen ist. Homann zieht noch einen Vergleich zum Troja-Mythos und sieht hier ebenfalls Hagen in der Rolle eines Priesters: „Ortlieb’s death takes on aspects of a ceremonial sacrifice: the young innocent prince, chosen by fate, must be sacrificed so that the battle may begin, just as Agamemnon had to sacrifice his daughter Iphigenia [...] And Hagen is the one who speaks the ritual words [...], who assumes the role of the priest“.<sup>343</sup>

Erneut wird der Bezug zwischen Blut und Wein hergestellt, als Hagen die vom Feuer erschöpften Burgunden auffordert, ihren Durst mit dem Blut der Toten zu löschen. Der Mann, der seinem Rat als Erster folgt, ist begeistert (NL 2116/3): *mir ist noch vil selten geschenket besser wîn*. Es ist eines von mehreren Beispielen für Hagens negativ umgedeutete Rolle als Mundschenk, in dem Sinne, dass er Menschen Blut trinken lässt, sei es fremdes oder das eigene;<sup>344</sup> der Burgunde, der das Blut getrunken hat, dankt Hagen für seine *lêre*, und verspricht, er werde sich ihm immer verpflichtet fühlen (NL 2116). Der Krieger agiert hier wie ein Schüler im Rahmen eines Initiationsritus. Hagens Anweisungen erscheinen somit wie eine Lehre im religiösen Sinne, und gerade für ein christliches Publikum im Hochmittelalter muss die Eucharistie als Assoziation aufkommen. Schwab hingegen sieht hier lediglich das Verhalten von Menschen, die ihr Leben zu erhalten suchen, womit man den Text jedoch unterschätzen würde.<sup>345</sup> So schreibt denn auch Jan-Dirk Müller: „Der eucharistische Gehalt scheint wenigstens anspielungshaft präsent zu sein in einer schwarzen, einer Blutmesse.“<sup>346</sup> Ebenso wie die Rosen bei der Messe zu Schwertern umgedeutet wurden, wird hier der Helm zum Kelch des Abendmahlsritus. Es scheint auch nicht nur bei der Löschung des Durstes zu bleiben (NL 2117):

*Do die andern daz gehôrten, daz ez in dûhte guot,  
dô wart ir michel mêre, die trunken ouch daz bluot.  
dâ von gewan vil krefte ir eteslîches lîp.  
des engalt an lieben frûnden sît vil manec wætlîchez wîp.*

---

<sup>343</sup> HOMANN (1982), S. 769.

<sup>344</sup> Vgl. MÜLLER (1998), S. 433.

<sup>345</sup> Vgl. SCHWAB (1992), S. 211–213.

<sup>346</sup> MÜLLER (1998), S. 433.

Der Effekt des Bluttrinkens scheint über eine rein physiologisch erklärbare Stärkung hinauszugehen. Näherliegend scheint die Vorstellung, dass man durch die Aufnahme des Blutes die Stärke des Toten in sich aufnehmen könne.<sup>347</sup>

In Hagens kultischen Handlungen wird das Heroische ritualisiert. Es ist eine besondere Form der Inszenierung, bei der hervorzuheben ist, dass das Ritual als feierliche Handlung inmitten des durch den Kampf bewirkten Chaos stattfindet. Des Weiteren wird Hagens Rang als Anführer der Burgunden noch gestärkt, indem er sowohl die Rolle des Königs als auch diejenige des Priesters repräsentiert.

### 3.4.6 Heroische Verhaltensmuster bei Hagen

Im Vorfeld des Untergangs der Burgunden (33. *Âventiure*) entsteht eine Situation, die sich mit der Belagerung Trojas vergleichen lässt. Vergleichbar mit den Griechen vor Troja befinden sich auf der Außenseite des Saals verschiedene Stämme mit ihren Fürsten. Wie Hagen als *der Nibelunge trôst* ausgewiesen wird (auch NL 1726/4), so bekommt Hektor in der *Ilias* den Rang des mächtigen Verteidigers Trojas. Es wird deutlich, dass die Rollen beider Figuren eine starke Parallele aufweisen. Der Zerstörung der Fähre durch Hagen, der als *helt von Tronege* (NL 1583/1) bezeichnet wird, entsprechen Hektors wiederholte Versuche im Verlauf der *Ilias*-Handlung, die Schiffe der Griechen anzuzünden (vgl. *Ilias* 16, 120f.). Die Parallele liegt darin, dass in beiden Fällen eine Figur in führender Position durch eine spektakuläre Aktion zu verhindern sucht, dass sich eine der beiden Kriegsparteien der Auseinandersetzung entziehen kann. Die Inszenierung der jeweiligen Tat beinhaltet eine außergewöhnliche physische Leistung, kombiniert mit dem Willen, bis zur letzten Konsequenz den Kampf auszuhalten.

Als typische Heldenfigur der *Ilias* benennt Wolfgang Schadewaldt „den Menschen der patriarchalisch-adligen Gesellschaft, der den Speer führt, Königtum, Gefolgschaft, Sippenverbände, Treue, Ehre und Ruhm kennt und sich vor allem im agonalen Streben – ‚immer der Beste sein‘ – durch Tatkraft, Mut, Entschlossenheit und Geschicklichkeit auszeichnet.“<sup>348</sup> Georg Lukács schreibt: „Der Held der Epopöe ist, strenggenommen, nie-

---

<sup>347</sup> So auch MÜLLER (1998), S. 433.

<sup>348</sup> SCHADEWALDT (1975), S. 7.

mals ein Individuum. Es ist von alters her als Wesenszeichen des Epos betrachtet worden, daß sein Gegenstand kein persönliches Schicksal, sondern das einer Gemeinschaft ist.<sup>349</sup> Hagen führt tatsächlich eine Anzahl von Kriegeren, die *Tronegære*, zudem verkörpert er die gesamte Gemeinschaft der Burgunden am Hof Etzels. Allerdings stellen die *Tronegære* wie auch verschiedene Heeresseinheiten der *Ilias* eher eine namenlose Gruppe von Kriegeren dar, denen insgesamt wenig Aufmerksamkeit des Erzählers zukommt. Jedoch korrespondiert die Hagen-Figur eindeutig mit dem von Schadewaldt beschriebenen Heldenbegriff, wenn er in NL 1526 vom Erzähler als *den Nibelungen ein helflicher trôst* bezeichnet wird und sich in NL 2105 durch das Bekenntnis Gernots zu Hagen die reziproke Wirkung dieses *triuwe*-Verhältnisses zeigt.

Die Handlung der *Ilias* ist ebenso auf die Todesszene des Hektor ausgerichtet wie die des *Nibelungenliedes* auf Hagen. Beiden wird ein Beutestück zum Verhängnis:<sup>350</sup> Hagen stirbt durch das Schwert Siegfrieds (NL 2373), Hektor wird tödlich von Achilleus verwundet, weil er dessen Rüstung, die zu eng für ihn ist, von Patroklos geraubt hatte (*Ilias* 22, 322–327).

Hektor ist nicht die einzige Figur der *Ilias*, mit der Hagen verglichen werden kann. Während seine Klugheit und seine Voraussicht auf Odysseus verweisen, lässt seine Aristie während der letzten Abenteuer an Achilleus denken. Die Verse 20, 493f. vergleichen Achilleus in seinem Kampfeswüten mit einem *δαίμων*. Als Parallelstelle hierzu kann die Beleidigung des kämpfenden Hagen als *tiuvel* (NL 2311/4) gelten, die Hildebrand ihm gegenüber äußert.

Ein Stilmittel, das im Heldenepos und besonders in der *Ilias* sehr häufig auftritt, ist das *epitheton constans*. Beispiele sind *πόδας ὠκὸς Ἀχιλλεύς* (der fußschnelle Achilleus, 1, 84), *ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων* (der Herr der Män-

---

<sup>349</sup> LUKÁCS (21963), S. 64.

<sup>350</sup> Das Ende der *Aeneis* Vergils enthält eine ähnliche Darstellung: Aeneas denkt nach, ob er dem besiegten Turnus Gnade gewähren soll. Dann sieht er jedoch, dass Turnus das Wehrgehenk des toten Pallas trägt, dessen Vater ihn um Beistand gebeten hatte. Auf diesen Eindruck hin tötet er Turnus. Verg. Aen. 12, 938–952. MYNORS (1969), S. 422. Ebenso wie Hagen und Hektor führt Turnus einen sich verteidigenden Personenverband, der durch seinen Tod zu existieren aufhört. Charakteristisch für die Darstellung der Texte ist, dass im Falle Hagens und Turnus' jeweils eine Waffe beziehungsweise ein Rüstungsgegenstand eine tote Figur symbolisiert, deren Andenken die Tötung dessen bewirkt, der den Gegenstand bei sich hat.

ner Agamemnon, 2, 402) und ἀρηϊφίλος Μενέλαος (der dem Ares liebe Menelaos, 3, 21). Es kann völlig unabhängig von der Art des Handlungskontexts verwendet werden. Hagen wird vom Erzähler auch *Hagen der helt guot* (NL 1961, ebenso NL C 2014) genannt, als er das Kind Ortlieb erschlägt. Das Wort *grimme* taucht bemerkenswert oft in Verbindung mit Hagen auf (*grimme gemuot*, NL 413/4; mit *grimmigem muote*, NL 439/2 u. 1562/1; *den swertgrimmigen tôt*, NL 1554/4; *ein grimmer man*, NL 1753/3; *ein grimme man*, NL 1798/3; *der mortgrimmege man*, NL 2060/4). Es kennzeichnet Hagen als dunklen Helden, im Kontrast zu den jugendlicheren Figuren des Epos.

Hagen kann aber auch im physischen Sinne als herausragende Heldenfigur gelten, wenn er beispielsweise in einem hyperbolisch dargestellten Kraftakt die Fähre erst allein vielfach über die Donau befördert (NL 1573) und dann zerstört, damit niemand mehr darauf zurückkehren kann (NL 1581); die *Klage* (V. 236f.) nimmt Bezug auf seine Kampfhandlungen mit den Worten: *ê Hagene eine wurde erslagen, ê sturben wol vierzig tûsent man*. Vermutlich ist hier eher die Zahl der Toten insgesamt gemeint als nur die von Hagen getöteten Männer;<sup>351</sup> allerdings wird auf diese Weise betont, dass eine Vielzahl durch Hagen gestorben sei.

Häufig wird hervorgehoben, wie ungern Hagen seine Waffen ablegt. Dies wird zunächst am Hof Brünhilds betont (NL 406). Hagen verstößt damit bewusst gegen die höfische Sitte.

Siegfried, der hier als Kontrastfigur zu Hagen inszeniert wird, erreicht schließlich durch Verweis auf die höfische Norm, dass Hagen sich fügt (NL 407), jedoch bleibt die Grundhaltung Hagens unverkennbar. Ähnlich verhält es sich am Hof Etzels, wo Kriemhild fordert, dass Hagen ihr die Waffen *ûf geben* solle (NL 1745/3). Dabei fällt auf, dass Kriemhild die Waffen persönlich an sich zu nehmen beabsichtigt. Wie de Boor hervorhebt, würde Hagen sich damit möglicherweise symbolisch als Verlierer zu erkennen geben.<sup>352</sup> Daher bleibt er bei seiner Weigerung und entgegnet: *ich will selbe kamerære sîn* (NL 1746/4). Kennzeichnend für die Interaktion zwischen Hagen und den Burgunden in dieser Phase ist, dass bald alle Hagens Beispiel folgen und in Waffen zur Kirche gehen (NL 1852–1863). Hagen selbst

---

<sup>351</sup> Vgl. KRAUSSE (1977), S. 245.

<sup>352</sup> DE BOOR (<sup>22</sup>1996), S. 275, Anm. 1745, 3.

erklärt Etzel, warum das geschieht. An diesem Punkt des Geschehens hat Hagen längst die Führung übernommen.

Hagens heroisches Ethos ist stärker als die Mahnkraft seiner Voraussichtsgabe. Daher kann ihn der unwissende Giselher durch den impliziten Vorwurf der schuldbewussten Feigheit (NL 1463) zwingen, seine Bedenken gegen die Reise hintanzustellen und sogar faktisch die Führung zu übernehmen.<sup>353</sup>

Die Entwicklung der Hagenfigur zählt neben derjenigen Kriemhilds zu den charakteristischsten der Dichtung. Am Anfang des Epos ist Hagen in einer Stellung innerhalb einer höfischen Umgebung, die ihm keine Möglichkeit zur Aktion nach eigenen Gesetzmäßigkeiten einräumt. Hagen verfügt als oberster Vasall zwar über eine starke Machtstellung, die er durch Siegfried schnell gefährdet sieht. Siegfried ist in diesem Handlungsabschnitt übermächtig wegen der Eigenschaften, die durch seine Zugehörigkeit zur Figureschicht der niederen Mythologie bedingt sind (3. u. 8. *Âventiure*), und er nimmt aufgrund dessen schnell die Position eines unverzichtbaren Helfers ein (4. u. 7. *Âventiure*). Allerdings wird durch die höfische Domestikation Siegfrieds dessen Status geschwächt.

Dass Brünhild sich gegen die vermeintlich friedliche Lage der Dinge zur Wehr setzt, schafft auch für Hagen Freiraum zum Agieren und ermöglicht ihm, nach heroischen Gesetzmäßigkeiten zu handeln. Der Tod Siegfrieds führt zu einem Funktionsverlust höfischer Normen, und Hagen sowie Kriemhild können sich als Häupter zweier Parteien etablieren. Das bringt auch einen Autoritätsverlust der Könige mit sich, die Hagen freie Bahn lassen. Aus gattungstheoretischer Perspektive ist Hagen in diesem Kontext von besonderer Wichtigkeit, da er tut, was zuvor Brünhild tat: einen Konflikt schüren, der heroische Bewährung ermöglicht.

Kriemhild erhält durch die Brautwerbung Etzels die Möglichkeit, ihrerseits zu reagieren und den vorbereiteten Konflikt anzunehmen. Hagen gerät nun in eine gattungstypische Wertekonflikt-Situation. Seine Schutzpflicht

---

<sup>353</sup> Einige Interpreten sind der Ansicht, dass Hagen mitunter Angst zeige, wenn es in Richtung des Untergangsgeschehens gehe. So merkt STOUT (1963), S. 410, an, dass Hagen Dankwart nicht geholfen habe, aber Hagen wusste offenbar gar nicht, was diesem geschah. MACKENSEN (1984), S. 144, sieht Hagens Äußerungen über den „tiuvel“ Brünhild als Zeichen von Ängstlichkeit. Jedoch haben diese Äußerungen auch einen anerkennenden Beiklang. Sie signalisieren die Akzeptanz einer würdigen Herausforderung.

gegenüber den Königen kollidiert mit der Herausforderung Kriemhilds, die ihre Brüder annehmen wollen. Hagen fällt eine Entscheidung, die den Untergang bedeutet, den er als Einziger vorhersehen kann. Die *Piðreks saga* enthält einen Wortwechsel zwischen Gunnar und Högni, in dem seine darauf basierende Einstellung klar zum Ausdruck kommt (Kap. 366):

*Ok þá mælti Gunnarr konungr reiðuliga: „Illt eina muntu gera nú ok hvert sinni, ok aldri ertu kátr nema þá er þú gerir illt.“ Þá svarar Högni: „Hvat skal ek spara nú at gera illt, meðan vér förum fram? Ek veit nú gerla, at ekki barn í várri ferð kemr aftr.“<sup>354</sup>*

Högnis Antwort ist eine im Verhältnis zum *Nibelungenlied* stilistisch niedriger angesiedelte, aber inhaltlich durchaus passende Beschreibung der Verhältnisse, die sich auch auf die Hagen-Figur übertragen lässt. Zumindest verdeutlichen Hagens Handlungen dies. Es ist charakteristisch für Hagen, dass er mit den *mêrwîp* kommuniziert. Diese Welt ist nur für ihn zugänglich, dementsprechend gibt er das neuerworbene Wissen lange nicht weiter. Die Bindung an die christliche Ethik wird symbolisch gelöst, indem der Geistliche in den Fluss geworfen wird. Hagen entwickelt sich zu einem Vertreter der niederen Mythologie, allerdings in anderer Färbung als Siegfried und Brünhild, da sein Handeln vorrangig auf den Tod hin ausgerichtet ist.

Im Folgenden wird der „Untergang [...] als blutiges Gegenfest gefeiert“<sup>355</sup>, wie Müller bemerkt. Der Moment in NL 1967, als Hagen und Volker die Hunnen angreifen, ist für Gunther (NL 1968), Gernot (NL 1969) und Giselher (NL 1970) das Startsignal, sich ebenfalls am Kampf zu beteiligen. Höfische Verhaltensmaßstäbe haben damit ihre Gültigkeit für das Geschehen am Hof Etzels verloren.<sup>356</sup> Auch wenn Gunther als letzter Kämpfer übrigbleiben wird, ist es viel entscheidender, dass Hagen während des Kamp-

---

<sup>354</sup> „Und da sagte Gunnar, der König, zornig: ‚Schlechtes nur wirst du tun, jetzt und jedes Mal, und nie bist du froh, nur dann, wenn du Schlechtes tust.‘ Da antwortete Högni: ‚Was soll ich es jetzt lassen, Schlechtes zu tun, während wir uns vorwärts bewegen? Ich weiß nun genau, dass kein Menschenkind auf unserer Fahrt zurückkommt.‘“

<sup>355</sup> MÜLLER (1998), S. 434.

<sup>356</sup> Vgl. auch MÜLLER (1998), S. 183f.

fes durchgängig die Initiative behält. Es zählt in erster Linie, wer sich heroisch bewährt und wie dies geschieht.<sup>357</sup>

Was an der Hagenfigur widersprüchlich erscheint, bedeutet einen Paradigmenwechsel innerhalb der Wertestruktur der Dichtung. In der Welt des *Nibelungenliedes* findet vom Anfang bis zum Ende eine Schwerpunktverschiebung von höfischem *ordo* und christlichem Ethos hin zum heroischen Ethos statt. Höfische Werte werden durch die zum Scheitern verurteilte Einbindung von Figuren der niederen Mythologie zunehmend brüchig und fassadenhaft. Hagen gestaltet diese Welt zunächst durch Intrigen in seinem Sinne, aber da er sich damit den Freiraum für heroisches Agieren schafft, kann er zum Ende hin als positiv konnotierte Figur wahrgenommen werden. Dabei ist diese Entwicklung nicht als das Denken dieser Figur aufzufassen, sondern als die Art, wie sie innerhalb des Epos fungiert, als Grundelement eines gattungstypischen Handlungsaufbaus.

### **3.5 Die Burgundenkönige**

#### **3.5.1 Höfische Idealzeichnung und ausgleichendes Verhalten der Könige**

Heroisches Ethos steht im *Nibelungenlied* im Gegensatz zu christlichen Wertbegriffen, aber auch zum höfischen Verhaltenskodex, der ebenso wie der höfische *ordo* zur Zeit der uns überlieferten Form des Epos gesellschaftlich maßgeblich war und mit dem sich eine epische Dichtung des Hochmittelalters, die sich mit der höchsten Schicht des Adels befasste, allem Anschein nach auseinandersetzen musste. Bert Nagel vermutet im Rahmen seines Deutungsmodells der „Schichten der Ethik“ im *Nibelungenlied* „heidnische Heroik als die älteste und höfische Ritterkultur als die jüngste Schicht, wozu sich als Sonderproblem noch die Frage nach der Bedeutung des Christlichen in der Dichtung gesellt“<sup>358</sup>. Das Schichtenmodell täuscht aber leicht darüber hinweg, dass Konfrontationen zwischen diesen ethi-

---

<sup>357</sup> Vgl. RUNDE (1998), S. 58, Anm. 40. Damit korrespondiert der Kniefall des Königspaares (NL 2152) vor Rüdiger, durch den ebenfalls der Schwund höfischer Normierung deutlich wird.

<sup>358</sup> NAGEL (1965), S. 137f.

schen bzw. sittlichen Konzepten in der Dichtung dargestellt werden, die die „Schichten“ nicht mehr unverbindlich übereinander belassen, sondern eine Entscheidung zugunsten des einen oder anderen Konzeptes erzwingen, an dem sich dann die Handlung ausrichtet.

Höfische Verhaltensmuster erscheinen im *Nibelungenlied* nicht immer in einem vorteilhaften Licht, dienen vielmehr auch dazu, zweckdienliche falsche Eindrücke zu vermitteln, wie etwa im Bereich der „Standeslüge“ durch den Steigbügeldienst Siegfrieds an Gunther (NL 397f.) sowie durch die Vorstellung Siegfrieds Brünhild gegenüber (NL 420–422), durch die der Burgundenkönig in einem nicht wirklichkeitsadäquaten Maß als dominante Figur inszeniert wird. Zudem erweisen sich Zustände höfischer Prachtentfaltung wie vor allem das Sonnenwendfest Etzels als illusionäre Situationen, die Harmonie vermitteln, wo Feindschaft kurz vor der Entladung steht. In dieser Situation werden sich die Könige von Worms, die zuvor noch selbst das Ideal des höfischen Zusammenlebens repräsentierten, als Teil einer in letzter Konsequenz antihöfischen Kraftentladung seitens der zu „Nibelungen“ umgewerteten Burgunden erweisen. Diese Entwicklung soll im Folgenden umrissen und am Text belegt werden.

Die drei Burgundenkönige Gunther, Gernot und Giselher fungieren vor Siegfrieds Tod zusammen mit Kriemhild von den bislang behandelten Figuren am deutlichsten als höfisches Element. Dies beruht auf der Herrscherfunktion, die ihnen die Aufgabe höfischer Repräsentation schon aus Gründen der sozialen Strukturierung des Figurenensembles zuweist. Auffällig ist die – im Gegensatz zu dem auf der Suche nach Auszeichnungsmöglichkeiten umherziehenden Siegfried – statische Wirkung,<sup>359</sup> die den Königen in der Exposition zuteil wird: *Ze Wormez bî dem Rîne si wonten mit ir kraft* (NL 6). Mit der Herrschertugend der *milte* (NL 5) ausgezeichnet, die für den Hörer das Vorhandensein eines Ausgleichsfaktors zur *kraft* nahelegt, scheinen die Könige eine unanfechtbare höfische Existenz zu führen: *werdekeit* und *ritterschaft* (NL 12) sind weitere bedeutsame Attribute. Als allgemeine Referenz für das Ideal des hochmittelalterlichen Herrschers, wie es hier in Erscheinung tritt, sei Joachim Bumkes Darstellung „Das tra-

---

<sup>359</sup> „Die Bewegung, die mit der Initialformel (*Ez wuohs*) einzusetzen schien, erstartet sogleich im Bild des Wormser Hofes (3–12), das die *êren* der Protagonisten ausführlich verzeichnet.“ MÜLLER (1998), S. 108.

ditionelle Herrscherideal“ in seinem kulturgeschichtlichen Standardwerk zur „Höfischen Kultur“ erwähnt.<sup>360</sup> Laut Bumke verbinden sich *iustitia* und *pax* zum Idealbild des *rex iustus et pacificus*, wozu auch die Tugenden der *clementia*, der *pietas* und der *sapientia* treten. Hierbei handelt es sich durchgängig um Tugenden mit Friedensbezug. Dem Herrscherbild scheinen Gunther und seine Brüder sehr gerecht zu werden, wenn sie Siegfried von seinen Kriegsplänen gegen Burgund auf friedliche Weise durch die Demonstration ihrer vorbildlichen Tugenden abbringen. Insofern scheint es nicht angebracht, von Gunther als von einem schwachen Herrscher zu sprechen.

Elfriede Stutz macht darauf aufmerksam, dass der Name Gunthers „zwar nicht immer, aber recht oft und auf typische Weise mit dem Monarchentitel verbunden“<sup>361</sup> werde, deutlich mehr als der Siegfrieds, der ebenfalls Königswürde besitzt. Dies geht nicht zuletzt darauf zurück, dass das Figurenkonzept Gunthers anders als dasjenige Siegfrieds im Wesentlichen darauf gründet, dass er Herrscher ist; anders als bei Siegfried, der sich meist in der Fremde befindet, dessen heimisches Königtum – ganz im Gegensatz zu dem Gunthers – niemals in Frage gestellt wird, ist Gunthers Handeln ständig von der Notwendigkeit zur Erhaltung seiner Herrschaft angesichts einer charismatischen Figur vom Schlege Siegfrieds geprägt, dessen Persönlichkeit seine Herrscherrechte anfangs explizit (NL 106–110), später aber unterschwellig weiterhin zweifelhaft erscheinen lässt, wie nicht zuletzt Hagens triumphale Erleichterung nach Siegfrieds Tod (NL 993) nahelegt.

Ein weiteres Beschreibungselement, das zur Zeichnung der Brüder als statisch wirkender Herrscherfiguren beiträgt, ist die Verknüpfung ihrer Darstellung mit derjenigen der ihnen Untergebenen, deren Qualitäten stellvertretend auch für die der königlichen Familie stehen und letzterer somit einen Anschein verlässlicher Kontinuität geben – wenngleich dadurch auch deutlich wird, dass die Macht der Königsbrüder auf der Erhaltung eines Konsens beruht, der nicht wie im Falle von Siegfrieds Herrschaft in einer einzigen machtvollen Persönlichkeit gebündelt ist:

*in diente von ir landen vil stolziu ritterscaft  
mit lobelichen êren unz an ir endes zît. (NL 6)*

---

<sup>360</sup> BUMKE (1986), S. 382–386, bes. S. 385f.

<sup>361</sup> STUTZ (1990), S. 419.

*[...] in wâren undertân  
ouch die besten recken, von den man hât gesaget,  
starc und vil küene, in scarpfen strîten unverzaget. (NL 8)*

Der hervorgehobene Bezug der Könige zum Höfischen beruht aber auch auf dem ausgleichenden Charakter, den die Könige beispielsweise angesichts der Herausforderung Siegfrieds zeigen. NL 112, Gunthers Antwort auf Siegfrieds Herausforderung zum Zweikampf, lässt ihn als Repräsentanten einer ererbten Macht erscheinen, die nicht in Frage zu stellen ist:

*„Wie het ich daz verdienet“, sprach Gunther der degen,  
„des mîn vater lange mit êren hât gepflegen,  
daz wir daz solden vliessen von iemannes kraft?  
wir liezen übele schînen, daz wir ouch pflegen riterschaft.“*

Die Reimbindung betont hier den Gegensatz, der zwischen *kraft* Siegfrieds und *riterschaft* der Wormser Hofgesellschaft, zwischen einem physis- und einem ethosbetonten Auftreten in Erscheinung tritt. Die *kraft* erlangt hier eine andere semantische Qualität als in der einleitenden Beschreibung des Königshofes, sie wird im Sprachgebrauch Gunthers zur bloßen physischen Gewaltanwendung, wie sie Gunther selbst später noch durch Brünhild erleiden wird. Es wird deutlich, dass die Burgundenkönige einer solchen Kraftentfaltung wenig entgegensetzen hätten.

Vielfach wird in dieser Gegenüberstellung von der Forschung eine Gegensätzlichkeit zwischen heroischem und höfischem Figurenethos gesehen, wie es beispielsweise Müller beschreibt: „In die anfangs aufgebaute höfische Ordnung wird ein heroisches Register eingespielt, das aber sogleich wieder aufgegeben wird, wenn sich das Epos dem höfischen Empfang für den Königssohn zuwendet. [...] Siegfried antwortet auf den höfischen Gruß überraschenderweise nicht mit seiner Werbung um Kriemhild, sondern mit der heroischen Herausforderung Gunthers zum Zweikampf.“<sup>362</sup> Wenn der Auftritt Siegfrieds jedoch als heroisch gesehen werden soll, müsste man hier von einem allein durch Physis definierten Heroentum ausgehen, dem das zentrale Merkmal des heroischen Kampfethos, nämlich die Todesbereitschaft, aufgrund der eindeutigen Überlegenheit Siegfrieds fehlen würde.

---

<sup>362</sup> MÜLLER (2002), S. 74. Ähnlich, noch drastischer ausgedrückt, MÜLLER (1998), S. 136: „Die heroische Welt, die mit Sivrit bedrohlich in Worms einbricht [...], steht unter ‚anderen‘ Gesetzen“.

Eine Kampfbereitschaft, bei der die eigene Niederlage aufgrund einer überlegenen körperlichen Leistungsfähigkeit ausgeschlossen wäre, würde höchstens der Anforderung an eine heroische Physis gerecht. Sie wäre nichts mehr als eine Demonstration dieser Physis.

In dieser Arbeit wird daher dafür plädiert, das Verhalten Siegfrieds als Beleg einer weder heroischen noch höfischen „Zwischenschicht vorhöfischer, vorritterlicher Art“<sup>363</sup> zu werten, wie sie anhand dieser Figur im Text manifest werde. Abgesehen davon bieten jedoch Gunther und Gernot, der sich durch ein „aus vorbildlicher höfischer *mâze* fließende[s] Zureden“<sup>364</sup> auszeichnet, hier eindeutig die höfische Kontrastfolie zu Siegfrieds Auftreten, was sich in dem überlegenen Abwenden der Gefahr durch die Anwendung diplomatischer Formeln zeigt. Siegfrieds herausfordernd vorgebrachter Hinweis, er habe erfahren, *daz hie bi iu wæren [...] die kûenesten recken* (NL 107), womit eine Mutprobe bereits impliziert wird, kann die Könige nicht zu einem Eingehen auf diese Herausforderung veranlassen.<sup>365</sup> Vielmehr geben sie nach einigem Wortwechsel durch die Anwendung einer formelhaften Sprache scheinbar seinem Besitzanspruch nach, aber in dem Sinne einer gegenseitigen höfischen Gastlichkeit:

*„Ir sult uns wesen willekommen“, sô sprach daz Uoten kint,  
„mit iuwern hergesellen, die mit iu komen sint.  
wir sulen iu gerne dienen, ich und die mâge mîn.“* (NL 126)

Gunther ergänzt darauf:

*[...] „allez daz wir hân,  
geruochet irs nâch êren, daz sî iu undertân,  
und sî mit iu geteilet lîp unde guot.“* (NL 127)

Die sofortige beschwichtigende Wirkung dieser Zugeständnisse auf Siegfried, der infolgedessen von seinem Ansinnen ablässt, ist sowohl für seine verhängnisvolle Inkonsequenz des Handelns als auch für die Durchsetzungskraft der höfischen Diplomatie bezeichnend. Das Ergebnis bewertet Ihlenburg folgendermaßen: „Diese Szene stellt [...] offensichtlich

---

<sup>363</sup> So NAGEL (1965), S. 151, über Siegfried – allerdings nicht auf diese Stelle bezogen.

<sup>364</sup> IHLENBURG (1969), S. 55.

<sup>365</sup> In der Forschung zur höfischen Literatur des Mittelalters wird häufiger auf den Lehrsatz „*rex non pugnat*“ verwiesen, der hier auch Gunthers Vorgehensweise zu bestimmen scheint. Vgl. GÜRTTLER (1972), S. 78, WENZEL (2005), S. 22.

einen Sieg höfisch-konzilianter über die übermütig-draufgängerische Verhaltensweise dar. [...] Dieser Sieg wird besonders darin sichtbar, daß Siegfried sich im Folgenden den höfischen Lebensnormen fügt.“<sup>366</sup> Auch Ihlenburg sieht hier also richtigerweise offenbar keinen heroischen, sondern einen „übermütig-draufgängerischen“ Auftritt Siegfrieds, der in derselben und der vorausgehenden *Âventiure* bereits in einer höfischen Umgebung, nämlich dem Königshof von Xanten, dargestellt und als potenzieller Repräsentant des höfischen Ideals eingeführt wurde. Das Draufgänger-tum Siegfrieds zeigt sich insbesondere in seinem schnellen Sinneswandel von seiner Fernliebe (NL 47) über die Eroberungsabsicht (NL 110) bis hin zur erneuten gedanklichen Hinwendung zu Kriemhild (NL 131). Hinter diesen schnell wechselnden Absichten ist kein konsistentes Ethos zu erkennen.

Das beschriebene Ergebnis des diplomatischen Verhandeln wirkt sich aber nicht nur auf Siegfrieds, sondern auch auf Gunthers und Gernots Figurenzeichnung aus. Es zeigt die Königsbrüder als physisch unterlegene, aber ihre Domäne durch erfahrenes und sittlich geschultes Verhalten kontrollierende Herrscherfiguren, die mit dem Königsideal des Hochmittelalters an dieser Stelle völlig kompatibel erscheinen. Von der Beschwichtigung Siegfrieds führt ein Weg der höfischen Domestikation bis zu seinem Tod, der laut Ragnhild Boklund-Schlagbauer bezeichnenderweise „in einer betont höfischen Umgebung“,<sup>367</sup> nämlich bei einer Jagd und damit einem Exklusivvergnügen des Adels,<sup>368</sup> vor sich geht – ebenso wie der Königinnenstreit in einer betont höfischen Situation, nämlich angesichts eines Turniers, ausbrach.

Bezüglich der Figur Gunthers wird in der Forschung des Öfteren die Absicht vermutet, einen schwachen oder gar ungerechten König darzustellen – Ersteres angesichts der Hilfsbedürftigkeit gegenüber Siegfried, Letzteres aufgrund des Verrats an diesem infolge des Königinnenstreits. Von Erzählerseite ist dies nicht zu stützen. Ebenso plausibel scheint die Lesart, dass Gunther Entscheidungen wie den Mordplan gegen Siegfried bedauert, aber andererseits seine von Hagen behauptete racheethische sowie politische

---

<sup>366</sup> Ebd.

<sup>367</sup> BOKLUND-SCHLAGBAUER (1996), S. 59.

<sup>368</sup> Die Jagd war als solche auch häufig Gegenstand von Hofkritik (vgl. BUMKE 1986, S. 584).

Notwendigkeit durchaus anerkennt. Beides bleibt jedoch eine an den Text herangetragene Lesart.

Für die Einordnung Gunthers als „schwache“ Figur plädiert beispielsweise Roswitha Wisniewski, die in einem Aufsatz das „Versagen des Königs“ konstatiert.<sup>369</sup> Gottfried Weber meint in einer psychologisierenden Lesart die „unkönigliche Schwäche“ Gunthers herausarbeiten zu können und attestiert ihm Willenlosigkeit: „Vergeblich sträubt sich der Schwache gegen Hagens mörderische Absicht.“<sup>370</sup> Ragnhild Boklund-Schlagbauer meint dagegen: „Allerdings bleibt Gunther, wenngleich er die Hilfe des starken Siegfrieds benötigt, ein vollkommener, höfischer Herrscher. Der Text sagt nicht *expressis verbis*, daß er als negative Folie zu Siegfried zu sehen ist, im Gegenteil, er ist genauso ideal, vertritt aber eine andere Herrschaftsstruktur.“<sup>371</sup> Letzteres erscheint zutreffender als die sich vordergründig anbietende Lösung, in Gunther einen schwachen oder gar schlechten König zu sehen. Vielmehr handelt Gunther gemäß dem höfischen Sittengesetz; die Schwächen seines Handelns scheinen eher in den Zwängen begründet, die der Text im höfischen System aufdeckt, wie es sich uns hier präsentiert. Das lässt sich beispielsweise auf die sogenannte Standeslüge anwenden. Aufgrund des Idoneitätsgedankens, den Brünhild ihrer Heiratsentscheidung zugrundelegt (NL 326f.), muss sich Gunther als der Herausragende innerhalb der Reisegemeinschaft präsentieren, wozu ihm Siegfried von sich aus verhilft (NL 386).<sup>372</sup>

Nicht zuletzt liegt Gunthers scheinbare Schwäche darin begründet, dass neben der physischen Leistungsfähigkeit und der durch den Hortgewinn erworbenen Macht Siegfrieds, durch die dieser zwangsläufig zum politischen Faktor am Wormser Hof wird, jeder vorbildliche höfische Herrscher starken Respekt hätte zeigen müssen. Er ist also relativ, nicht absolut gesehen ein schwacher Herrscher. Daher wird seine Vorbildlichkeit im höfischen

---

<sup>369</sup> WISNIEWSKI (1973).

<sup>370</sup> WEBER (1963), S. 69.

<sup>371</sup> BOKLUND-SCHLAGBAUER (1996), S. 36, Anm. 45.

<sup>372</sup> „Wenn Brünhild, ebenso wie Hagen, Siegfried und seinen Ruf kennt, muß sie, wenn Gunther Siegfrieds *herre* ist, davon ausgehen, daß Gunther nicht nur genauso mächtig ist, sondern noch höher steht. Da Siegfried durch seine Stärke charakterisiert ist, muß Gunther noch stärker sein, um einen so mächtigen *man* zu haben. Von dieser Voraussetzung geht Brünhild tatsächlich aus.“ BOKLUND-SCHLAGBAUER (1996), S. 41.

Sinne, die in der ersten *Âventiure* hervorgehoben wird, im Rahmen seines Verhältnisses zu Siegfried nicht in Frage gestellt, bis der Königinnenstreit ihn zwingt, Partei gegen Siegfried zu ergreifen, was angesichts der physischen Unbezwingbarkeit Siegfrieds nur durch hinterlistige Gewalt möglich ist.

Dies ist hier so bedeutsam, weil die Entwicklung Gunthers zu einer heroisch geprägten Figur im Verlauf des sogenannten zweiten Teils (*Âventiuren* 20–39) dadurch ihre Bedeutsamkeit erlangt, dass seine Figur zuvor die eines beispielhaft höfisch zivilisierten Königs war. Dass Gunther beispielsweise offenbar nicht am Feldzug gegen die Sachsen beteiligt ist, möchte Peter Göhler – wie auch Weber und Ihlenburg – nicht als „unkönigliche Schwäche“<sup>373</sup> verstanden wissen: „Es geht in der vierten *Aventiure* nicht um Gunther, sondern um Siegfried. Auf ihn konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Epikers [...]. Denn indem der Epiker Gunther in Worms zurückbleiben läßt, schafft er sich die Möglichkeit, Siegfried nicht nur als tapferen und erfolgreichen Kämpfer, sondern auch als Heerführer in eine Spitzenstellung zu rücken. Das wäre bei Teilnahme Gunthers am Feldzug nicht gut denkbar gewesen.“<sup>374</sup>

Deutlich stärker als durch die Hilfe Siegfrieds im Kampf wird Gunthers höfische *êre* dadurch in Frage gestellt, wie er von Brünhild behandelt wird, nachdem sie seine physische Unterlegenheit bemerkt hat. Aufgrund der Unfähigkeit Gunthers, den ehelichen Beischlaf mit eigener Kraft herbeizuführen, wird in der Forschung eine vermeintliche Minderwertigkeit seiner *minne* nach Kriterien des höfischen Liebesideals diskutiert. So denkt etwa Nagel, der nur Siegfrieds Minne als *høhe minne* einschätzt.<sup>375</sup> Dagegen äußert sich Boklund-Schlagbauer, die das Misslingen von Gunthers Minnebemühungen als „Zeichen seiner Fehleinschätzung hinsichtlich der geeigneten Braut, die seinen Qualitäten entsprechen sollte“<sup>376</sup>, bewertet.

---

<sup>373</sup> „Er [Gunther] ist tief betrübt [...], bis er sich Siegfried anvertraut, der [...] ihm – sicher in Erkenntnis seiner unköniglichen Schwäche – den Rat gibt, am Kriegszug nicht teilzunehmen [...]. Deutlich wird bei Gunther die Paarung von höfischem Verhalten und Schwäche bei der dritten Gefahr [d. h. der Werbung um Brünhild].“ IHLENBURG (1969), S. 57.

<sup>374</sup> GÖHLER (1989), S. 82.

<sup>375</sup> NAGEL (1965), S. 184.

<sup>376</sup> BOKLUND-SCHLAGBAUER (1996), S. 48.

Letzteres ist sicher zutreffend, da kein erkennbares Fehlverhalten Gunthers vorliegt und ihm in seinem höfischen Verhalten kein Vorwurf zu machen ist, insbesondere da hervorgehoben wird, dass Gunther nur dasselbe tun wolle, was Siegfried auch mit Kriemhild tut (NL 628). Zur Annahme einer unhöfischen oder sonstwie fehlgeleiteten Minne gibt der Text keinen Anlass, vielmehr lässt der Umgang Siegfrieds mit Brünhild (NL 676f.) und später auch mit Kriemhild (NL 894) diesen als Gegenteil des zu Beginn in ihm zu vermutenden Minneritters erscheinen.

Gerade die vermeintliche Hauptschwäche Gunthers, nämlich seine mangelnde Entschlusskraft und daraus folgend die Beeinflussbarkeit durch Berater wie Hagen und auch Siegfried, macht seine Figur zum wichtigen Gegenentwurf der zu allem entschlossenen und folgerichtig handelnden Figuren Brünhild, Kriemhild und Hagen. Seine höfische Diplomatie bedeutet Flexibilität, aber eben auch eine Nachgiebigkeit, die in letzter Konsequenz zum Nachteil werden kann. Dieser Nachteil wirkt sich dann schließlich auch auf die Erzählerwertung seiner Figur aus, denn indem er sich bei Siegfried für das Hilfsangebot bezüglich des fingierten Sachsenangriffs bedankt, wird er als *der ungetriuwe man* bewertet, der *in valsche* spricht (NL 887). Gleichzeitig lässt die Situation aber auch keinen anderen Ausweg des Königs aus seiner misslichen Lage zu. Gunther agiert hier immer noch aus einem höfischen Verhaltensmuster, jedoch wird wie auch schon bezüglich der „Standeslüge“ klar, dass das Regelwerk des höfischen Umgangs auch als Instrument der Lüge fungieren kann. Irmgard Gephart zieht hinsichtlich der Beziehung von Gunther und Siegfried ein Fazit, das die verborgenen Egoismen der beiden Könige hervorhebt:

„Beide Herrscher strafen [...] ihr formelles Verhalten Lüge. Hinter Gunthers zum Teil schon aggressiver ‚milte‘-Praxis steht eine Haltung, die sich im nicht-zeremoniellen sozialen Feld durch Mangel an Großzügigkeit und Freigebigkeit auszeichnet. Und Siegfrieds Dienstbereitschaft enthüllt sich in der Verweigerung des Nehmens, wenngleich jene durch den Text eine Begründung erfährt, als betrügerisch. Im zweiten Teil des Liedes wird höfische Lebensform in ihrem Vollzug zerstört, aber schon im ersten Teil entlarvt der Dichter diese höfische Lebensform in ihrer Lügenhaftigkeit. Höfisches Zeremoniell ist hier nicht mehr das Äußere einer inneren Hal-

tung, sondern erscheint verbogen zu einer Äußerlichkeit, die Inneres nur mehr karikiert.<sup>377</sup>

Wenngleich Gepharts Analyse bezogen auf die geschilderte Situation plausibel wirkt, bleibt dennoch fraglich, ob „die höfische Lebensform“ per se lügenhaft ist. Die Figuren missbrauchen hier nicht einfach den höfischen Verhaltenskodex, sondern indem sie sich seiner bedienen, wirkt sich dieser auch korrumpierend auf sie aus. Nur er ermöglicht Signale wie den Steigbügeldienst, die ohne den Ausspruch einer hierarchischen Ordnung deren wahrheitswidrige Vorspiegelung ermöglichen, oder eine äußerliche *milte*, die sich faktisch nicht erfüllt. Die Aussagekraft derartiger ritueller Handlungen schafft die Voraussetzung für eine Scheinrealität, die letztlich den Konfliktausbruch zwischen den Interessen Siegfrieds bzw. Kriemhilds und Gunthers bzw. Brünhilds zu verschieben vermag, ihn dafür aber möglicherweise um so zerstörerischer ausbrechen lässt.

Während Gunther – der in der Figur des Gunnar auch namentlich vom nordischen Zweig der Stoffgeschichte geboten wird – zum ursprünglicheren Bestand der Sage gehört und eine komplexere Figurenzeichnung aufweist sowie in den zentralen Konflikt entscheidend einbezogen ist, können Gernot und Giselher, die eine eher randständige Rolle spielen, als stärker von der Entstehungszeit des *Nibelungenliedes* in der überlieferten Form geprägt gelten. Sie sind als Figuren ebenfalls höfisch angelegt, aber weniger in die Konfliktsituation einbezogen, insbesondere Giselher, der als *daz kint* an dieser schon aufgrund seiner Jugend weniger beteiligt scheint. Das lässt sich nicht zuletzt auf die anfangs genannte ausgleichende Funktion innerhalb zunächst kleinerer Krisensituationen, später dann innerhalb des für sie auch zuletzt tödlichen Konfliktes feststellen. Gleichzeitig haben sie an dem Abgleiten der Sippe in ein höfisch kaschiertes Lügengeflecht weniger Anteil. Beim Aufbruch zur für Siegfried tödlichen Jagd hebt der Erzähler hervor: *Gêrnôt und Gîselher die wâren dâ heime bestân* (NL 926). Gerade das legt andererseits aber nahe, dass ihnen bewusst ist, was auf der Jagd geschehen wird.

Insofern wirkt auch der jungen Brüder gemeinsames Klagen um Siegfried (NL 1047) brüchig, und es bleibt offen, ob ihre Motivation bei ihren Bitten an Kriemhild, am Hofe zu bleiben (NL 1078–1082), auf einer aufrichtigen

---

<sup>377</sup> GEPHART (1994), S. 47f.

Empfindung oder auf strategischem Kalkül angesichts einer theoretisch denkbaren Rache der Xantener beruht. Bezüglich des Hortraubs an Kriemhild sind die Brüder zudem auch einbezogen, wie Gephart hervorhebt: „Kriemhilds Brüder Gernot und Giselher protestieren mehr oder weniger halbherzig. [...] Gernot scheint das Gold nicht geheuer zu sein, und die Furcht vor unheilvollen Folgen klingt an. Man erinnere sich, daß es Gernot und Giselher waren, die den Hort ins Land der Nibelungen holten [...]. Überdies will Gernot den Schatz versenkt wissen, um ihn allgemein jeglichem Zugriff zu entziehen.“<sup>378</sup> Und in Bezug auf den Tod Siegfrieds: „Gernot, der es sehr wohl besser weiß, beteuert [...] die Unschuld seines Bruders“.<sup>379</sup>

Bezogen auf Giselhers wiederholt hervorgehobene Schwesterliebe zu Kriemhild betont Wolf: „Giselher und andere epische Neuankömmlinge in der Nibelungensage werden zwar die Katastrophe nicht abwenden, sie tragen aber wesentlich dazu bei, die Qualität und Tonalität des alten Sagenbestandes entscheidend zu verändern. [...] Giselher ist ein Beispiel dafür, dass [...] hochmittelalterliche Erschließung des Herzens der alten kargen Sagenwelt neue Perspektiven zu eröffnen vermag.“<sup>380</sup>

Die Hervorhebungen der Brüchigkeit des höfischen Zusammenlebens, das prägend für die Wormser Königssippe ist, sowie der Doppelbödigkeit und Schein-Sein-Differenz höfischer Kommunikation, die in diesem Kapitel betont wurden, sollen in Bezug auf das Thema dieser Arbeit verdeutlichen, von welchen Zügen das Höfische im Kontrast zum Heroischen im *Nibelungenlied* bestimmt ist. Deutlich soll werden, dass heroisches Handeln zwar grausam ausfällt, zugleich aber auf eine offene Austragung von Konflikten drängt, die ein vordergründiger höfischer Konsens wie in den *Äventiuren* 1–15 zu verschleppen sucht, aber nicht aufzulösen imstande ist.

### **3.5.2 Die Wandlung der Burgundenkönige zum Heroischen**

Mit dem Werben Etzels um Kriemhild sehen im Gegensatz zu Hagen, der sofort Gefahr wittert, die Könige zunächst eine Gelegenheit, ihre Schwester

---

<sup>378</sup> GEPHART (1994), S. 78.

<sup>379</sup> Ebd.

<sup>380</sup> WOLF (1995), S. 309.

für das ihr angetane Leid zu entschädigen. Dabei wirkt Gunther vorsichtiger als seine Brüder:

„[...] *ich behüete vil wol daz,  
daz ich im kome sô nâhen, daz ich deheinen haz  
von im dulden müese, und wurde si sîn wîp.*“ (NL 1206)

Wie schon zuvor vertritt Giselher in seinen Äußerungen vor allem die Interessen Kriemhilds, während Gernot bemüht ist, Hagens Befürchtungen auszuräumen, indem er ihm entgegenhält, vielleicht würden sie ohnehin nie das Land Etzels aufsuchen (NL 1211). Im Folgenden rät vor allem Giselher seiner Schwester wiederholt zur Annahme der Brautwerbung. Er wird hier auf ironische Weise als tragische Figur gestaltet, indem er sich unwissend sein eigenes Ende bereitet. Dass der Auslöser für den Zug der Burgunden nach Gran zum Hofe Etzels letztlich eine Provokation Gernots und Giselhers gegenüber dem abratenden Hagen ist, verstärkt diese Ironie noch. An dieser Stelle wird ein Stimulus heroischer Natur aktiviert, der Hagen die Reise befürworten lässt. Wenn er weiter zum Bleiben riete, wäre seine Ehre in Frage gestellt. Bereits hier nimmt er angesichts der Todesahnung die Herausforderung an, was sich später bei der Donauüberquerung wiederholen wird.

Außerdem avanciert Hagen hier zum Führer, nicht nur im vordergründigen Sinne des kundigen Reiseleiters, sondern er übernimmt zunehmend Befehlsgewalt.<sup>381</sup> Die in der 1. *Âventiure* angedeutete verlässliche Kontinuität burgundischer Herrschaft ist damit aufgehoben. Müller beobachtet richtig:

„Es gilt nur noch, sich als *helt* zu erweisen, und nur noch mit *helden* hat man zu tun. [...] Jetzt erhält auch Gunther das Prädikat, das ihm bisher verweigert worden war; er ist nicht mehr nur König: *er was ein helt zen handen* (1968,4) [...]. Das ist kein Bruch im Charakter Gunthers, der aus dem ‚Schwächling‘ ein bis zum letzten Blutstropfen kämpfender Heros wird, sondern Konsequenz aus der Suspension einer herrschaftlich struk-

---

<sup>381</sup> Bei MÜLLER (1998), S. 182, findet dies einen wohl zu drastischen Ausdruck: „Gunther und seine Brüder werden zu Statisten. Hagen setzt das Heer über die Donau, Volker führt es durch Beiern, Hagen und Dancwart wehren mit der Nachhut feindliche Angriffe ab.“ Ganz richtig aber: „Doch scheinen mit der Entfernung von Worms die Burgonden mehr und mehr zu einem Verband von Gleichen zu werden.“ (ebd.)

turierten Feudalordnung im hiunischen Exil. [...] Der König wird durch den Heros substituiert.“<sup>382</sup>

Dies zeigt sich nicht zuletzt in Form von Aristie-Szenen, bei denen der königliche Rang hinter kämpferischer Bewährung zurücktritt.

Angesichts des von Hagen in den Fluss geworfenen Hofgeistlichen (NL 1575–1580) wird bei Gernot und Giselher ein weiteres Mal Widerspruch wach, nur bleibt festzustellen, dass ihr Einspruch hier im Gegensatz zu vorigen Anlässen, bei denen der Ratgeber Hagen überstimmt wird, folgenlos verhallt. Anders verhält es sich bei der Verlobung Giselhers mit Rüdigers Tochter (NL 1677–1687), die auffälligerweise von Hagen angeregt wird, ohne dass Gunther sich bemerkbar macht. Auch dieser Vorgang ist bezeichnend für die von Müller beschriebene Ersetzung der burgundischen Königsherrschaft durch eine Gemeinschaft Gleicher, in der der herrschaftliche, also höfische Rang nicht mehr über das Autoritätengefüge entscheidet, sondern eher eine Autorität des Wissens und der Erfahrung gilt, die am ehesten von Hagen verkörpert wird.

Der Kuss, den Kriemhild Giselher zum Empfang am Hofe Etzels gibt, wird von Hagen als Mahnung zur Vorsicht verstanden: *den helm er vaster gebant* (NL 1737). Dass der Familienverband der zerbrochenen burgundischen Königssippe hier noch einmal eine Bestätigung in seiner letzten verbliebenen Verknüpfung erfährt, bildet allerdings nur die Kontrastfolie für die unausweichliche endgültige Zerschlagung dieser Verknüpfung, die die Szenenregie in Hagens Geste andeutet, und die auch wenig später schon von Giselher selbst geahnt wird:

„[...] swie et ez uns mîn swester sô güetliche erbôt,  
ich fürhte, daz wir müezen von ir schulden ligen tôt.“ (NL 1827)

In einer kleinen Szene, die mit dem Tod eines – nicht zufällig – besonders höfisch gekleideten Hunnen endet, zeigt sich ganz deutlich, dass Gunthers königliche Befehlsgewalt nicht mehr vorhanden ist. Trotz Gunthers eindeutiger Zurückweisung (NL 1887) tötet Volker den Hunnen, was fast zu einer frühzeitigen Eskalation der Lage führt. Auch nachdem der Kampf zwischen Burgunden und Hunnen endgültig ausgebrochen ist, erscheinen die Könige noch als die Besonnenen – *si woldenz gerne scheiden, ê daz schaden ge-*

---

<sup>382</sup> MÜLLER (1998), S. 187f.

*schæhe mēr* (NL 1967). Sie müssen aber unweigerlich in den Kampf eingreifen.

Auffälligerweise werden in den Strophen 1968–1971 Gunther, Gernot und Giselher (letzterer, der zuvor friedfertigste, in zwei Strophen) in aris-  
teartiger Form inszeniert und betonen die Effizienz ihres Kampfes, den sie gerade erst unfreiwillig aufgenommen haben. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang zwischen Gunthers Kampfleistung und der Auffälligkeit, dass seinem Befehl, Dietrich und dessen Gefolge freien Abzug zu gewähren, wieder Folge geleistet wird. Man vergleiche hierzu den verweigerten Befehl zur Schonung des aufgeputzten Hunnen in 1887. Gunther mag sich durch die Aufnahme des Kampfes wieder neue Autorität verschafft haben. Giselher gibt seiner erwachten Kampfeslust deutlichen Ausdruck:

*„ê daz uns die Hiunen mit sturme an gesigen,  
wir gehouwen noch die wunden, diu mir vil sanfte tuot.  
des hân ich“, sprach dô Gîselher, „einen stætigen muot.“* (NL 2011)

Giselhers damit einhergehenden Befehl, die Toten aus dem Saal zu werfen, quittiert Hagen mit einem Lob, das den *degen* Giselher seiner Eigenschaft als *junger herre* voranzustellen scheint:

*„der rât enzæme niemen wan einem degene,  
den uns mîn junger herre hiute hât getân.  
des muget ir Burgonden alle vrælîche stân.“* (NL 2012)

Das *triuwe*-Verhältnis im Sinne einer heroischen Schicksalsgemeinschaft wird in der berühmten Antwort Gernots und Giselhers auf das Angebot akzentuiert, dass sie sich die Freiheit durch die Auslieferung Hagens erkaufen sollten:

*„Nune welle got von himele“, sprach dô Gêrnôt.  
„ob unser tûsent wæren, wir lægen alle tôt,  
der sippen dîner mâge, ê wir dir einen man  
gæben hie ze gîsel: ez wird et nimmer getân.“*

*„Wir müesen doch ersterben“, sprach dô Gîselher.  
„uns enscheidet niemen von ritterlîcher wêr.  
swer gerne mit uns vehte, wir sîn et aber hie,  
wande ich deheinen mînen friunt an den triuwen nie verlie.“* (NL 2105f.)

Die Kampfsituation zeigt Gernot, der im ersten Teil des Epos als eine der rationalsten Figuren erschienen war, als zum *zorn* fähig, der angesichts der Kampfeswut Rüdigers entbrennt:

*daz sach ein Burgonde: zornes gie im nôt.  
dâ von begunde nâhen des edeln Ruedegêres tôt.*

*Gêrnôt der starke, den helt ruoft er an.* (NL 2215f.)

Zuletzt ist auffällig, dass Gunthers Gefangennahme durch Dietrich noch nach derjenigen Hagens erfolgt. Legitimiert durch sein kämpferisches Verhalten scheint Gunther nun doch die Königswürde im Hinblick auf die Hierarchie der zuletzt noch kampffähigen Burgunden zu erhalten. In diesem Sinne wehrt er sich bis zuletzt *erzürnet und ertobt* (NL 2358) und erwirbt sich gar den Ruf, dass ihm Dietrich nur wie durch ein Wunder habe entkommen können. Bei aller Formelhaftigkeit dieser Kampfschilderung überrascht es doch, wie, um es mit Müller auszudrücken, Gunther ein „bis zum letzten Blutstropfen kämpfender Heros wird“, dem keine höfischen Züge wie ein möglicherweise zu erwartendes Einlenken oder Respekt gegenüber einem König wie Dietrich mehr eigen sind.

Diese Entwicklung in ihrer Gesamtheit wird in der neueren Forschung wie beispielhaft bei Müller mit einem vorausgehenden „Verspielen der höfischen Alternative“<sup>383</sup> erklärt und im Folgenden als „Epidemie der Gewalt“<sup>384</sup>, „De-Humanisierung“<sup>385</sup> oder auch als „Rausch der Vernichtung“<sup>386</sup> etikettiert. In diesem Sinne befindet auch Albrecht Classen in einer Auseinandersetzung mit dem „heroischen Element“ im *Nibelungenlied*:

„Sinnlos ist das gesamte Geschehen geworden, weswegen Gunther und Hagen nur noch den eigenen Tod als Ziel ansehen können. [...] Tragisch ist es, daß auch dieses letzte Angebot [Dietrichs Friedensangebot, E. S.] in den Wind geschlagen wird, tragisch vor allem deswegen, weil damit die Berechtigung für Heldentum überhaupt verflogen ist und das sinnlose Wüten der Burgunden nur noch selbstdestruktive Züge aufweist.“<sup>387</sup>

---

<sup>383</sup> MÜLLER (1998), S. 389.

<sup>384</sup> Ebd., S. 443.

<sup>385</sup> Ebd., S. 447.

<sup>386</sup> MÜLLER (2002), S. 150.

<sup>387</sup> CLASSEN (1998), S. 690.

Der Begriff des Heroischen ist in Classens Konzept zwar präsent, bezeichnet jedoch lediglich die vernichtende Energie des Gemetzels, der auch Züge einer sich ausbreitenden Krankheit attestiert werden, und an deren Ende nur die totale Vernichtung stehen kann. Diese Sichtweise ist offenbar sehr von einer heutigen Betrachtungsweise nicht-fiktionaler Gewalt geprägt, die moralisch negativ gewertet wird. Auf die kathartische Entladung eines von Beginn an vorausgedeuteten Kampfes innerhalb fiktiven heldenepischen Erzählens kann man diese Betrachtungsweise aber nicht übertragen. Zum anderen beachtet sie zuwenig die Bestimmung von Heldendichtung als Geschichts- und Erinnerungsdichtung, der es um die Memoria der wie auch immer erzählerisch gestalteten Figuren geht. Das Gedenken ist bei allem literarischen Gemetzel eben nicht von dem „Rausch der Vernichtung“ betroffen.

Nicht zu erhärten scheint mir zudem Müllers Auffassung zu sein, dass durch Erzählerbemerkungen, die auf unpersönlich genannte Warner vor dem Lauf der Dinge Bezug nehmen, deutlich werde, dass die Geschichte „gerade nicht als zwingend notwendig erzählt“<sup>388</sup> werde. Nicht umsonst handelt es sich um anonyme Mannen des Königs (NL 882/3, *noch heten ez gescheiden genuoge 'sküniges man*) oder gar einen spekulativen *iemen* (NL 1865/2f., *het iemen gesaget Etzeln diu rehten maere, / er het wol understanden, daz doch sît dâ geschach*), der hier vermeintlich den Verlauf der Handlung hätte abwenden können. Insofern ist auch der Begriff eines „Verspielens der höfischen Alternative“ hier kaum anwendbar, schon allein da die von Anfang an präsenten Vorausdeutungen des Erzählers es von vornherein ausschließen, dass im Angesicht des Untergangs ein plötzliches Abbiegen auf die Ausfahrt höfischer Zivilisiertheit möglich sei.

Ebendiese höfische Zivilisiertheit, die den Beginn der Erzählung prägte und deren Verhaltensmuster den Grundkonflikt mitinitiiert haben, liegt am Ende in Trümmern: *Diu vil michel êre was da gelegen tôt* (NL 2378). Müllers Auffassung, der Ausdruck der toten *êre* am Ende der Dichtung stehe metonymisch für alle, „von denen zu erzählen lohnte“, überzeugt nicht. Viel eher greift das Wort zurück auf die Exposition der Dichtung, in der der höfisch-herrschaftliche Glanz des Wormser Hofes in der Formel *in disen hôhen êren* (NL 13) zusammengefasst wird.

---

<sup>388</sup> MÜLLER (1998), S. 116.

Gunther, Gernot und Giselher stehen im Rahmen dieser Dichtung für eine Figurenentwicklung, die ihren Anfang bei einer geordneten und statischen höfischen Gesellschaftsordnung nimmt. Durch einen Konfliktaufbau, den sie teils übersehen oder unterschätzen, teils ihm zuarbeiten und dem sie sich zum Schluss auch bewusst stellen, werden sie in eine Situation heroischer Bewährung versetzt, die sie absolvieren, indem sie sich bei einem für sie tödlichen Kampf in gattungstypischer Weise auszeichnen. Diese Entwicklung schließt die Entlarvung bestimmter höfischer Verhaltensmuster als Mittel zur Konstruktion eines falschen Scheins mit ein, an denen die Könige, vor allem Gunther, teilhaben und so einen Konflikt aufgrund nicht einlösbarer Erwartungen hervorrufen. Der Kampf am Hofe Etzels mit seinen tödlichen Auswirkungen für fast alle Beteiligten lässt sich im Bezug auf diese Konfliktlage als erzählerische Katharsis deuten.

### ***3.6 Dietrich von Bern***

#### **3.6.1 Vorbildlicher oder schwacher König?**

Bei einer Annäherung an die Figur Dietrichs von Bern im Kontext einer Diskussion des Heroischen innerhalb des *Nibelungenliedes* bietet sich insbesondere eine Analyse in Bezug auf eine mögliche Funktionalisierung als Gegenkraft zu den heroisch gezeichneten Figuren an. In erster Linie ist hier Hagen von Interesse, aber auch die entzweite Wormser Königssippe. Dietrich übernimmt ebenso wie Rüdiger, der in verschiedenen Zügen mit ihm vergleichbar ist, die Rolle eines Vermittlers zwischen der burgundischen und der hunnischen Partei. Letztlich ist er aber zu einer Entscheidung zwischen den beiden Seiten gezwungen und ergreift Maßnahmen, die in der Auffassung einiger Interpreten seine Figur problematisieren.

John L. Flood zeichnet in Bezug auf die Dietrichfigur des *Nibelungenliedes* zwei Interpretationsrichtungen innerhalb der Forschung nach, von denen eine in Dietrich „das Ideal christlicher, ritterlicher Tugend“ sehe, die andere eher „Charakterschwäche“ konstatiere oder den Einfluss „der in der mittelalterlichen Literatur Europas so wohlbekanntesten Figur des schwachen Königs“ auf die Figur vermute.<sup>389</sup> Zur erstgenannten Richtung gehört

---

<sup>389</sup> FLOOD (1996), S. 298.

Helmut de Boor, der Dietrich sowie Rüdiger als „aus jüngerem Stoff“ als die übrigen Hauptfiguren gemacht sieht; „in ihnen durfte der Dichter gestalten, was er an Eigenem zu sagen hatte: den vorbildlichen König und Ritter“.<sup>390</sup> Bert Nagel schließt sich de Boor an und nennt „die Gestalten Rüdigers und Dietrichs, die mit Recht als Schöpfungen eines Dichters um 1200 gelten, wesentliche Bereicherungen und Vertiefungen des Epos“.<sup>391</sup> Siegfried Beyschlag sieht Dietrich von Bern die Rolle des „rex justus et pacificus“ übernehmen;<sup>392</sup> Karl-Heinz Ihlenburg interpretiert die Rolle Dietrichs in teologischer Manier als die eines Überwinders der etablierten feudalen Strukturen<sup>393</sup> – ähnlich sieht Edward Haymes die Figur, die er einer dritten ethischen Schicht neben der „atavistische[n] Heldenepik“, vertreten durch Hagen, und der „modische[n], aber politisch destabilisierende[n] Ethik der höfischen Epik und Lyrik, die in der Siegfried-Kriemhild-Handlung sichtbar wird“, zuordnet – sie vertrete aber nicht die Überwindung, sondern die „Läuterung“ des Feudalismus.<sup>394</sup>

Schwächen der Dietrichfigur benennt beispielsweise Blanka Horacek, die den Exilkönig in einer Position sieht, „die nicht mehr voll dem alten Heroentum verpflichtet ist und doch auch nicht die Gesinnung christlicher Selbstentäußerung verwirklicht“.<sup>395</sup> Sie betont besonders sein Zögern in der Krisensituation und zieht in Zweifel, dass dieses, wie zuvor beispielsweise von Nagel vertreten, christlicher Friedensliebe zu verdanken sei: Dazu liefere der Text keinen Hinweis. Vielmehr demaskiere Dietrichs scheinbar friedentiftendes Verhalten ihn als Zauderer: „Den Treueerweis für Etzel schiebt Dietrich lange hinaus, den für die Burgunden hält er nicht durch.“<sup>396</sup>

In dieselbe Richtung weist Alois Wolfs Analyse, die, in Erweiterung des Blicks auf die Figur, auch auf die sogenannte Historische Dietrichepik rekurriert. Angesichts des Einschreitens Dietrichs nach dem Tod des Hun-

---

<sup>390</sup> DE BOOR (1953), S. 165.

<sup>391</sup> NAGEL (1979), S. 280.

<sup>392</sup> BEYSCHLAG (1967), S. 228.

<sup>393</sup> Vgl. IHLENBURG (1969), S. 130–135.

<sup>394</sup> HAYMES (1985), S. 165.

<sup>395</sup> HORACEK (1976), S. 298.

<sup>396</sup> HORACEK (1976), S. 306.

nenprinzen Ortlieb durch Hagen, der im Festsaal ein Chaos auslöst, bemerkt Wolf:

„Bei Dietrich [...] wird eine bis in die späte Dietrichdichtung wesenhafte Ambivalenz spürbar. Es bedarf nicht unerheblicher Anstöße von außen, um Dietrichs Energien zu wecken. [...] Dietrich gibt sich verzagt“.<sup>397</sup>

In die von Ehrismann<sup>398</sup> hervorgehobene Verzweiflung, der Dietrich mit dem Ausruf *sô hât mîn got vergezzen, ich armer Dietrîch* (NL 2319) Ausdruck gibt, fließt höchstwahrscheinlich auch das in der Dietrichepik weitverbreitete Bild des um sein Land und seine Gefährten trauernden Exilkönigs mit ein, wie Roswitha Wisniewski deutlich macht:

„Am entscheidenden Punkt überläßt Dietrich Hildebrand die Führung und setzt sich elegisch trauernd ans Fenster. Seine Führungsstärke wäre gefragt gewesen [...]. Das Bild eines in manchen Eigenschaften negativ zu bewertenden Fürsten, so wie es in den historischen Dietrichepen gezeichnet wird, setzt sich also im Nibelungenlied fort.“<sup>399</sup>

Ähnlich resümiert Joachim Heinzle zur Charakteristik Dietrichs nach der Bezwingung Gunthers und Hagens: „Die Rolle des unglücklichen Siegers, der im und mit dem Sieg die bitterste Niederlage erleidet, war ja, wenn wir recht sehen, konstitutiv für die Sagengestalt des Helden, und sie beherrscht die historische Dietrichepik des 13. Jahrhunderts.“<sup>400</sup> Insbesondere lehnt Heinzle jegliche Auffassung von Dietrich als „Lichtgestalt“ oder „Hoffnungsträger“ ab, die „schwärmerische Interpreten“ geprägt hätten.<sup>401</sup> In dem vielfach für Dietrichs ritterlichen Edelmut in Anspruch genommenen Gnadenakt gegenüber Gunther und Hagen, die er nur überwältigt, statt sie im Kampf zu töten, sieht Heinzle das Interesse Dietrichs, durch eine Entschädigung seitens der Burgunden seinen heimischen Machtanspruch durchzusetzen. Die Figur insgesamt diene „der Modellierung eines Heldenbildes,

---

<sup>397</sup> WOLF (1995), S. 385.

<sup>398</sup> EHRISMANN (2002), S. 132.

<sup>399</sup> WISNIEWSKI (1986), S. 147.

<sup>400</sup> HEINZLE (1995), S. 234.

<sup>401</sup> HEINZLE (1995), S. 225.

das der Dichter namentlich in Hagen bewundert und dem Publikum zur Bewunderung vorführt“.<sup>402</sup>

Zu einer ambivalenten Analyse kommt Ruth Firestone, indem sie verschiedene textinterne Wertungen Dietrichs einander gegenüberstellt:

„Dietrich’s introduction [...] in the 22nd Aventure [...] suggests that he is the most important noble at Etzel’s court. [...] But Dietrich is not perfect. [...] Having failed to prevent the conflict, he then refuses to participate in it out of justified fear for his men [...]. However, his complete withdrawal is rendered questionable in Aventure 33, in which [...] he proves he has the strength to control armed conflict by means of his voice alone.“<sup>403</sup>

Peter Göhler kommt zu einer nüchternen Sichtweise und fokussiert die handlungsbedingte Funktion Dietrichs – diese sei dem „begrenzten Zweck untergeordnet“, „den epischen Schluß zu ermöglichen“.<sup>404</sup>

Plausibel ist die jüngere Forschungstendenz, nach der Dietrich nicht als reines Glanzbild und erlösende Lichtgestalt erscheint. Zu deutlich sind die negativen Züge, die sich in bestimmten Handlungen wie dem Verschleppen von Entscheidungen und trauriger Untätigkeit zeigen. Andererseits lassen gerade diese Züge die entscheidende Rolle Dietrichs in bestimmten Krisensituationen um so stärker hervortreten. Seine und Rüdigers Vermittlerrollen stellen ein Gegenbild zu den burgundischen Helden dar, jedoch ohne dass sie diese Rolle perfekt ausfüllten. Welche Züge heroischer Figurenzeichnung hier vorhanden sind, soll im Folgenden besprochen werden.

### 3.6.2 Heroische Züge der Dietrich-Figur

Das ambivalente Bild Dietrichs, das die Forschungsthese in ihrer Gesamtheit zeichnen, spricht nicht gegen eine Einordnung in die Parameter heroischer Figurengestaltung. Wie andere Hauptfiguren des Textes – Gunther in seiner Zerrissenheit zwischen dem *triuwe*-Verhältnis gegenüber Siegfried und dem eigenen Machterhalt, Hagen zwischen begründeter Skepsis vor der Fahrt ins Hunnenland und der Notwendigkeit, den Vorwurf der Feigheit zu widerlegen, Kriemhild zwischen Liebe zu den Brüdern und Rache für

---

<sup>402</sup> HEINZLE (1995), S. 234.

<sup>403</sup> FIRESTONE (1989), S. 64–66.

<sup>404</sup> GÖHLER (1992), S. 38.

Siegfried – erlebt Dietrich einen ethischen Konflikt, der ihn, so er nicht untätig bleiben will, zum Verstoß gegen eine der beiden sozialen Bindungen – Burgunden oder Hunnen – zwingt.

Die Tradition einer solchen Konfliktdarstellung ist nicht zuletzt durch das *Hildebrandslied* belegt. Die Tragik Hildebrands bringt Helmut Birkhan, der es als „typisches germanisches Heldenlied“<sup>405</sup> bezeichnet, wie folgt zum Ausdruck: „Die Tragik des Hildebrandsliedes beruht auf der Pflichtenkollision, in die Hildebrand gerät, da er einerseits seinen Sohn erkennt, aber, um seine Kriegerehre zu retten, mit ihm zu kämpfen hat. [...] Daß er bewußt den Kampf mit seinem Sohn eingeht, ist das tragische Moment.“<sup>406</sup> Derartige Konflikte nehmen im Situationsrepertoire der indogermanischen Heldendichtung eine zentrale Rolle ein. Dietrichs spezielle Tragik liegt darin, dass er zwar Gunther und Hagen überwinden kann, ohne sie zu töten, aber durch die Auslieferung an Kriemhild letztlich doch Verantwortung für ihren Tod trägt.

Dass Dietrich bei seinem ersten Auftritt im Text (NL 1720) von Hagen als „der von Berne“ erkannt und entsprechend gewürdigt wird, fügt sich zu der Welterfahrenheit Hagens, durch die zentrale Figuren wie beispielsweise auch Siegfried und Brünhild (NL 86 und 331) in ihrer Beziehung zum burgundischen Hof eingeordnet werden. Dem möglichen heroischen Potenzial einer neu eingeführten Figur ist eine derartige Grundierung zuträglich, da die Anerkennung Hagens einen biographischen Hintergrund voraussetzt, der Dietrich zum Heros qualifiziert oder ihn als solchen erwiesen haben mag. Im Folgenden macht Dietrich, indem er – wie ihm klar sein muss – gegen den Willen Kriemhilds, der als Nachfolgerin von Königin Helche er zu Treue verpflichtet ist, die Burgunden über Kriemhilds weiterbestehenden Zorn informiert, sich um diese verdient und etabliert ein *triuwe*-Element zwischen Burgunden und Amelungen. Diese freundschaftliche Annäherung hat ihr erzählerisches Ziel jedoch in der bevorstehenden Entzweiung zwischen den beiden Verbänden, die in einer für alle tödlichen Konfrontation enden wird. Dieses tragische Element ermöglicht heroische Verhaltensmuster, indem Kampfbereitschaft auch zwischen Helden, die zuvor

---

<sup>405</sup> BIRKHAN (2002), S. 72.

<sup>406</sup> BIRKHAN (2002), S. 71.

freundschaftlichen Umgang pflegten, als unumgänglich vermittelt wird, parallel zu dem Extrembeispiel des Vater-Sohn-Kampfes im *Hildebrandslied*.

Dietrichs potenziell lebensrettendes Angebot, sich als Geisel in seine Hand zu begeben, quittiert Hagen mit der Ablehnung:

*Daz enwelle got von himele, [...]  
daz sich die ergæben zwêne degene,  
die noch werlîche gewâfent gegen dir stânt  
und noch sô lêdeclîche vor ir vîanden gânt* (NL 2338)

Diese Antwort hat gemäß heldenepischer Formelsprache ihre Einleitung mit der Übergabeverweigerung Gernots (NL 2105) gemeinsam. Die *senna*-artige Gesprächsszene NL 2328–2347 insgesamt zeigt eine typische gegenseitige Aufstachelung, die durch das Anzweifeln der Kriegerehre des jeweiligen Gegenübers funktioniert: Hagen wirft Hildebrand auf dessen Rat zum Friedensschluss hin vor, *lasterlîche* (NL 2343) vor ihm geflohen zu sein. Dietrich wirft beiden Gesprächspartnern vor, sich *sam diu alten wîp* zu beschimpfen (NL 2345). Diese Äußerung wäre zwar auch als Deeskalationsversuch deutbar, aber durch den Vergleich mit alten Frauen müssen sich Hildebrand und Hagen provoziert fühlen, was den Kampfesausbruch noch weniger vermeidbar macht.

Jan-Dirk Müller betont einen Rollenwechsel Dietrichs vor dessen Eingriff in den Kampf: „Nicht mehr als König, sondern als Heros tritt Dietrich von Bern den letzten Überlebenden Hagen und Gunther entgegen.“<sup>407</sup> Auch Heinzle stellt die „heroischen“ Züge im Verhalten Dietrichs gerade in diesem Kontext heraus, die sich bereits vor dem besagten Gespräch in den Versen *Dô gewan er widere rehten heldes muot. / in grimme wart gewâfent dô der helt guot* (NL 2325) anhand der hervorgehobenen Attribute *heldes muot* und *grimme* manifestieren. Die Formulierung legt nahe, dass heroische Eigenheiten auch bei einer Figur wie Dietrich, der passagenweise – wie oben ausgeführt – durch Zögern und Trauerhaltung gekennzeichnet ist, gerade im Vorfeld des Kampfes mit Hagen und Gunther, im dies erfordernden Handlungskontext schnell aktiviert werden können. Jedoch wird Dietrichs heroisches Ethos von seinem Versuch, Entschädigung für das ihm zugefügte Leid von Gunther zu erhalten, in Frage gestellt.

---

<sup>407</sup> MÜLLER (2002), S. 112.

Bemerkenswert ist, dass auf die empörte Frage Kriemhilds, wer die Burgunden vor ihrem Zorn gewarnt habe (NL 1747), Dietrich ein Wort Hagens vorwegnimmt (*vâlandinne*; NL 1748), das im Kontext eines höfischen Begrüßungszeremoniells einen Akzent setzt, der die höfische Situation aufbricht, aber auch nicht klare Züge heroischer Sprechmuster aufweist – abgesehen davon, dass Dietrich einen Beweis seiner beständigen *triuwe* gegenüber den Burgunden zu erbringen scheint. Dem folgt seine Weigerung, auf Bitten Kriemhilds bewaffnet gegen die Burgunden vorzugehen (NL 1899–1902).

Charakteristisch für die bevorstehende Situation an Etzels Hof, welche die Aufhebung höfischer Hierarchie zugunsten eines Helden-Verbandes mit sich bringt, der durch Waffenbrüderschaft definiert ist,<sup>408</sup> ist NL 1750: *Bî henden sich dô viengen zwêne degene: / daz eine was her Dietrîch, daz ander Hagene*. Im Vordergrund steht hier das *degen*-Sein, zurück tritt das hierarchische Gegenüber von König – was im Falle Dietrichs aber aufgrund seines Exilstatus und seiner Verpflichtung gegenüber Etzel ohnehin nur eingeschränkt gilt – und Vasall.

Mit NL 1987 – Dietrichs Schrei, der aufgrund seiner übermenschlich durchdringenden Wirkung für den freien Abzug des Königspaares und der Amelungen sorgt – wird Dietrich auch ein Attribut der physischen Heroik verliehen: *diu sterke Dietrîches was unmæzliche grôz*. Wolf äußert hierzu: „Erst [...] mit Str. 1987 gewinnt er an Statur.“ Ethisches Profil hat Dietrich jedoch schon mit den zuvor erwähnten Handlungen gewonnen. Nun ist er allerdings auch als Krieger eingeführt, was gegen Ende des Epos noch eine entscheidende Rolle spielen wird. Der Rezipient mag hier bereits ahnen, dass dieser Vasall Etzels in der Lage ist, den Konflikt zu beenden. Während Dietrichs Stimmkraft einen Vergleich mit einem Wisent evoziert, brüllt Etzel in NL 2234, angesichts des Todes Rüdegers, mit *eines lewen stimme*. Dieser Vergleich betont jedoch weniger die Kraft Etzels, den die Dichtung ja nie in den Kampf eingreifen lässt, als die Größe seines Schmerzes. Zu Dietrichs Verhalten in der Kampfsituation bemerkt Horacek unter Bezugnahme auf NL 1984, als Dietrich Kriemhild auf deren Bitte um Schutz hin

---

<sup>408</sup> Vgl. hierzu MÜLLER (2002), S. 110: „Solidaritäten zwischen den Heroen funktionieren über die Grenzen der Gegnerschaft hinweg, auch wenn sie keinen dauerhaften sozialen Zusammenhang begründen. Der Burgundenuntergang ist eine Selbstvergewisserung heroischer Identität bei Zerfall politischer Ordnung.“

entgegnet, er Sorge sich zunächst um sich selber: „Der erste Gedanke an Rettung gilt also der eigenen Person, und es fällt schwer [...], zuzustimmen, daß diese überragende Persönlichkeit ritterliche Tugenden bewahrt wie kein anderer“.<sup>409</sup> Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass der König durch den Schutz der eigenen Person auch die Stabilität seiner Gruppe gewährleistet.

Eine wichtige Funktion für die Konzeption von Dietrichs Figur haben seine Gefährten Hildebrand und Wolfhart. Während ersterer nötigenfalls an Dietrichs Stelle handelt – beispielsweise um die Konfrontation mit den Burgunden zu suchen, wenn Dietrich sich schmerzerfüllt an ein Fenster setzt (NL 2248) – und auf diese Weise die Untätigkeit Dietrichs betont wird, präsentiert der Text Wolfhart als mitunter unverantwortlich erscheinenden Scharfmacher, der die Heldenepik-typischen Reizfloskeln einbringt (*ob wirz in [den Burgunden] vertriügen, des wære wir geschant* – NL 2246). Beide Figuren dienen dazu, Charakteristika Dietrichs hervorzuheben. Hierin liegt Dietrichs Besonderheit als literarische Figur – wie auch in der Historischen Dietrichepik –, dass er durch typologisch von ihm deutlich abgehobene Gefährten in seinen Eigenschaften definiert wird. Trotz der hier und da erwähnten ungewöhnlichen Stärke Dietrichs bleiben seine Neigung zum trauernden Nichtstun im Kontrast zu Hildebrand, der überwiegend als positives Gegengewicht fungiert, und auf der anderen Seite seine Milde und Besonnenheit im Verhältnis zu Wolfhart, der dazu neigt, Konfliktsituationen eskalieren zu lassen, im Vordergrund.

In den hier angewendeten Kriterien des Heroischen ausgedrückt kann Dietrich als physisch zu einer heroischen Figur prädestiniert, aber ethisch gesehen von einem Mangel an konsistenter Willenskraft und Beharrlichkeit in einem klar definierten Anliegen gekennzeichnet gelten – abgesehen von einem immer wieder formulierten vorrangigen Interesse an der eigenen Person, wie Horacek nachweist:

„Der Einsatz übernatürlicher Kraft, [...] die Ichbezogenheit, der weinende Rückzug vor dem katastrophalen Ende, und damit der Umschwung von der Überwindung des Gegners zu persönlichem Versagen nehmen jedenfalls der Gestalt das Heroische [...]. Die Figur ist vom mittelalterli-

---

<sup>409</sup> HORACEK (1976), S. 314.

chen Epiker weder im germanischen noch im christlichen Sinne als Idealgestalt konzipiert.“<sup>410</sup>

Heinzles Ansatz, Dietrichs Handeln eindeutig der – in seinem Sinne – heroischen Ebene zuzudeuten (bezüglich der Burgunden heißt es, Dietrich sei „dem heroischen Ethos genauso verpflichtet wie sie“<sup>411</sup>) räumt der äußerlich gesehen betont ritterlichen – beispielsweise was den szenisch wirkmächtigen Auszug mit dem Königspaar aus dem Saal angeht –, aber auch der lethargischen Seite der Figur zu wenig Beachtung ein.

Auch das Verhalten Dietrichs angesichts der Gefangennahme Gunthers und Hagens, nachdem er sie Kriemhild übergeben hat, entspricht keinem heroischen Maßstab – insbesondere angesichts seiner eigenen, oben angesprochenen Warnung an die Burgunden, sie sollten sich nicht wehrlos Kriemhild ausliefern. Bezogen auf Konsequenz als Maßstab heroischen Handelns liegt hier das Gegenteil vor, da Dietrich angesichts seiner Tränen (NL 2365) zu wissen scheint, was Gunther und Hagen bevorsteht. Kriemhild ist hier eindeutig Herrin der Lage, sowohl im Sinne der Erzählung als auch unter dem Gesichtspunkt heroischen Handelns, da sie eine klare Zielsetzung verfolgt und dafür letztlich mit dem Leben bezahlt. Kriemhilds Tötung (NL 2375f.), für die Dietrich als moralische Instanz zuständig sein müsste, wird von Hildebrand ausgeführt, während der Berner tatenlos zusieht und wiederum in Trauer verfällt. Zudem wäre es vom gesellschaftlichen Rang her angemessener, wenn Dietrich als König diese ausführte. Dass Hildebrand stattdessen eingreift, ist sowohl Kriemhild gegenüber eine Demütigung als auch letztlich Dietrich, weil es dessen Passivität betont.

Auffällig bei Dietrich von Bern als Figur des *Nibelungenliedes* ist vor allem die Differenz zwischen heroischem Potenzial aufgrund Rang, Gefolgschaft und Physis sowie auf der anderen Seite die lediglich sporadische Umsetzung dieses Potenzials, die seine Figur hier wie auch im Rahmen der Dietrichepik zu einem nicht zu unterschätzenden Untersuchungsgegenstand macht – weswegen ihn Horacek zu „den wenigen echten Problemgestalten der mittelhochdeutschen Literatur“<sup>412</sup> zählen möchte. Verglichen mit Siegfried ist dieser in ähnlichem Maße durch Unreflektiertheit gekenn-

---

<sup>410</sup> HORACEK (1976), S. 329.

<sup>411</sup> HEINZLE (1995), S. 232.

<sup>412</sup> HORACEK (1976), S. 329.

zeichnet wie Dietrich von Zögern und Passivität. Letztere Eigenschaften sind jedoch auch durch seine nicht zentrale Stellung unter den Figuren des *Nibelungenliedes* bedingt.

Die Stellung der Dietrich-Figur im Epos ist vor allem von ihrer Wichtigkeit für die Interaktion mit anderen Figuren bestimmt. Dietrichs Untätigkeit, durch die die Figuren in seiner Umgebung zum Handeln veranlasst werden, verweist nicht zuletzt auf die Achilleus-Figur der *Ilias* (16, 21–45). Dadurch, dass er als Trauernder inszeniert wird, trägt seine Figur auch dazu bei, dem Kampfgeschehen eine Stimmung zu verleihen, die den Ernst der Lage wahrnehmbar macht. Wolfharts Konzeption als ungeduldiger, energischer Vertreter des heroischen Ethos ist nicht denkbar ohne Dietrichs Zurückhaltung. Auf der anderen Seite bleiben Dietrich auch Momente mit großer Wirkung vorbehalten, beispielsweise was seinen Schrei zur Rettung des Königs angeht.

### **3.7 *Andere Figuren***

Dass die nun noch zu untersuchenden Figuren in einem Kapitel zusammengefasst werden, liegt an ihrer vergleichsweise geringen Raum einnehmenden Ausgestaltung sowie ihrem eingeschränkten Einfluss auf den Handlungsfortgang – das gilt etwa für Rüdiger, der im Gegensatz zu Dietrich ein faktisch gesehen weitgehend wirkungsloses Opfer bringt, aber auch für Etzel, der dem Geschehen in seinem eigenen Herrschaftsbereich ohnmächtig zuzusehen verdammt ist. Im Falle Volkers liegt eine starke Abhängigkeit von der Hagen-Figur vor, ähnlich wie die Hildebrands und Wolfharts in Bezug auf Dietrich von Bern, die zur unselbstständigen Behandlung der Figuren beiträgt, auch wenn sie an einigen Punkten der Handlungen Schlüsselfunktionen übernehmen. Die Figuren Volker, Rüdiger und Etzel verdienen dennoch, untersucht zu werden, da sie für die Charakteristik des Handlungsaufbaus große Aussagekraft aufweisen.

#### **3.7.1 Volker**

Volker, von dem Ehrismann als von einem „ungewöhnlich starken Charakter“<sup>413</sup> spricht, ist zum einen in seiner Rolle als Spielmann und damit als

---

<sup>413</sup> EHRISMANN (2002), S. 66.

Repräsentant eines kulturellen Gedächtnisses am Burgundenhof, zum anderen nicht zuletzt insbesondere in Relation zu Hagen zu sehen, in dessen Sinne er stets handelt. Handlungen von Volker könnten, abgesehen von seiner Funktion als Spielmann, auch Handlungen Hagens sein. Gerade das ist charakteristisch und sinnstiftend für die Figur, in der sich die Wirkung von Hagens Führungsposition zeigt.

Dass Volker in NL 1476 in auffälliger Weise neu angekündigt wird, was als Anzeichen für die Zusammensetzung eines ersten und eines zweiten Teils gewertet wird,<sup>414</sup> korrespondiert unter diesem Aspekt mit der neuen Rolle Hagens als „den Nibelungen ein helflicher trôst“ (NL 1526), die im Folgenden den Ablauf der Dinge bestimmen wird.

Volker kann dreißig Untergebene für die Hofreise mobil machen (NL 1475) und agiert somit als Anführer eines Heeresverbandes wie auch Hagen. Die in der folgenden Strophe erwähnte, eines Königs würdige Kleidung (*sölch gewæte, ez möht' ein künec tragen*) deutet, sofern man hier die Möglichkeit eines über die reine höfische Prachtentfaltung hinausgehenden Sinnes annehmen möchte, voraus in die Richtung der Gleichstellung der burgundischen Anführer als „exilierte Heroen“, wie von Müller beschrieben.<sup>415</sup> Dass dies in der Art einer kleinen Heerschau eigens erwähnt wird, betont ebenfalls die in NL 1476 hervorgehobene Wichtigkeit Volklers, denn ansonsten sind es nur Hagen und sein Bruder Dankwart, die explizit als Anführer einer *recken*-Einheit genannt werden.

Im Folgenden wird Volker zunehmend zum Exponenten eines schon im Friedenszustand aggressiven Verhaltens, das in „agent provocateur“-Funktion stark zur Konflikteskalation beiträgt und mit dem zornigen Habitus Wolfharts auf der Gegenseite zu vergleichen ist. Der Konflikt zwischen höfisch-gesellschaftlicher Inszenierung und heroischem Handeln wird beispielhaft ausgetragen, wenn Volker einen höfisch *sam eines edeln ritters brût* (NL 1885) aufgeputzten Hunnen ohne Weiteres mit dem Speer durchbohrt (NL 1889), dessen versonnene Erscheinung (*jâ moht' er in den zîten wol haben herzen trût*) auf das vor allem in der Minnelyrik propagierte Ideal des „hohen muotes“ bezogen werden kann, das hier aber so umgedeutet wird, dass sich der Hunne damit in eine Frauenrolle begibt. Diese Szene ist

---

<sup>414</sup> GROSSE (1997), S. 875.

<sup>415</sup> MÜLLER (2002), S. 110f.

in manchen Belangen vergleichbar mit Hagens Attacke gegen den Pfaffen, den er in den Fluss wirft. In beiden Fällen wird an unschuldigen Vertretern eines entgegengesetzten Normensystems ein Exempel statuiert.

Nachdem der bereits bluttriefende Dankwart den Überfall auf den Tross gemeldet hat, beginnen Hagen und Volker als neue Doppelspitze der Burgunden unter den Hunnen zu wüten (NL 1967). Eine mythologische Parallele zum Handeln Volkers, die dem entstehungszeitlichen Publikum fremd gewesen sein wird, ist im altnordischen visionären *Edda*-Lied *Vǫlospá* zu finden. Odin eröffnet den ersten Krieg der Weltgeschichte (den Kampf der Asen gegen das Göttergeschlecht der Vanen), indem er in einer symbolischen Geste seinen Speer Gungnir über das Heer der Vanen schleudert.<sup>416</sup> Dementsprechend inszeniert ist auch Volkers Schleudern eines Speeres über das Heer der Hunnen (NL 2017f.), um diese einzuschüchtern. Auch wenn hier schwerlich Odin als Inspiration im Hintergrund gesehen werden kann, zeigt die symbolische Geste Volkers nicht nur die permanente Kampfbereitschaft der Burgunden, sondern auch die Schlüsselrolle der Figur in diesem Kontext.

Ein gestalterisches Mittel, auf das immer wieder zurückgegriffen wird, ist der Vergleich von Volkers Schwert mit seinem Fiedelbogen und des an der Klinge klebenden Blutes mit dem Kolophonium, das man zur Harzung des Bogens verwendet (NL 1966, 2002, 2004, 2006f.). Hierbei ist zu bedenken, dass der Spielmann auch als Vermittler der *memoria* fungiert und in einem poetischen Text immer als Abbild des Dichters verstanden werden kann. Kampfhandlung und der Vorgang der künstlerischen Tradierung des heroischen Tuns verschmelzen damit in diesem Bild, das von Weber wie folgt kommentiert wurde:

„Ob des Dichters Fidelmetaphorik bei Volkêr etwa gar als Pervertierung der metaphysizierenden Minneideologie des Minnesangs gemeint ist, möge mangels jeglicher Beweismöglichkeit pro oder contra offen bleiben. Das eine ist sicher: daß nämlich in Volkêr die durchaus ernst zu nehmenden ritterlichen Ansätze rascher und gründlicher weggefegt werden als bei fast allen anderen.“<sup>417</sup>

---

<sup>416</sup> *Vǫlospá*, Str. 24. EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 6.

<sup>417</sup> WEBER (1963), S. 66.

Ob von einer Pervertierung gesprochen werden kann, ist in der Tat fraglich; man kann eher von einer Umdeutung sprechen, die auch die künstlerische Tätigkeit in den Dienst heroischer Wehrhaftigkeit stellt.

Volkers Figur ist für die Inszenierung des heroisch motivierten Geschehens besonders wichtig, weil es durch ihn künstlerischen Ausdruck findet, auch wenn dieser später meist nur noch in Form einer blutigen Metaphorik präsent ist. Aber gerade indem das Schwert die Rolle seines Musikinstruments übernimmt, wird seine heroische Existenz in ihrer Tragweite betont. Auch sein Angriff auf den aufgeputzten Hunnen ist ein nicht zu unterschätzender Schritt in Richtung des Kampfes und eine aussagekräftige Vorausdeutung darauf, wie die Burgunden ihren Untergang in Szene setzen werden.

### 3.7.2 Rüdiger

Rüdiger wird von Bodo Mergell in Zusammenfassung einer Forschungstradition so beschrieben, dass er „in der weicheren Luft der neuen Zeit lebe“ und in seine „Gestalt viel von der eigenen empfindungsreichen Seele des Nibelungendichters übergegangen sei“.<sup>418</sup> Diese beispielsweise auch von Nagel (1965) vertretene Position wird in der neueren Forschung zunehmend in Zweifel gezogen, die Rüdiger ähnlich wie Dietrich in einer weniger idealisierten Stellung sieht.

An der Stelle zu Beginn des zweiten Teils, die der Ankunft Siegfrieds im ersten Teil von der Anordnung des Epos her entspricht, nämlich der Ankunft Rüdigers, ist Hagen wieder derjenige, der den Fremden identifiziert (NL 1180). Seine freudige Reaktion deutet schon auf die Ehestiftung zwischen Giselher und Rüdigers Tochter sowie den Verbundenheitsbeweis in NL 2199 voraus. Rüdiger wird für Hagen, indem dieser sich den Markgrafen durch die Eheschließung verpflichtet, zu einem wichtigen strategischen Element am Etzelhof. Später lässt Hagen erkennen, dass Kriemhild, nicht dem hunnischen Hof und insbesondere nicht Rüdiger, seine Abneigung gilt, indem er etwa bei der Begrüßung Etzels (NL 1811) mit betonter Ehrerbietung auftritt und auch Rüdiger, als dieser von Kriemhild zum Kampf gegen die Burgunden gezwungen wird, mit der Schildforderung (NL 2193–2201) symbolisch entlastet.

---

<sup>418</sup> MERGELL (1976), S. 5.

Diese Schildforderung Hagens an Rüdiger (NL 2194) demonstriert eine Eigenart heroischer Weltsicht: Einem Feind, der besondere Qualitäten im Rahmen des heroischen Ethos aufweist, wird unter Umständen mehr Gunst zuteil als den Mitstreitern – der Tod Gernots wäre ohne den Nichtangriffspakt zwischen Hagen, Volker und Rüdiger (NL 2201–2203) möglicherweise nicht durch Rüdiger erfolgt. Der schwammige Begriff „Menschlichkeit“<sup>419</sup>, den Mackensen gebraucht, ist hier allerdings nicht am Platz, da er eine heutige, nicht auf die Entstehungs- und erst recht nicht auf die dargestellte Zeit des Textes anwendbare Wertvorstellung bezeichnet. Vor allem kann man hier nicht von einer Selbstüberwindung Hagens sprechen wie Mackensen, der meint, Hagen habe „durch Rüdiger, den ‚Vater aller Tugenden‘, den Sinn des Seins sehen dürfen“<sup>420</sup> und dadurch allen Heroismus vergessen.

Eine aus dem Christentum erwachsende heilsgeschichtliche Perspektive erscheint für die Hauptfiguren des *Nibelungenliedes* an keiner Stelle. Dies ist am ehesten bei Rüdigers Zwiespalt aufgrund seiner Eidesverpflichtung (NL 2150) der Fall, wo der Markgraf um seine *sêle* bangt. De Boor allerdings hält auch eine Deutung aus einem germanischen Ehrbegriff für möglich: „Dahinter steht die Wahrung der sittlichen Unantastbarkeit, hier christlich als Seelenheil gefaßt“.<sup>421</sup> Rüdigers Anrufung des christlichen Gottes als dessen, *der mir ze lebene geriet* (NL 2154/4), ist wohl der einzige Fall eines mehr als rein idiomatischen Sprechens von *got*.<sup>422</sup> Nagel hat auf dieser Grundlage in Rüdiger wie auch in Dietrich ausgesprochen christlich geprägte Figuren auszumachen versucht: „Als christlich werten wir ihre Blickrichtung auf Gott als die letzte und höchste Instanz, ihren Willen, recht zu handeln und das ganze Leben im Einklang mit Gott zu gestalten.“<sup>423</sup>

---

<sup>419</sup> MACKENSEN (1984), S. 148.

<sup>420</sup> MACKENSEN (1984), S. 148. „Vater aller Tugenden“ (*vater aller tugende lag an Rüdigerêren tôr*, NL 2202) dürfte man zudem kaum als passende Übersetzung ansehen. Etwas besser übersetzt DE BOOR (<sup>22</sup>1996), S. 345, Anm. 2202, 4 und danach GROSSE (<sup>2</sup>2002), S. 663: „Vater aller ritterlichen Vollkommenheit“. Jedoch scheint diese dezidiert höfische Deutung vom Text nicht völlig gestützt: Eine heroische Deutung im Sinne von „Mannhaftigkeit“ – vgl. DE BOOR (<sup>22</sup>1996), S. 344, Anm. 2199, 4 – ist ebenfalls möglich.

<sup>421</sup> DE BOOR (<sup>22</sup>1996), S. 337, Anm. 2150, 2/3.

<sup>422</sup> Vgl. NAGEL (1965), S. 210.

<sup>423</sup> NAGEL (1965), S. 229.

Vor allem letztere Behauptung muss als unbelegbar eingestuft werden. Rüdiger und Dietrich handeln zwar nicht rücksichtslos in ihrem Interesse wie etwa Hagen und Kriemhild, ihre Schlichter- und Vermittlerrolle beruht allerdings darauf, dass sie sich jeweils beiden kämpfenden Seiten verpflichtet fühlen. Daraus gewinnen sie auch ihre Tragik, das in diesem Kontext kennzeichnendste Merkmal beider Figuren. Entschieden christliches Handeln würde im Falle Rüdigers bedeuten, nicht zu kämpfen und damit als Eidbrüchiger und *zage* dazustehen.<sup>424</sup> Doch eindeutig christlich sind hier lediglich seine Wortäußerungen. Nach Nagels Verständnis von christlichem Rittertum müsste in erster Linie der heidnische Etzel als Repräsentant desselben gelten, da er die Kämpfe bis zuletzt zu verhindern versucht (vgl. etwa NL 1895–1897, 1919). Laut Nagel, ähnlich der Darstellung Mackensens, ist Rüdigers christliche „Ausstrahlungskraft“ so groß, dass sie selbst den trotzigsten Hagen zu einer „christlich milden“ Äußerung (NL 2199/4) bewegen kann, nämlich dem Lob Rüdigers angesichts von dessen Schildgabe und dem Versprechen, im Kampf nicht gegen Rüdiger vorzugehen – was aber, wie man bei Hagen als Wissen voraussetzen kann, andere tun werden.

Hagens Lobpreis bringt den Wunsch zum Ausdruck, das Gedächtnis an die Heldenhaftigkeit (*tugent*) Rüdigers solle immer (im Gedächtnis der Menschen) lebendig bleiben. Dieser Wunsch beinhaltet genau die Vorstellung, die in dem im Codex Regius enthaltenen Lehrgedicht *Hávamál* (Str. 76/4f.) angesprochen wird: *enn orðztírr deyr aldregi, / hveim er sér góðan getr*<sup>425</sup>. Müller bemerkt zum Verhalten Rüdigers: „Rüdiger appelliert an Gott, nicht, damit der ihm zeige, wie man einen Gewissenskonflikt löst, sondern wie er vor den anderen bestehen kann (2154). Und Gott sorgt dafür, daß er in seiner Ehre letztlich nicht beschädigt wird.“<sup>426</sup> Die Forschungstendenz geht, wie hier ablesbar wird, von der Idealisierung Rüdigers als hochmittelalterlich-christliches Korrektiv innerhalb des Figurenensembles über zur Bewertung als Figur, deren Handeln im selben Duktus stattfindet wie das der anderen. Nicht zuletzt aufgrund des demonstrierten Waffenbrüderturns

---

<sup>424</sup> Vgl. HOFFMANN (<sup>6</sup>1992), S. 27 zu Rüdiger als Paradigma des scheiternden höfischen Ethos.

<sup>425</sup> EDDA (NECKEL/KUHN <sup>3</sup>1962), S. 29 [„Aber dessen Wortruhm stirbt nie, von dem er tapfer erworben wurde“].

<sup>426</sup> MÜLLER (1999), S. 132.

zwischen Hagen und Rüdiger über die Feindschaftsgrenzen hinweg wird dies manifest. Auch dieser Vorgang gehört zudem in die gegen Kriemhild gerichtete Reihe von Erfolgen Hagens, der durch die Schildbitte an Rüdiger erreicht, dass dieser ihm seine Verbundenheit beweist, ohne dass ein die *memoria* gefährdender Verzicht auf ehrenhaften Kampf die Folge wäre.

Allerdings bleibt Müller insoweit in der Tradition der Nagelschen Deutung der Figuren Rüdiger und Dietrich, die er als beispielhaft für christliche Überlegenheit über heroisches Zwangshandeln einschätzt, als er meint, es sei

„bezeichnend, daß die beiden am positivsten gezeichneten Gestalten des Epos, Rüdiger und Dietrich, in diesem Punkt [d. h. Handeln im Sinne eines späteren ‚heroischen Gedenkens‘, E. S.] abweichen. Rüdiger sucht zwar gleichfalls aus dem, was man später von ihm sagen könnte, Maßstäbe für sein gegenwärtiges Handeln zu gewinnen, doch erkennt er, daß die Instanzen, die darüber entscheiden, in sich widersprüchlich sind. [...] In Rüdiger [sic] und Dietrich stößt die heroische Ethik des Nachruhms an ihre Grenze.“<sup>427</sup>

Problematisch ist hierbei zum einen, dass die Sicht auf Rüdiger und Dietrich als die positivsten Gestalten des Epos eher eine Forschungstradition als eine klar am Text belegbare Erkenntnis ist. Zum anderen fällt auf, dass Müller das Streben nach heroischer *memoria* aus einem heutigen ethischen Blickwinkel bewertet und demzufolge einen Widerspruch darin feststellen will, dass beispielsweise Wolfhart seinen eigenen Tod feiert und Hagen Dietrich den Frieden abschlägt, um nicht später als kampfbereit gelten zu müssen. Aus der Position Wolfharts (NL 2302) gedacht ist dieser Widerspruch jedoch nicht gegeben. Dass Rüdiger und Dietrich an eine Grenze des heroischen Handelns stoßen, liegt im Handlungskontext eindeutig an ihrer Stellung zwischen den Fronten, die ihnen ein konsequentes Kämpfen auf einer Seite verbietet. Das muss nicht heißen, dass sie in einer eindeutigen Freund-Feind-Situation nicht ebenso wie Hagen und Wolfhart auf ihre *memoria* bedacht sein könnten.

Mit dem Verhältnis zwischen Dietrich und Rüdiger kann man, wie Heusler bemerkt, die Beziehung zwischen Achilleus und Patroklos in der *Ilias* vergleichen (18, 79–127), insofern „der Held, in dessen Hand die Entscheidung liegt, grollend abseits steht, bis die Rache für den Freund ihn

---

<sup>427</sup> Ebd.

aufruft und er die unbesiegbaren Gegner zerschmettert“<sup>428</sup> – auch wenn dies hieße, die Rolle Dietrichs im *Nibelungenlied* allzusehr aufzuwerten. Dass die *Ilias* hier als Vorbild im Hintergrund steht, möchte Heusler nicht annehmen; es sei jedoch „schön, wie sich da zwei Heldenepen über den Abstand der Zeiten und Länder die Hand reichen“.<sup>429</sup> Man könnte auch anders sagen, dass derartige Übereinstimmungen für die Beurteilung des *Nibelungenliedes* wichtig sind, da sie die Konsistenz der heldenepischen Gattung beispielhaft zeigen.

### 3.7.3 Etzel

Dass im *Nibelungenlied* die Etzel-Figur, wie es wohl denkbar gewesen sei, als „attraktives Thema“ der germanischen Heldensage bearbeitet worden wäre, verneint Marianne Wahl Armstrong entschieden:

„Der Nibelungenepiker hat es nicht aufgegriffen. Für ihn erschöpfte sich diese Figur wesentlich in der ihr durch die Handlung zugewiesenen Rolle [...]. Es bleibt also dabei, daß das Etzelbild des Nibelungenliedes kein ergiebige Beispiel charakterhafter Personendarstellung ist. Vielmehr gilt für diese Gestalt noch weithin das Wort Andreas Heuslers über altgermanische Heldendichtung, daß nämlich hier ‚die Rolle den Kopf prägt‘.“<sup>430</sup>

Diese Erkenntnis Heuslers lässt sich allerdings auf alle Figuren der Dichtung anwenden, zumal Rolle und Figurenzeichnung kaum klar voneinander zu trennen sind. Der Etzel-Figur sind jedoch sehr wohl klar festzustellende Züge zu eigen.

Etzel weist, wenngleich seine charakteristische, bis zur Ohnmacht reichende Passivität dies übersehen lässt, ein dem arthurischen vergleichbares Herrscherideal auf, indem sein Hof unter seiner Herrschergewalt in vielfacher Hinsicht Ausgleich stiftet, was beispielsweise an der hervorgehobenen Religionsfreiheit deutlich wird. Aber auch zwischen den feindlichen Parteien versucht Etzel bis zur Gefährdung seiner eigenen Autorität hin Frieden zu bewahren. Die Tragik der Figur liegt darin, dieses einzige Ziel mit den denkbar schlimmsten Konsequenzen zu verfehlen.

---

<sup>428</sup> HEUSLER (1944), S. 47.

<sup>429</sup> HEUSLER (1944), S. 47.

<sup>430</sup> WAHL ARMSTRONG (1979), S. 132.

J. K. Bostock, der wie kaum ein anderer Interpret das *Nibelungenlied* als christlich motivierte Dichtung auffasst, befindet zur Frage der moralischen Bewertung: „Selbst Etzel ist nicht frei von der Sünde halsstarrigen Stolzes. Ihm wird in der Tat grausam Unrecht getan, wenn er erst von seiner Frau und dann von seinen Gästen skrupellos hintergangen wird. [...] Der Dichter macht sehr geschickt deutlich, wie der wohlmeinende gute Wille Etzels von dem erbarmungslosen Entschluß verdrängt wird, all diejenigen zu vernichten, die seinen Hof und sein Glück zerstört haben.“<sup>431</sup> Diese Auffassung übersieht jedoch eine herrscherliche Zwangslage, die nach mehreren vergeblichen Anläufen zur Wahrung des Friedens keinen Kompromiss ohne Gefahr des Autoritätsverlustes mehr zulässt. Die Analyse von Bekker macht deutlich, dass Etzel in seiner Toleranz so weit geht wie irgend möglich: „If we also consider that Etzel does not react to Hagen’s insulting remark about Ortlieb’s sickly look (1918), it seems that the kingly – and courtly – business of keeping harmony and peace stands a better chance with Etzel than with the Burgundian kings.“<sup>432</sup>

Hagens kurze von Etzel gesprochene Totenrede (NL 2374) steht schon allein insofern an exponierter Stelle innerhalb der Dichtung, als sie zu den letzten Worten innerhalb der Dichtung gehört und von einem der wenigen Überlebenden formuliert wird:

*„Wāfen“, sprach der fürste, „wie ist nu tōt gelegen  
von eines wībes handen der aller beste degen  
der ie kom ze sturme oder ie schilt getruoc!  
swie vînt ich im wære, ez ist mir leide genuoc.“*

Etzel als Überlebender ist bezeichnenderweise eine alles andere als heroische, sondern eine herrscherlich moderierende Gestalt, die diese Funktion ähnlich wie Gunther im ersten Teil des Epos erfolglos ausübt. Die positive Bewertung des Mörders seines Sohnes hebt jedoch die charakteristische Tendenz zum Ausgleich nochmals in überraschender Deutlichkeit hervor und schafft damit eine Folie der Abgrenzung zu den getöteten heroisch geprägten Figuren; deren Tod und sein Überleben scheinen vor diesem Hintergrund logisch, da seine Passivität das Gegenteil ihrer bis in den Tod gewahrten Konsequenz des Handelns darstellt.

---

<sup>431</sup> BOSTOCK (1976), S. 104.

<sup>432</sup> BEKKER (1971), S. 40.

Bemerkenswert ist vor dem Hintergrund der nordischen Erzähltradition und ihrem Niederschlag in der *Lieder-Edda*, der *Völsunga saga* und der *Piðreks saga* die gänzlich andere Wertung der Attila-Figur (Atli in den altisländischen Texten, Attila in der altnorwegischen *Piðreks saga*). In den nordischen Texten handelt es sich um einen von Goldgier als zentraler Eigenschaft gesteuerten Herrscher, der durch die Symbolik der Texte in Beziehung zum Wolf gesetzt wird, was eine stark negative Konnotation bedeutet. Nachdem er seine Schwäger, die Brüder Gunnar und Högni, um des Hortes willen zu Tode gebracht hat, bekommt er von deren Schwester die Herzen der eigenen Söhne vorgesetzt und verzehrt diese nichtsahnend.

Hier fällt auf, dass sich die nordische Attilafigur – nicht nur unter dem Aspekt der vorauszusetzenden moralischen Bewertung, sondern auch bezüglich ihrer Aktivität als Initiator des der Handlung zugrunde liegenden Anschlags – zu ihrem *Nibelungenlied*-Pendant völlig gegensätzlich verhält. Im direkten Vergleich der Texte lässt sich das daraus erklären, dass Etzels Relevanz für die heroische Interaktion an seinem Hof vor allem darin liegt, dass er als milder und toleranter Herrscher eine Situation zulässt, die das Untergangsgeschehen erst ermöglicht. Seine Herrschertugenden bilden einen wirkungsvollen Kontrast, der das Agieren heroisch gestalteter Figuren noch wirkungsvoller hervorhebt. Das lässt sich auch darauf beziehen, dass er als einer der wenigen Überlebenden Hagen bis zu einem gewissen Punkt mit seiner Totenrede als heroisch konzipierte Figur würdigen kann. Der kurze Nekrolog könnte auch vom Erzähler stammen, bekommt aber durch Etzel als königlichen Sprecher und vormaligen Feind ein ganz anderes Gewicht.



## 4. Situationen heroischer Existenz

### 4.1 *Die senna*

Der altnordische Ausdruck *senna* bedeutet „Wortstreit, Zank“<sup>433</sup> und bezeichnet als *terminus technicus* im Bereich der Heldenepik die Reizrede zweier oder mehrerer Gegner mit wechselseitigen Provokationen, die unterschiedliche Funktionen zur Gestaltung von Handlungsablauf und Figuren erfüllen kann, in ihren signifikantesten Einsätzen aber zur Vorbereitung einer Kampfhandlung dient. Ármann Jakobsson weist darauf hin, dass für die *senna* Definitionsansätze als Motiv, literarischer Baustein in einem größeren Werk oder auch eigenes Erzählgenre vorliegen. Als vergleichbares Genre wird der sogenannte Männervergleich betrachtet.<sup>434</sup>

#### 4.1.1 Beispiele

Für Alois Wolf ist die *senna* eine „typische Situation, die sich in besonderer Weise dafür eignet, das Menschliche in seiner hemmungslosen Leidenschaftlichkeit zu zeigen“.<sup>435</sup> Die große Bedeutung *senna*-artiger Dialoge in der germanischen Heldenepik rührt daher, dass diese insbesondere im Bereich des Heldenliedes ihre Erzählinhalte zum großen Teil über Dialoge wiedergibt. Aufgrund der Aufteilung in Erzähleranteile und Figurenrede spricht Heusler vom „doppelseitigen Ereignislied“.<sup>436</sup> Er schreibt über den zentralen Status der direkten Figurenrede in der germanischen Heldendichtung:

„Die Größe der Heldendichter zeigt sich im Erfinden der dramatischen Augenblicke: wo eine Rede die Gesinnung enthüllt, ein Verhängnis heraufbeschwört oder aus Geschehenem die Summe zieht. [...] Bald sind es stolze Trutzreden, bald verhaltene Bekenntnisse der innern Qual [...].“<sup>437</sup>

---

<sup>433</sup> BAETKE (<sup>3</sup>1983), S. 526.

<sup>434</sup> JAKOBSSON (2005), S. 169.

<sup>435</sup> WOLF (1965), S. 179.

<sup>436</sup> HEUSLER (<sup>2</sup>1941), S. 154.

<sup>437</sup> HEUSLER (<sup>2</sup>1941), S. 165.

Der Begriff der *senna* ist wörtlich auch im Bereich der Götterepik, und zwar der altnordischen *Locasenna*<sup>438</sup> (Streitgespräch Lokis) in der Überlieferung des Codex Regius, vorhanden. Im Unterschied zur Funktion vieler *senna*-Passagen im heldenepischen Kontext füllt ein Streitgespräch hier den vollen Textumfang aus, was ein Beispiel für die vorausdeutende Funktion des *senna*-Motivs ist: Bei der *Locasenna*, einer Auseinandersetzung zwischen Loki und den Göttern, denen er verschiedenste Vorwürfe macht, wickelt sich die Auseinandersetzung zunächst lediglich in Form der *senna* ab. Der bewaffnete Kampf findet mit Rücksicht auf die Eschatologie, für die die Reizrede beim Blick über den Einzeltext hinaus allerdings schon vorbereitende Funktion hat, in diesem Kontext nicht statt. Der Rezipient der *Edda*-Texte weiß jedoch aufgrund des als Wissen voraussetzenden mythologischen Kontexts, dass eine Auseinandersetzung zwischen Loki, dessen Gefährten und den Göttern bevorsteht, und ordnet die *senna* dementsprechend als sehr folgenreich ein – zumal sich an sie im Codex Regius die Prosaschilderung einer drastischen Strafmaßnahme gegen Loki anschließt (*Frá Loca*, S. 109 f.).

Ähnlich verhält es sich mit verschiedenen *senna*-Passagen der Heldenepik, die einen erst später ausgeführten Konflikt vorwegnehmen. Bezüglich der *Locasenna* kann Heuslers allgemeine Einschätzung der Streitgedichte – „Von der epischen Menge trennt unsere Scheltgedichte der entscheidende Umstand: sie haben keine Fabel, sie wickeln keine Geschichte, keinen Mythos ab. [...] Die Wechselrede ist nicht Mittel der Erzählung, sondern Selbstzweck“<sup>439</sup> – nicht ganz aufrechterhalten werden, da sie ihren Platz in einer über den Text hinausgehenden Endzeitsage einnimmt.

Ein wichtiger Aspekt bei der *Locasenna* wie auch bei anderen *senna*-Darstellungen ist das Innen-Außen-Verhältnis, das hier besonders klar hervortritt. Loki, der hier die zum Gastmahl versammelten Götter beschimpft, erweist sich zwar als äußerst wortgewandt und informiert über deren kleinere Verfehlungen, darüber gerät jedoch nie seine Außenseiterrolle in Vergessenheit, die ihn auf die Gnade der von ihm Geschmähten angewiesen sein lässt.

---

<sup>438</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 97–110.

<sup>439</sup> HEUSLER (<sup>2</sup>1941), S. 105.

Dies gibt der Dichtung einen humoristischen Anschein, wie auch in noch zu besprechenden Beispielen einer *senna* aus dem Munde eines wortreichen, aber klar unterlegenen Spötters, der gegen eine übermächtige Gegenpartei agiert. Auch im Kontext der heldenepischen *senna* äußert sich der von außen kommende Feind ganz anders als der ortsansässige Verteidiger, wie im Folgenden dargestellt wird.

Ein anderes Beispiel aus der Götterdichtung der *Edda* sind die *Harbardz-lióð*<sup>440</sup>, bei denen es sich ebenfalls um ein dialogisches Lied mit *senna*-Charakter handelt. Dieses dient jedoch nicht zur langfristigen Vorbereitung eines bewaffneten Konflikts auf Leben und Tod wie die *Locasenna*, sondern dazu, durch die provokanten Äußerungen des sich als Fährmann Harbard ausgebenden Odin gegenüber Thor die gegensätzliche Charakteristik der beiden Götter herauszuarbeiten, was ebenfalls eine wichtige Funktion dieses Dialogmusters ist.

In seinen unterschiedlichen Varianten erweist sich dieses Verfahren der gegenseitigen Reizung als Grundlage vieler Dialogpartien des *Nibelungenliedes*, auch wenn der *senna*-Begriff in der Forschungsliteratur weitgehend auf den Königinnenstreit (NL 838–843) beschränkt Anwendung findet. Die *senna* wird auch oft als spezifisch für weibliche Figuren betrachtet. So schreibt Wolf: „Die Frauengestalt, welche in der altgermanischen Dichtung dazu neigt, ins Übermenschliche gesteigert zu werden [...], würde also in der *senna*, nicht weniger gesteigert, in ihrer menschlich leidenschaftlichen Seite hervortreten.“<sup>441</sup> *Senna*-Muster sind jedoch an vielen Stellen des Epos enthalten. Wenn es die Situation erfordert, können auch unter Verbündeten oder Angehörigen Dialogmuster dieser Art auftreten, beispielsweise die Unterstellung von Feigheit mit dem Ziel, den Angesprochenen zu einer Tat zu zwingen. Insofern ähneln diese Gesprächsmuster der *hvot* (Aufhetzung), jedoch mit dem Unterschied, dass die *senna* dieser gegenüber mit bewusst falschen Unterstellungen – oft auch nur andeutungsweise – arbeitet, um so eine Provokation zu erzielen, während die *hvot* immer unter Angehörigen stattfindet und mit offenen Anklagen und Einforderungen operiert.

Die *senna* hat zum einen, erzähltechnisch gesehen, die Funktion eines retardierenden Moments, da sie häufig den unausweichlich scheinenden

---

<sup>440</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 78–87.

<sup>441</sup> WOLF (1965), S. 181.

Ausbruch eines Konflikts spannungsträchtig hinauszögert, möglicherweise rein formal die doch noch theoretisch mögliche Aufhebung des Konflikts andeuten mag. Sie kann, wenn sich eine Kampfhandlung anschließt, dieselbe im Sinne epischer Breite des Erzählens einleiten und Charakteristika der beteiligten Figuren zum Ausdruck bringen. Sie kann zum anderen aber auch dazu beitragen, die Kampfhandlung zu motivieren.

Sie demonstriert jedoch – wobei es sich um den wichtigsten Aspekt im Sinne der hier vorherrschenden Betrachtungsweise handelt – vor allem die Bereitschaft der Beteiligten, einen Konflikt auf sich zu nehmen und seine Konsequenzen unter Einsatz des Lebens auszutragen. Dies macht sie zu einem wichtigen Verhaltensmuster auf der Grundlage des heroischen Ethos – indem sie schlicht zeigt, dass die Beteiligten nach letzterem handeln, aber auch indem sie Gelegenheit bietet, nicht nur die Konfliktlage im Allgemeinen, sondern darüber hinaus die ethischen Dispositionen und die Interessen der beteiligten Figuren an einem klimaktischen Handlungspunkt konzentriert zum Ausdruck zu bringen.

#### **4.1.2 Kontinuität der *senna*-Tradition bis zum *Nibelungenlied***

Das Motiv der *senna* lässt sich bis in die homerische Dichtung zurückverfolgen und hier als Vergleichsfolie einsetzen, um die Kontinuität heroischer Verhaltensmuster im Laufe der Entwicklung indogermanischer Heldendichtung zu verdeutlichen.

##### **4.1.2.1 Ilias**

Der Kampf zwischen Hektor und Achilleus im 22. Gesang (248–367) der *Ilias*, auf den hin sich die ganze Dichtung entwickelt, wird als Höhepunkt des Epos von einer aufreizenden Wechselrede zwischen den beiden Kontrahenten einerseits wirkungsvoll zusätzlich retardiert und andererseits unter dem Aspekt der unterschiedlichen Gesinnung der Kontrahenten beleuchtet. Während Achilleus' Streben nach Rache für seinen getöteten Freund Patroklos und nach dem Erwerb kriegerischen Ruhms bei seiner Figur im Vordergrund steht, jeweils unter der tragischen Prämisse seines bevorstehenden frühen Todes – am Ende des 19. Gesanges (404–417) von Achilleus' sprechendem Pferd Xanthos vorausgesagt –, wird Hektors Verpflichtung gegenüber seiner von ihm in zentraler Position verteidigten Heimatstadt exponiert (6, 402f.).

Der aus dem Gegenüber von Angriff und Verteidigung herrührende ethische Kontrast gereicht zum Vorteil Hektors und beeinflusst mögliche Bewertungen des Handelns der Kontrahenten ebenso wie demgegenüber der vorhergehende Tod Patroklos' (16, 787–867), der durch die Hand Hektors vollendet wird, und die wiederholte Flucht Hektors vor Achilleus (20, 363–454). Die Reizrede wird, wie an mehreren Stellen in der *Ilias*, im Folgenden nicht als eigenständiges Vorspiel zum Kampf von diesem getrennt, sondern mit dem Waffengang verschränkt.

Die Besonderheit ist hier, dass von Hektors Seite aus die Reizrede nicht als solche zu bezeichnen ist, sondern ihm vor allem Bedachtheit zuweist. Durch Hektors Aufforderung an Achilleus, von einer Schändung seines Leichnams im Falle seines Todes abzusehen (22, 256–259), wird an die Großmut des Achilleus appelliert – eine Komponente, die für Achilleus eine Möglichkeit der ethischen Bewährung bieten könnte.

Interpretationssache hierbei ist nun, ob Hektors Versprechen, er werde seinerseits die Leiche des Achilleus im Falle von dessen Tod nicht misshandeln, eine ethische Qualität zum Ausdruck bringt, da möglicherweise Hektor gar nicht mit der Möglichkeit plant, dass er siegen werde. Achilleus lehnt das Angebot ab und vergleicht sein Verhältnis zu Hektor mit der Beziehung von Löwen und Männern, die stets Böses gegeneinander im Sinn haben – *κακὰ φρονέουσι διαμπεδῆς ἀλλήλοισιν* (*Ilias* 22, 264). Hier zeigt sich die Kompromisslosigkeit des Achilleus, der die Konsequenz seines Ansinnens gegenüber Hektor offenbart, angesichts eines Zeichens von dessen Großmut.

Beide Standpunkte sind zu den hier vorausgesetzten Anforderungen an heroisches Ethos kompatibel, was keinen Widerspruch bedeutet, da sie an dieser Stelle auf unterschiedliche aus der Handlung erwachsende Voraussetzungen zurückgehen. Während Achilleus als Rächer auf fremdem Boden agiert, handelt Hektor im Interesse der Stadtverteidigung, auch die Bitte um die Verschonung seiner Leiche erfolgt im Interesse einer möglichst geringfügigen Schädigung der trojanischen Königsfamilie und damit der Stadt in ihrer Gesamtheit.

Man beachte die Parallele zur Figurenentwicklung Hagens vom Warner am burgundischen Königshof zum kämpferischen Agitator am Hunnenhof, die durch eine *senna*-gemäße Provokation Giselhers – die, insofern sie Hagen auffordert, sich der Bedrohung durch den Hof Etzels zu stellen, the-

oretisch auch von einem hunnischen Gegner hätte kommen können – mit indirektem Vorwurf des Schuldbewusstseins und der Feigheit erreicht wird (NL 1463). Achilleus kämpft nur für sich selbst, weiß um seinen bevorstehenden Tod, ebenso wie Hagen über sein bevorstehendes Ende und das aller Burgunden informiert ist.

Beachtlich bei Achilleus' Entgegnung auf Hektors Mahnung an die Werte der Totenehrung (22, 344–354) ist seine völlige Absage an jegliche ethische Norm bezüglich des Verhältnisses zwischen beiden. Gemäß dem Verlust des Patroklos, der Achilleus' rückhaltlosen Willen zur Rache auslöst, kann im Falle von Hagen der Verlust Volkers durch Hildebrand (NL 2287) als dieser entscheidende Punkt der Radikalisierung von Rache gedeutet werden. Auch diese Wende bei Hagen drückt sich in einer *senna*-Äußerung aus, die sich einer friedlichen Lösung, in diesem Kontext als Versuchung gegen das heroische Selbstverständnis (*temptatio pacis*) zu deuten, verweigert:

„Daz enwelle got von himele“, sprach dô Hagene,  
„daz sich dir ergeben zwêne degene,  
die noch werliche gewâfent gegen dir stânt  
und noch sô ledeclîche vor ir vîanden gânt.“ (NL 2338)

Die Kompromissbereitschaft Dietrichs, der Hagen und Gunther Frieden anbietet, wird von Hagen als unziemlich für zwei *küene man* gedeutet (NL 2341), obwohl es naheliegt, dass es nicht in Dietrichs Absicht lag, ihnen im Fall der Annahme seines Angebots Feigheit zu unterstellen. Dafür steht jetzt allerdings die indirekte Unterstellung der Feigheit an Dietrich im Raum. Es handelt sich hier um ein Grundprinzip der *senna*, dass Zurückhaltung gegenüber dem Feind und Friedensangebote als Zeichen von Feigheit gedeutet werden, wofür das *Hildebrandslied* ein herausragendes Beispiel ist. Diese Auslegung zwingt den von ihr Betroffenen, den Kampf einzugehen. Hildebrands Verweis auf den Kampf am Waskenstein gegen Walther von Spanien (NL 2344), an dem sich Hagen vor langer Zeit aufgrund seiner früheren Freundschaft zu Walther geweigert hatte teilzunehmen, wirkt hier deplaziert – es wäre aber wohl zu weit hergeholt, in dieser etwas bemühten Replik von Hildebrand eine zusätzliche Betonung von dessen Mangel an Mut gegenüber Hagen zu sehen. Er dient in jedem Fall zur Aufheizung der Situation.

Es zeigt sich, dass in einer *senna*-Situation nicht nur die Äußerungen der Kontrahenten, sondern auch ihr jeweiliger Status, ihre Bindungen vor Ort und ihr Verlustpotenzial zu beachten sind, um den Dialog richtig einordnen zu können. Im Gegensatz zu Hektor, der als oberster Verteidiger der Stadt fungiert und im Falle seines Todes die Königsfamilie den Achaiern ausgeliefert weiß, hat Achilles so gut wie nichts zu verlieren. Ähnlich verhält es sich mit Hagen vor dem Kampf mit Dietrich, der durch seine *triuwe*-Verhältnisse in seiner Handlungsfreiheit gebunden ist und einen Kompromiss zu erzielen sucht.

Nicht zuletzt für humoristische Effekte, aber auch für die Bewährung unentschlossener Figuren ist zuweilen das Gezänk eines deutlich Unterlegenen aus dem eigenen Lager gut, mit dem sich eine herausragende Figur konfrontiert sieht und auf das sie oder eine nahestehende Figur drastisch reagiert. In der *Ilias* handelt es sich um den buckligen Thersites, der König Agamemnon wegen dessen Erwägungen zum Rückzug schmäht und daraufhin von Odysseus verprügelt wird (2, 212–277).

Eine vergleichbare Stelle findet sich im *Nibelungenlied* vor Rüdegers Angriff auf die Burgunden, als ein Hunne ihn der Feigheit bezichtigt. Rüdegers Antwort ist ein sofort tödlicher Faustschlag (NL 2138–2144).<sup>442</sup> Derartige Szenen demonstrieren unmissverständlich, wie schwerwiegend der *senna*-typische Vorwurf der Feigheit im heldenepischen Kontext wiegt und dass es nur wenigen zusteht, ihn zu erheben. Auch wenn sich diese Szenen nicht unter Feinden abspielen, stärken sie, wie schlecht auch das Ansehen des Spötters sein mag, den Kampfwillen des Verspotteten. Sowohl die Rückzugsgedanken Agamemnons als auch die Zurückhaltung Rüdegers werden aufgegeben und der Vorwurf wird widerlegt.

#### 4.1.2.2 Hildebrandslied

Wie das *Hildebrandslied* des 9. Jahrhunderts zeigt, kann eine *senna* auch die Vorgeschichte eines Kampfes referieren, dabei die beteiligten Figuren vorstellen und den Rezipienten mehr wissen lassen als zumindest eine der Figuren, in diesem Falle den Sohn Hadubrand, der nicht begreift, dass sein

---

<sup>442</sup> Laut DE BOOR (<sup>22</sup>1996) wurde diese Maßnahme als Abwehr eines ehrenrührigen Anwurfs „von jedem ritterlichen Hörer verstanden und gebilligt“ (S. XI.) Alois WOLF (1981) macht auf Parallelen in der französischen Wilhelmsepik aufmerksam, die die betreffende Handlung als auch für ein höfisches Publikum nachvollziehbar kennzeichnen dürften.

Vater vor ihm steht. Sie kann aber auch eine aus dem Mehrwissen einer Figur – das dieser nicht weiterhilft, wie seinem Vater Hildebrand – entstehende ethische Zwangslage verdeutlichen.

Aufgrund der nicht als Vorwurf formulierten, aber so lesbaren Bemerkung Hadubrands, sein Vater habe ihn und seine Mutter in Armut zu Hause sitzen lassen, um mit Dietrich auszuziehen (*he furlaet in lante luttilla sitten / prut in bure, barn unwahsan* – V. 20f.), entbrennt zunehmend eine unbeabsichtigte *senna* vor allem seitens Hadubrands, die Tragik in Form eines aufgrund von Provokationen, die auf Fehlannahmen beruhen, entbrennenden Dialogs zwischen Vater und Sohn erzeugt, der ihnen beiden letztlich keine Wahl mehr als den Kampf lässt. Der hier ins Spiel kommende Faktor Schicksal wird von Hildebrand dementsprechend auch als *wewurt* benannt (V. 49). Deutlich wird hier, dass der *senna*-Dialog ein unabwendbares Eigenleben entwickelt. Er schildert nicht nur, was sich zwischen den Gegnern abspielt, sondern wird durch den Automatismus seines Ablaufs selbst zum entscheidenden Konfliktfaktor. Hildebrand liefert sich diesem Automatismus mit der *wewurt*-Bemerkung schließlich aus.

Nicht zuletzt aufgrund des Verlustes eines nicht bezifferbaren Teils am Ende des Textes nimmt im *Hildebrandslied*<sup>443</sup> der *senna*-Teil gegenüber dem folgenden Kampf beträchtlichen Raum ein. Über einen Dialog zwischen dem wissenden Vater und dem unwissenden Sohn wird ein Kampf angebahnt, den Hildebrand eingehen muss, da ihm nicht nur Feigheit, sondern auch Hinterlist unterstellt wird. Hadubrand nimmt von Hildebrand als Freundschaftsgeschenk überreichte Ringe mit der Speerspitze entgegen und bezeichnet Hildebrand als „alten Hunnen“, der ihn in Sicherheit wiegen wolle, um ihn dann mit dem Speer treffen zu können:

*mit geru scal man geba infahan  
ort widar orte.  
du bist dir, alter Hun, ummet spaher;  
spenis mih mit dinem wortun, wili mih dinu speru werpan. (37–40)*

Der Speer als Fernwaffe steht hier als Waffe der hinterlistigen Überraschung. Auch die Einordnung als Hunne ist mindestens als Distanzierung, wenn nicht als abwertende ethnische Klassifikation zu werten. Hinzu kommt „alt“, nicht im Sinne von „altehrwürdig“, sondern vornehmlich als Distanzierung

---

<sup>443</sup> HILDEBRANDSLIED (SCHLOSSER 1970).

aufgrund des eigenen, deutlich geringeren Alters mit der Unterstellung, dass dies eine ehrliche Kommunikation erschwere. Uwe Ebel meint hierzu: „Schon in dieser Beschimpfung aber überlagert die pejorative Konnotation die in ihr anklingende politische Zuordnung“.<sup>444</sup> Dass Hildebrand von seinem Sohn als anonymer „alter Hunne“ eingestuft wird, während dieser andererseits von seinem Vater ausführlichst erzählt, verschärft den provokativen Gehalt gegenüber Hildebrand noch. Karl Schneider sieht in dem Dialog „einen stark ironisch-verächtlichen Kommentarcharakter“.<sup>445</sup>

Infolgedessen lässt sich Hildebrand schließlich auf das Geschehen ein und reizt seinen Sohn, er werde „von einem so alten Mann“ (*in sus heremo man*, V. 56.) sich doch leicht die Rüstung holen können. Den Kampf zu verweigern, bekennt nun Hildebrand, sei Zeichen von Feigheit, da es Hadubrand doch so sehr danach gelüste (*nu dih es so wel lustit*, V. 59). Die Konfliktsituation Hildebrands ist eindeutig: Aufgrund der Überzeugung Hadubrands, dass sein Vater tot sei, kann sich ihm Hildebrand nicht glaubhaft zu erkennen geben. Da sonst nur noch der Anschein von Feigheit bleibt, gibt es kein Entrinnen mehr.

An diese durch Unwissen eines Dialogteilnehmers entstehende sich zuspitzende *senna* lässt sich – auch wenn es dort um etwas ganz anderes geht – rein von der Konstruktionsweise des Konflikts her – die bekannteste *senna* des *Nibelungenliedes*, nämlich der Streit der Königinnen (NL 838–843), anknüpfen. Hier ist es nicht die Identität der beiden streitenden Figuren, sondern Identität und Status einer Figur, die eine Schlüsselfunktion in ihrem Schicksal eingenommen hat, die für den unheilvollen Verlauf des Streits sorgt: nämlich Siegfrieds statt Gunthers Verantwortung für die Unterwerfung und Verheiratung Brünhilds. Brünhilds aus diesem Irrtum erwachsende Äußerungen sind die entscheidende Provokation gegenüber Kriemhild. In beiden Fällen lässt sich also von schicksalhafter Unwissen sprechen, das im Verlauf der *senna* nicht rücknehmbare Tatbestände der Rache erfordernden Kränkung schafft.

Auch wenn der Bezug zwischen den beiden in dieser Form Jahrhunderte auseinanderliegenden *senna*-Darstellungen lose sein mag, wird doch deutlich, wie die Reizrede als Element der Darstellung von Schicksal – das

---

<sup>444</sup> EBEL (1987), S. 694.

<sup>445</sup> SCHNEIDER (1987), S. 668f.

heißt: einer nicht beabsichtigten, doch unausweichlichen Wendung mit lebensbestimmenden Folgen – pointiert eingesetzt wird. In der Darstellung des Königinnenstreits, in dem sich zentrale Elemente der Täuschung enttüllen, spiegelt sich die Tradition des Dialogs als eines zentralen Elements heldenepischen Erzählens wider, wie sie vor allem aus der Gattung des uns aus dem deutschen Sprachraum nur in Form des *Hildebrandsliedes* erhaltenen Heldenliedes geläufig ist.

## 4.2 Die Aristie in *Ilias* und *Nibelungenlied*

### 4.2.1 Zum Begriff; Beispiel Achilleus

Aristie (von griech. ἄριστος ‘der Beste’) bezeichnet die Auszeichnung im Kampf, besonders in Bezug auf antike, speziell die homerischen Heldenfiguren. Entstanden ist der Begriff unter dem Einfluss als zentral erachteter Verhaltensratschläge wie ἀιὲν ἀριστεύειν („immer der Beste sein“ – 11, 784) in der *Ilias*.<sup>446</sup> Die wörtliche Auslegung des Begriffs stößt allerdings auf das Problem, dass sich in einem Text wie der *Ilias* oder dem *Nibelungenlied* oft mehrere Figuren an verschiedenen Stellen in einer Aristie auszeichnen. Der Begriff ἄριστος kann sich also nicht auf den gesamten Erzählumfang beziehen, sondern nur auf den Eindruck aus einer Momentaufnahme heraus. Bei einer in diesem Sinne dargestellten Figur kommt es darauf an, dass sie in der betreffenden Situation sichtbar vor allen anderen im Kampf hervorsticht. Joachim Latacz deutet das Verb ἀριστεύειν auch als: sich wie ein ἄριστος – wie ein Adliger – verhalten. Dazu gehörten auch „Werte wie Freundlichkeit, Loyalität, Mitleid, Ritterlichkeit, aber auch rational begründeter Gerechtigkeitsinn und Achtung vor dem anderen.“<sup>447</sup> Die *Ilias* empfehle eine dies alles umfassende Adelsethik am Beispiel des Achilleus. Näheres wird im Folgenden noch zu klären sein.

Da der Begriff der Aristie in enger Verbindung mit der Homerforschung geprägt wurde, soll diese auch bei der Klärung des Terminus vorrangig Berücksichtigung finden. Die Aristie demonstriert das Heroische lediglich in seinem physischen Sinn und damit bezüglich der Gattung des Heldenepos

---

<sup>446</sup> Vgl. LATA CZ (1995), S. 39.

<sup>447</sup> LATA CZ (1995), S. 40.

in einer konzeptionell gesehen unvollständigen Form. Bei der Figur des Achilleus beispielsweise wird dies anhand der Frage erkenntlich, warum die *Ilias* Achilleus, der doch als der größte Held der Griechen und durch das Prooimion (1, 1–7) namentlich als Hauptfigur der Dichtung ausgewiesen ist, während des größten Teils der Handlung (Buch 1–19) untätig in seinem Heerlager sitzen lässt. Dies führt dazu, dass nach den Aristien von Diomedes (5. Buch), Agamemnon und Hektor (11. Buch), Idomeneus und Menelaos (13. Buch) erst im 20. Buch die Aristie des Achilleus als Höhepunkt, auf den hin die ganze Erzählung konstruiert ist, stattfinden kann. Wäre der physische Anteil des Heros-Seins allein ausschlaggebend, wäre die dem entsprechende Darstellungsform diejenige eines ununterbrochen im Kampf Siege erringenden Achilleus gewesen. Die Figur erhält ihren entscheidenden Gehalt jedoch erst durch die ethischen Aspekte, die sich in der Darstellung des Achilleus vor allem im Zorn (*μῆνις*) ausdrücken, der im Prooimion als Leitmotiv vorgegeben wird. Sie lassen ihn nach der Kränkung durch Agamemnon untätig werden, bis ihn ein Racheanliegen aufgrund des Todes seines Freundes Patroklos wieder in den Kampf ruft. Wolfgang Schadewaldt differenziert hierbei zwischen zwei verschieden motivierten Phasen des Zorns:

„Bei Homer beherrscht [...] Rachezorn das letzte Iliasdrittel, nämlich die Handlungsstrecke vom Tod des Patroklos bis zu Hektors Tod [...], [bei dem es] auf die Schändung Hektors und schließlich die Versöhnung hinausging, die zu ihrer Vorbereitung als Gegenbild die ganze Furchtbarkeit des Rächers brauchte. Doch baute er nun diesem Rachezorn-Geschehen eine ausgedehnte Handlung vor, die unter einem anderen Zorn steht – wir wollen ihn den ‚Zorn der verletzten Ehre‘ nennen. Dieser Ehr-Zorn ist in jeder heldischen wie ritterlichen Gesellschaft, wo noch keine allgemein verbindlichen Rechtssatzungen das Zusammenleben der Menschen regeln, das höchst empfindliche Organ, mit dem der große Einzelne seinen persönlichen Anspruchsbereich – die ‚Ehre‘ – verteidigt und bewahrt. Als ‚Zorn‘ im eigentlichen Sinne ist der Ehr-Zorn jener Mordwut gegenüber der *Zorn des Achilleus*.“<sup>448</sup>

„Rachezorn“ und „Ehr-Zorn“, wie hier formuliert, sind generell als Motive heldenepischer Dichtung vertreten. An anderer Stelle formuliert Schadewaldt, der Zorn sei „insbesondere der Ruf der Seele zu den Waffen, wenn es den

---

<sup>448</sup> SCHADEWALDT (<sup>3</sup>1959), S. 181f.

Kampf um die Reinerhaltung der Ehre gilt, der eine Art Kampf ums Dasein auf einer höheren Stufe ist“.<sup>449</sup> Auch hier werden die zwei Erscheinungsformen des Heroischen greifbar; dort, wo es um den Kampf ums Dasein im Sinne der körperlichen Existenz geht, ist lediglich die physische Ebene angesprochen – wo die Ehre betroffen ist, wird die ethische Ebene der heroischen Figurenkonzeption berührt. Die heldenepische Aristie ist eine der Formen bildlicher Umsetzung dieser Befindlichkeiten. Eine klare Zuordnung ist nicht immer möglich, da herausragendes Verhalten im Kampf sowohl die physische als auch die ethische Qualität demonstrieren kann. Im Falle des Achilleus ist sie allerdings eindeutig; statt das *ἀριστεύειν* im Kampf zu suchen, lässt er sich auf eine Protesthaltung ein, die ihm als Feigheit ausgelegt werden könnte.

Die mittelalterliche Rezeption der Achilleus-Figur ist durch die *Aeneis*, die Prosa-Nacherzählungen des „Diktys von Kreta“ und des „Dares von Phrygien“ sowie die darauf zurückgehende altfranzösische Dichtung des Benoît de Sainte-Maure geprägt. Latacz zeichnet nach, dass die Achilleus-Gestalt – unter anderem aufgrund der Aufwertung Trojas durch mittelalterliche Gründungsmythen – in dieser Rezeptionsgeschichte immer negativere Züge erhielt.<sup>450</sup> In der *Aeneis* Vergils (2. Buch) wird Achilleus aus der Perspektive des Aeneas, das heißt aus Sicht seines Feindes, dargestellt. An der Zerstörung Trojas, die den Hauptinhalt des Buchs bildet, ist Achilleus nicht mehr beteiligt, wird jedoch durch seinen Sohn Neoptolemos (in der *Aeneis* als Pyrrhus bezeichnet) vertreten, der bei seiner Einführung mit einer sich häutenden Schlange verglichen wird (2, 469–475) und dem unter anderem die zweifelhafte Ehre zukommt, den greisen König Priamos zu töten (2, 547–558), nachdem er dessen Tadel aufgrund seiner Grausamkeit (2, 535–543) folgende Verachtungsworte entgegenhält:

[...] ,referes ergo haec et nuntius ibis  
Pelidae genitori. illi mea tristia facta

---

<sup>449</sup> SCHADEWALDT (31959), S. 338.

<sup>450</sup> Vgl. LATACZ (1995), S. 22.

*degeneremque Neoptolemum narrare memento.  
nunc morere. ' [...] (2, 548–550)<sup>451</sup>*

Die Pyrrhus-Figur ist eine Verlängerung der negativen Eigenheiten des Achilleus aus der *Ilias*, der Vernichtungswut, in die dieser sich bei der Verfolgung des Hektor nach einigen Siegen hineinsteigert (20. Buch) – was bei seiner Figur in der *Ilias* nur eine Momentaufnahme bildet und auf den Verlust seines Freundes Patroklos zurückzuführen ist, in späteren Versionen jedoch zum Hauptcharakteristikum wird. Das andere Achilleus-Bild, das Vergils *Aeneis* aufweist, kommt in Adjektiven wie *saevus* (wild) und *immitis* (unbarmherzig) zum Ausdruck. „Achills elementare Rache-Aristie wird hier zur Vernichtungsspur eines ungerührt hinmetzelnden, Menschen wie Ungeziefer zerquetschenden Goliaths.“<sup>452</sup>

Dieses gegenüber der *Ilias* völlig neue Achilleus-Bild demonstriert nicht nur, wie sich die Betrachtungsweise einer über Jahrhunderte tradierten Figur im Laufe der Zeit ändern kann, sondern zeigt auch die möglichen unterschiedlichen Betrachtungsweisen des Motivs Aristie. Es fragt sich, ob die Darstellung erfolgreichen Kämpfens allein diese Bezeichnung verdient, ob besonders viele oder starke Gegner besiegt werden müssen oder aber andererseits die Einhaltung von Regeln kämpferischen Edelmut, beispielsweise Nachsicht gegenüber dem Besiegten und die Achtung der Totenehre, ausschlaggebend ist.

Ausführlich äußert sich hierzu Oliver Hellmann in seiner Monographie über die Kampfschilderungen der *Ilias*.<sup>453</sup> Grundsätzlich vermerkt er über die Aristie als Spezialform der Kampfschilderung:

„Als bleibende Konstante steht aber der Einzelne im Zentrum des Geschehens, dessen zahlreiche unmittelbar aufeinanderfolgende Kampferefolge dem Publikum deutlich machen, daß dieser Kämpfer für einen gewissen Zeitabschnitt sozusagen durch nichts aufzuhalten ist. Die vom Dichter in den Aristien regelmäßig herausgestellte göttliche Unterstützung des *áristos* symbolisiert dabei seine herausragende Einzelleistung, die nicht nur das Maß menschlichen Vermögens in der Welt der Zuhörer

---

<sup>451</sup> „Dies wirst du also berichten und als Bote zum Vater, dem Peliden [Achilleus, E. S.] gehen. Denk daran, jenem meine trauerbringenden Taten zu berichten, und dass Neoptolemos verkommen ist. Nun stirb.“

<sup>452</sup> LATACZ (1995), S. 83.

<sup>453</sup> HELLMANN (2000).

des Dichters, sondern auch das ‚Normalmaß‘ innerhalb der Heroenwelt des Epos weit übersteigt und in die Nähe göttlichen Vermögens bringt.“<sup>454</sup>

Darüber hinaus wird beispielsweise die Frage angeschnitten, ob auch das Töten vieler jüngerer und unerfahrener Gegner ebenso zur Aristie dienen kann wie der Sieg über einzelne gefürchtete Feinde. Hellmann befindet, „daß es eine Form heroischer Höchstleistung ist, eine große Anzahl von Gegnern zu töten [...], eine andere, gegen namhafte Gegner zu bestehen“<sup>455</sup>, gegen Ulf, der es für die Ehre für entscheidend hält, „ob sie auch Kämpfe gegen Krieger ihresgleichen bestehen können“.<sup>456</sup>

Kriegerisches Handeln erfolgt in der *Ilias* häufig auf das Anstiften durch Götter hin, die oft einen ganz anderen als den vorgegebenen Zweck verfolgen. Wenn Pallas Athene kurz vor einem möglichen Friedensschluss den trojanischen Bogenschützen Pandaros anstiftet, einen Pfeilschuss auf den siegreichen Zweikämpfer Menelaos abzugeben (4, 95), verspricht sie ihm Ruhm für diese Tat, beabsichtigt aber offenbar lediglich, den Krieg wieder in Gang zu bringen, um die Zerstörung Trojas doch noch herbeizuführen. Auch Aristievorgänge werden oft durch Götter eingeleitet, die dem jeweiligen Helden Ruhm versprechen. Athene ermutigt Diomedes (beginnend bei 5, 1) bei dessen Aristie sogar, gegen Götter wie Ares und Aphrodite zu kämpfen. In diesem Streben nach unsterblicher Ehre sieht Hellmann die Krieger der *Ilias* als „betont individualistisch“<sup>457</sup>; kollektiven Interessen steht ihr Handeln oft entgegen, wie auch der Hauptkonflikt zwischen Agamemnon und Achilleus.

Schließlich macht Hellmann die Bemerkung, dass unabhängig vom Realismus antiker Schlachtführung in der *Ilias* „die zentralen Figuren über ihre Teilnahme am Kampf selbst entscheiden, auf dem Schlachtfeld geleitet von der heroischen Ruhmethik individuell agieren und mit Personen, zu denen Bindungen bestehen, in Kleingruppen kooperieren“.<sup>458</sup> Gegenüber den nicht wenigen Forschungsdarstellungen, die die starke Einbindung von

---

<sup>454</sup> HELLMANN (2000), S. 167.

<sup>455</sup> HELLMANN (2000), S. 48.

<sup>456</sup> ULF (1990), S. XIV.

<sup>457</sup> HELLMANN (2000), S. 75; vgl. auch 94.

<sup>458</sup> HELLMANN (2000), S. 196.

Hauptfiguren heldenepischer Texte in ein großes, beständiges Kollektiv wie eine Nation und die Abhängigkeit ihres Handelns von den Interessen dieses Kollektivs betonen, stellt diese Beobachtung ein bedeutendes Gegengewicht dar.

Eine aus heutiger Sicht eher ungewöhnliche Aristie enthält die *Aeneis* in Buch 9, 324–366. Hier wird dargestellt, wie die jugendlichen Helden Nisus und Euryalus einige weintrunkene, schlafende Feinde abschlachten und dann weitere hinzukommende Männer aus dem Hinterhalt töten. Der Erzähler schwört, nachdem die beiden jungen Männer ihr blutiges Ende gefunden haben, dass seine Lieder sie unvergessen machen würden (9, 446–449). Laut Niklas Holzberg ist es das einzige Mal in der *Aeneis*, dass so eine Hoffnung zum Ausdruck gebracht wird.<sup>459</sup> Ähnlich gestaltet sich ein Besuch von Odysseus und Diomedes im trojanischen Heerlager, bei dem sie ebenfalls Schlafende töten (*Ilias* 10, 482–502) und berauben, ohne dass dies ihrem Gesamtruhm abträglich zu sein scheint. Dieses Verhalten zeigt, dass die heute verbreitete Vorstellung von heroischem Handeln nicht notwendig die der Antike gewesen sein muss.

#### 4.2.2 *Nibelungenlied*

Die im vorigen Abschnitt formulierten Beobachtungen gilt es jetzt mit dem *Nibelungenlied* in Beziehung zu setzen. Zunächst ist festzustellen, dass dieses kaum mythologische Wesen in Besprechung oder gar Interaktion mit den Hauptfiguren treten lässt. Ausnahme, wenn man den Bereich der niederen Mythologie mit einbezieht, ist Hagen, der von den Meerfrauen die Vorhersage des bevorstehenden Todes aller Burgunden erhält (NL 1540). Dies ist zwar nur im entfernteren Sinne mit den von ihm ausgeführten Kampfhandlungen in Verbindung zu sehen, eine Anknüpfung besteht jedoch darin, dass man voraussetzen kann, dass dieses Wissen Hagen umso rückhaltloser gegen die Hunnen und ihre Verbündeten vorgehen lässt. Auch Achilles tut alles unter dem Vorwissen um den ihm bevorstehenden frühen Tod, der allerdings nicht mehr zum Erzählstoff der *Ilias* gehört.

Als der erste *ἀριστος* des *Nibelungenliedes* ist Siegfried zu verzeichnen, der in der 4. Äventiure eine herausragende Kampfleistung gegen Dänen und Sachsen vollbringt. Siegfried agiert hier oft auf sich allein gestellt und lässt

---

<sup>459</sup> HOLZBERG (2006), S. 188.

seine Mitstreiter in der Sicherheit der Nachhut verbleiben. In der charakteristischen Metaphorik des Textes heißt es in NL 205:

*Volgen der von Rîne niemen man im sach.  
man mohte kieser vliezen den bluotigen bach  
durch die liechten helme von Sivrides hant,  
unz er Liudegêren vor sînen hergesellen vant.*

Dass Siegfried niemand folgt, ist auch im übertragenen Sinne eine Aussage für sich; niemand kann mit ihm mithalten, dass das Blut einen Bach bildet, impliziert, dass Siegfried ununterbrochen Feinde tötet. Bereits diese Ereignisse etablieren Siegfried unhinterfragt als unbesiegbaren Krieger. Ebenfalls Aristie-Charakter haben – neben den Kraftproben bei der Eroberung Brünhilds (7. Âventiure) – Siegfrieds Jagderfolge (16. Âventiure), denen Kriemhilds Warnträume vorausgehen. Während Siegfried im Zeichen des Unverständnisses gegenüber diesen Vorhersagen handelt, agiert Hagen später im vollen Bewusstsein über das Kommende. Seine und Siegfrieds Figur stehen sich hier antithetisch gegenüber. Siegfrieds naives Vertrauen ermöglicht ein burleskes Vorspiel, das in seiner Unbekümmertheit den bevorstehenden Mord umso erschreckender wirken lässt. Die burgundischen Jäger kommentieren Siegfrieds Jagd (NL 940):

*„[...] mûg es mit fuoge wesen,  
sô lât uns, her Sîfrit, der tier' ein teil genesen.  
ir tuot uns hiute lære den berc und ouch den walt.“  
des begonde smielen der deggen küene unde balt.*

Die Idee einer Aristie erscheint hier in den Jagdbereich travestiert; auch in Siegfrieds Scherz mit dem Bären (NL 959–962) kann man eine Verlegung kriegerischer Motive in den Bereich höfischer Unterhaltung sehen, die charakteristisch für die physisch überlegene, aber ethisch wenig profilierte Figur ist.

Ganz im Gegensatz dazu steht die Folge aristieartiger Szenen am Hof Etzels, die trotz ihrer metaphorischen Umschreibungen mit den Motiven des Trank-Ausschenkens und des blutigen Fiedelns unter dem Zeichen einer Aussicht stattfinden, die nur der Untergang sein kann. Sie ist gänzlich von der Zuversicht der durch Siegfrieds Präsenz von Anfang an zum Erfolg bestimmten Sachsen- und Dänenkämpfe unterschieden. Vor diesem Hintergrund wird beispielsweise die Kampfweise Hagens wie folgt beschrieben (NL 1981):

*Dô der vogt von Berne rehte da daz ersach,  
daz Hagen der starke so manegen helm brach,  
der küene der Amelunge spranc ûf eine banc;  
er sprach: „hier schenket Hagene daz aller wirsiste tranc.“*

Zur Kampfweise Volkers heißt es (NL 2002/2004):

*„Sîne leiche lûtent übele, sîne züge die sint rôt:  
jâ vellent sîne dæne vil manigen helt tôt. [...]“  
„hært ir die dæne, Hagene, die dort Volkêr  
videlt mit den Hiunen, swer zuo den türn gât?  
ez ist ein rôter anstrich, den er zem videlbogen hât.“*

Auffällig ist insgesamt an den Aristien des *Nibelungenliedes*, dass weniger die tödlichen Wunden, die die Helden verursachen, als die zerstörten Waffen und Rüstungsgegenstände genannt werden. Dies hat, zumindest auf den ersten Blick, eine verharmlosende Wirkung und ist möglicherweise ein höfischer Zug. Die *Ilias*, um beim zuvor etablierten Vergleichsmaterial zu bleiben, benennt im Allgemeinen todbringende Verletzungen sehr genau. Auch dass tödliche Schläge mit dem Schwert als Ausschanken von Wein oder Musizieren metaphorisiert werden, mag man für euphemistisch halten, jedoch wird mit diesen Metaphern zusätzlich auf vorige Handlungen wie das rituelle Minnetrinken Hagens (NL 1960) und die höfisch-kulturell bedeutsame Tätigkeit Volkers Bezug genommen, so dass sie auch zur Individualisierung der Krieger dienen.

Von Hagens Kampfleistungen berichtet die *Klage* resümierend (V. 236f.): *ê Hagene eine wurde erslagen, ê sturben wol vierzig tûsent man*, und macht bei aller Offenheit in der Frage, wie viele dieser 40 000 tatsächlich auf Hagens Konto gehen, deutlich, dass Hagen hier einen entscheidenden Anteil zu verzeichnen hat.

Das Motiv der Aristie ist sowohl in der *Ilias* als auch im *Nibelungenlied* als Charakteristikum heldenepischen Erzählens vertreten, auch wenn es deutlichen stilistischen Veränderungen unterworfen ist. Es bildet ein wichtiges Element heroischer Interaktion und dient zur Inszenierung heroischer Kriegerfiguren, setzt allerdings meist vorrangig deren Physis in Szene – wie allgemein bei Siegfried der physische Aspekt heldenepischer Figurenkonzeption im Vordergrund steht –, während andere Standardsituationen wie etwa Todesszenen auf die Erprobung des Ethos hin ausgerichtet sind.

### 4.3 *Das Motiv der brenna*

Das in der Nibelungensage, sowohl in der nordischen Ausprägung – dort allerdings in anderem Handlungskontext – als auch im mittelhochdeutschen Epos, enthaltene Motiv der *brenna* – so der altnordische Ausdruck<sup>460</sup> für den Mordbrand, das Anzünden eines Hauses mit Absicht der Tötung der Insassen – stellt ein in der germanischen erzählenden Literatur auch andernorts wiederkehrendes Mittel zur bildhaften Verdichtung eines Konfliktes dar, meist im Zusammenhang mit einem Rachebestreben, und zur Herstellung einer Situation heroischer Bewährung. Der Angriff an sich wird von Niedner dem chancengleichen Kampf Mann gegen Mann gegenübergestellt:

„Dem offenen Kampf steht der heimtückische oft nächtliche Überfall entgegen, wobei sich auch häufig mehrere zur Vernichtung eines Gegners zusammentun. Die furchtbarste Form dieser Kampfart ist die ‚Brenna‘. Das Haus des Gegners wird umstellt, und alle im Innern finden durch einen rings um das belagerte Gebäude des Gegners entfachten Feuerbrand den Tod.“<sup>461</sup>

Dass der Angriff heimlich und in einer Situation erfolgt, in der der Gegner nicht auf ihn vorbereitet ist, führt dazu, dass Ehrerwerb in erster Linie denen vorbehalten bleibt, die sich als menschliche Ziele des Angriffs dem Geschehen stellen müssen. Allerdings kann auch der Angreifer für den Erzähler interessant werden, etwa anlässlich der Frage, ob er die Aufgabe aus Pflichtbewusstsein, jedoch ohne Eifer absolviert oder ob er den Angegriffenen – oder einem Teil von ihnen – die Option bietet, sich dem Racheakt zu entziehen. Hier sollen jedoch die Seite der Eingeschlossenen und ihr Umgang mit der Situation untersucht werden.

---

<sup>460</sup> BAETKE (1983), S. 68.

<sup>461</sup> NIEDNER (1920), S. 85. Niedner verweist besonders auf die beiden auch hier angebrachten Beispiele *Njáls saga* und *Hœnsa-Þóris saga*. Des Weiteren stellt NAUMANN (2005), S. 336, die Verbreitung des *brenna*-Topos in der Heldensage in weiteren Islendingasögur fest, dabei handelt es sich jedoch um Beispiele für missglückte Mordfälle (*Eyrbyggja saga*, *Laxdæla saga*). Neben den hier behandelten Texten aus dem Bereich der Heldensage werden *Finnsburglied* und *Bjarkamál* als Belegstellen angeführt. Naumann erwähnt überdies eine Reihe von Kompositabildungen als Beleg für die verbreitete Anwendung des Begriffs in der altisländischen Prosaliteratur. Vgl. auch hierzu BAETKE (1983), S. 68. Zwei weitere Belegtexte – *Hávarðar saga Ísfirðings* und *Ljósvetninga saga* – nennt HEINZEL (1881), S. 109 u. 145.

Heroische Bewährung bedeutet in diesem Kontext das Ertragen einer physischen Belastung durch eine ethisch bedingte Leidensdisziplin, die im Unterschied zur christlichen Märtyrerhaltung jedoch ihr Ziel nicht im Bereich des Jenseitigen findet, sondern im Nachruhm des Diesseits. Eine naheliegende Assoziation beim *brenna*-Motiv sind überdies Opferhandlungen, bei denen pflanzliche oder tierische Opfergaben den Flammen übergeben werden. Religiöse Aspekte der Verbrennung von Menschen kommen in der Literatur regelmäßig zum Vorschein, beispielsweise in der *Sigurðarqviða inn scamma*, Str. 67 – Brynhild lässt sich rituell mit Sigurd verbrennen, wobei offenbar der Gedanke einer jenseitigen Wiedervereinigung im Spiel ist – dies ist nicht der *brenna* zuzuordnen, da diese als Leendigverbrennung anderer zumeist einen Racheanschlag darstellt. So krönt Guðrun in der *Atlaqviða*, Str. 42f., ihre Rache an Atli für die getöteten Brüder mit der Verbrennung von dessen Wohnstätte, die zum Tod aller Insassen zu führen scheint.

Zum Beleg der Verbreitung des *brenna*-Motivs und für Parallelen in der Gestaltung von *brenna*-Darstellungen zu der des *Nibelungenliedes* sollen zwei Islendingasögur angeführt werden, nämlich die *Brennu-Njáls saga* und die *Hænsa-Póris saga*. Dabei soll es nicht um angenommene Einflüsse gehen, sondern um die Parallelität von Darstellungen, die bestimmte Verhaltensmuster miteinander gemein haben.

#### 4.3.1 Die *Nibelungenlied-brenna*

Die Besonderheit der *Nibelungenlied-brenna* ist, dass sie nicht mit dem Tod der Eingeschlossenen durch die Einwirkung des Feuers endet, sondern zu deren Schwächung von Kriemhild befohlen wird und letztlich deutlich weniger Erfolg zeigt als erhofft. Ihr fehlt also die Endgültigkeit anderer Beispiele. Trotzdem ist auch diese *brenna*, wie diejenigen der isländischen Sögur, eine Feuerprobe im Sinne der Prüfung der Disziplin der Eingeschlossenen. Zu dieser Prüfung gehört eine von Kriemhild ausgesprochene *temptatio pacis*, die noch vor der Entzündung des Feuers erfolgt und die zentrale Motivation für den im Laufe der politischen Rezeption gebildeten Begriff der „Nibelungentreue“ ist, nämlich die Frage, ob die Burgunden, um sich selbst zu retten, Hagen ausliefern wollen, was von Gernot (NL 2105), Giselher (NL 2106) und Dankwart (NL 2107) abgelehnt wird, unter Verweis auf den *triuwe*-Begriff (*wande ich deheinen mînen friunt an den*

*triuwen nie verlie*, NL 2106; *sine konden von ir triuwen niht ein ander verlân*, NL 2110). Dieser entscheidende Vorgang erfolgt zwar vor der Feuerlegung, löst sie aber direkt aus, da Kriemhild auf die Verweigerung der Herausgabe unmittelbar mit der Brandlegung reagiert, und ist somit im untrennbaren Zusammenhang mit dem Brand zu sehen.

Der wichtigste Punkt dieser Charakterprobe ist zunächst, dass keine Flucht auf der burgundischen Seite erfolgt und auch das Friedensangebot nicht angenommen wird. Eine weitere Zuspitzung der in NL 2112f. beschriebenen Lage (die burgundischen Krieger klagen über die Hitzeeinwirkung) wird zunächst durch den Rat Hagens vermieden, der zum Trinken des Blutes der Gefallenen aufruft, das im Folgenden vielen Burgunden zu neuer Kampfkraft verhilft, mit der Anmutung, die Kräfte der Verstorbenen seien mit dem Blut auf sie übergegangen. Auf die kultische Aufladung dieses Aktes – die „Praktik, das Blut der Feinde zu trinken“, der eine „ursprünglich magische Bedeutung“<sup>462</sup> noch anhafte, so Jan-Dirk Müller – wurde in Kapitel 3.4.5 genauer eingegangen. Es wird jedoch betont, dass die Feuereinwirkung den Burgunden weiterhin zusetzt, das omnipräsente Blut kommt nun auch als Löschmittel zum Einsatz. Die lebenspendende Bedeutung des Blutes in dieser *brenna*-Szene lässt die Burgunden um so mehr mit dem Kampf – mittlerweile auch als Lebensgrundlage in Form des kampfbedingt vorhandenen Blutes – als Lebens- und Verhaltensform eins werden. Es scheint keine anderen Erfordernisse mehr zu geben, als sich bedingungslos fürs Weiterkämpfen zu mobilisieren.

Am Ende ist ungeklärt, ob in bedeutender Zahl Burgunden der Einwirkung des Feuers erlegen sind. Nur die Zahl von 600 Überlebenden wird genannt. Ohnehin bleibt gegenüber den namentlich bekannten Helden der Rest der burgundischen Krieger sehr blass in der Darstellung. Mit der Feststellung Giselhers, dass ein frischer Luftzug die Situation verbessere (NL 2123), scheint die *brenna* überstanden. Sie hat jedoch erzähltechnisch die nicht zu unterschätzende Funktion, bei den Burgunden das *triuwe*-Verhältnis deutlicher denn je hervortreten zu lassen – denn das zuvor ausgesprochene Treuegelöbnis zu Hagen manifestiert sich hier neu. Es bestätigt sich nicht nur darin, dass Hagen während des Brandes nicht ausgeliefert wird, sondern auch angesichts der Befolgung seiner Ratschläge, durch welche die

---

<sup>462</sup> MÜLLER (1998), S. 433.

*brenna* indirekt auch eine neue Qualität kriegerischen Verhaltens zeitigt, nämlich das kultisch anmutende Trinken von Blut. Dass ein Übertritt aus der höfischen Moderne in ein Kriegerertum altertümlicher Prägung stattfindet, ist ein bei den Burgunden neu zu beobachtendes Phänomen. Zudem hat die *brenna* insofern für sie gearbeitet, als sie bei ihren Feinden die Hoffnung auf ein Ende der Auseinandersetzungen in weite Ferne rückt.

### 4.3.2 Der Hausbrand in der *Brennu-Njáls saga*

Theodore M. Andersson bezeichnet die Verbrennung Njáls als einen der beiden erzählerischen Höhepunkte der Saga<sup>463</sup>, die an dramatischen Zuspitzungen reich ist. Nicht zuletzt dass die Verbrennung Njáls in den überlieferten Titel der Saga („Die Geschichte des Brand-Njál“) eingeflossen ist, zeigt die enorme Relevanz seiner Todesart – und darüber hinaus auch seines Verhaltens in der betreffenden Situation – für die Wahrnehmung seiner Figur.

Peter Hallberg analysiert die Todesszene Njáls als Beispiel für einen über die omnipräsente Racheethik hinausgehenden Ehrbegriff der Isländersaga. Dieser zeige sich im Zusammenhalt einander verbundener Figuren auch dann, wenn einem von beiden die Möglichkeit zur Rettung unter Inkaufnahme des Todes des anderen geboten werde:

„Honor, moreover, also had other aspects for the people of the sagas besides that which looked toward injury and revenge. One might mention as an example [...] the loyalty between individuals who stick together in a common cause. In such causes the affinity not infrequently lasts until death. This faithful adherence of two persons to each other has found almost proverbial expression in the form of the declaration: ‚Now one and the same fate shall befall us both‘, which is sometimes uttered in situations where one or the other person might have the possibility of escaping alive.“<sup>464</sup>

In der hier (Kap. 129) vorliegenden Situation handelt es sich um Njáls Ehefrau Bergþóra und Njáls Enkel Þorðr, die nicht von der Seite Njáls weichen wollen. Dieser will weder die Söhne, denen die Brandlegung gilt, aus dem Haus entlassen, noch sich wiederum auf ein entsprechendes Angebot der Rächer hin von seinen Söhnen trennen. Damit erreicht die Treueverpflich-

---

<sup>463</sup> ANDERSSON (1967), S. 304.

<sup>464</sup> HALLBERG (1962), S. 106.

tung eine mehrstufige Struktur. Zunächst erklärt Njál sich seinen Söhnen gegenüber, denen er befohlen hat, im Haus zu bleiben und sich der Rache der Gegenpartei zu stellen, seinerseits zum Bleiben verpflichtet:

*Njáll mælti: „Eigi vil ek út ganga því ek er maðr gamall ok er ek lítt til búinn at hefna sona minna en ek vil eigi lifa við skömm.“<sup>465</sup>*

Wenig später erklärt wiederum Bergþóra ihre Zugehörigkeit zu Njál:

*Flosi mælti þá til Bergþóru: „Gakk þú út húsfreyja því at ek vil þik fyrir engan mun inni brenna.“ Bergþóra mælti: „Ek var ung gefinn Njáli ok hefi ek því heitit honum at eitt skyldi ganga yfir okkur bæði.“<sup>466</sup>*

Ganz deutlich wird hier der Parallelismus zur zuvor besprochenen *Nibelungenlied*-Szene, in der ein großer militärisch strukturierter Personenverband der Familie Njáls gegenübersteht. Trotzdem ist durch die Verweigerung des Erkaufens der Rettung in Verbindung mit dem Tod einer zum Verband gehörigen Figur dieser spezielle Ehrbegriff, der sich im Zusammenhalt ausdrückt, letztlich derselbe.<sup>467</sup>

Das Handeln der Familie ist ein für heldenepisches Erzählen charakteristisches Solidarverhalten, wie es auch im *Nibelungenlied* stattfindet. In beiden Fällen erklären sich auch diejenigen Familien- beziehungsweise Verbandsmitglieder für einbezogen, an die sich der Vorwurf nicht richtet. Das zeigt sich auch am Verhalten von Frau und Enkel beim Tode Njáls, die sich schließlich zu ihm ins Bett legen und mit ihm den Tod erwarten.

---

<sup>465</sup> BRENNU-NJÁLS SAGA (JÓNSSON 1954), Kap. 129 [„Njál sprach: ‚Ich will nicht hinausgehen, weil ich ein alter Mann und kaum dazu geeignet bin, meine Söhne zu rächen, und ich will nicht mit Schande leben.‘“].

<sup>466</sup> BRENNU-NJÁLS SAGA (JÓNSSON 1954), Kap. 129 [„Flosi (Njáls Gegner) sprach da zu Bergþóra: ‚Geh du hinaus, Hausfrau, weil ich nicht will, dass du da drinnen verbrennst.‘ Bergþóra sprach: ‚Ich wurde mit Njál jung verheiratet, und darum habe ich ihm gelobt, dass ein Geschick über uns beide kommen solle.‘“].

<sup>467</sup> GOTTSMANN (1982), S. 274, erläutert von altisländischen Rechtsbegriffen ausgehend die Situation der gegenseitigen Solidarität der Familienmitglieder unabhängig von formalem Recht: „Eine Gehorsamspflicht der Kinder gegenüber ihrem Vater, etwa im Falle Njáls im Verhältnis zu seinen Söhnen, besteht nicht. Als Njál bei dem Mordbrand den Söhnen befiehlt, in das Haus zu gehen, fügen sie sich freiwillig, obgleich sie wissen, daß das ihren sicheren Tod bedeutet. Denn da Njál selbst der Kraft entbehrt, sich als potentieller Überlebender zu widersetzen, erklärt sich die ganze Familie bereit, sich solidarisch mit Njál zu verhalten.“

Hierbei darf allerdings nicht unterschlagen werden, dass im Falle Njáls ein für isländische Verhältnisse frühes christliches Denken zugrundegelegt wird; so zeigt sich Njál überzeugt von Gottes Barmherzigkeit, die ihm offensichtlich die Hinnahme seines Todes erleichtert. Andererseits zeigt er sich offen gegenüber der Vorstellung einer weltlichen Rache, die ihm seine Verwandte Þórhalla verspricht:

*Þórhalla mælti: „Annar verðr nú skilnaðr okkar Helga en ek ætlaði um hrið en þó skal eg eggja föður minn og bræður at þeir hefni þessa mannskaða er hér er ger.“ Njáll mælti: „Vel mun þér fara því að þú ert góð kona.“<sup>468</sup>*

Die Saga bezieht hier anhand der Gestalt Njáls eine ethische Position zwischen traditionellem Blutrache-Denken – es wird auch eine Rache für die Toten geben – und einem zur Zeit der Handlung gerade auf Island eingeführten, aber in der Figur Njáls schon sehr aktiven Christentum, in einem Ausmaß, das bei den Burgunden im Finale des *Nibelungenliedes* nicht festzustellen ist.

Njáls Verhalten wäre jedoch ohne diese Begleitgedanken als gelassene Hinnahme eines unausweichlichen Verhängnisses innerhalb eines rein heldenepischen Kontextes sehr gut vorstellbar. Auf der anderen Seite steht Bergþoras Erwähnung der *skuld*, dessen, was auf den Menschen unausweichlich zukommt, was keine christlich zu erklärende Vorstellung ist – worauf nicht zuletzt der Name der Norne Skuld, der Unausweichlichen, die das Lebensende festsetzt, im Rahmen der nordischen Mythologie hindeutet. Sie versteht also das gesamte Geschehen als etwas, dem man sich stellen muss, wenn man seinen Lebensweg konsequent gehen will.

### 4.3.3 Der Hausbrand in der *Hænsa-Þóris saga*

Wenngleich die von der Titelfigur der Saga angeregte Verbrennung des reichen Bauern Blund-Ketil in seinem Haus wesentlich kürzer und unspektakulärer dargestellt wird als der Mordbrand an Njál, hat vielleicht gerade

---

<sup>468</sup> BRENNU-NJÁLS SAGA (JÓNSSON 1954), Kap. 129 [„Þórhalla sprach: ‚Es wird nun einen anderen Abschied zwischen uns beiden, Helgi und mir, geben, als ich dachte, aber doch werde ich meinen Vater und meine Brüder aufstacheln, dass sie diese Mentschentötungen rächen, die hier geschehen sind.‘ Njál sprach: ‚Gut möge es dir gelingen, denn du bist eine gute Frau“].

diese Nüchternheit der Darstellung sie in der Sagaforschung ähnlich prominent gemacht wie die Ereignisse der *Njáls saga*. Baetke ordnet sie wie folgt ein:

„Nun ist es wenig wahrscheinlich, daß mündliche Überlieferungen bis auf den am Ende des 13. Jahrhunderts lebenden Verfasser gelangt sein sollen. Wäre das aber geschehen und wäre dies der Ausgangspunkt der Saga, so müßte man erwarten, daß der Mordbrand viel mehr im Mittelpunkt der Geschichte stünde, als es der Fall ist; denn es sind die Hauptereignisse, nicht die Nebenumstände, die im Gedächtnis bleiben. Tatsächlich wird die *brenna* in der Saga auffallend kurz abgetan [...].“<sup>469</sup>

Nachdem *Hœnsa-Þórir* eine unechte Racheforderung des Inhalts „*Brenni, brenni Blund-Ketil inni*“<sup>470</sup> gegen den ihm aufgrund eines früheren Streits verhassten *Blund-Ketil* als angebliche letzte Äußerung eines sterbenden Jungen an dessen Vater, den *Goden Arngrím*, überbracht hat, erreicht er, dass verschiedene Männer freie Hand bekommen, um *Blund-Ketil* und dessen Familie in ihrem Haus lebendig zu verbrennen. Dies wird sehr nüchtern geschildert:

*Vakna þeir Blund-Ketill eigi fyrr en húsin loguðu yfir þeim. Blund-Ketill spurði, hverir þar kveikti svá heitan eld. Þórir sagði, hverir váru. Blund-Ketill frétti, ef n ökkut skyldi ná sáttum. Þórir sagði, at engi er kostr annarr en brenna. Þeir skiljask nú eigi fyrr við en hvert mannsbarn er þar inni brunnit.*<sup>471</sup>

Der Bogen zwischen den drei bislang angeführten *brenna*-Schilderungen wird durch die Notwendigkeit aufgrund einer Racheforderung geschlagen. Im Falle der *Hœnsa-Þóris saga* stellt sich die Frage, wie viel Charakteristik der Figuren und ihrer Verhaltensmuster aus dieser Schilderung gewonnen werden kann. In diesem Falle ist es allerdings gerade charakteristisch, wie wenig zu diesen Punkten gesagt wird. Die Saga lässt die Verbrennung wie einen alltäglichen Vorgang wirken und teilt nichts über etwaige verzwei-

---

<sup>469</sup> BAETKE (1974), S. 297.

<sup>470</sup> HÆNSA-ÞÓRIS SAGA (BAETKE 1953), S. 47 [„Brenne, brenne *Blund-Ketil* darinnen!“].

<sup>471</sup> HÆNSA-ÞÓRIS SAGA (BAETKE 1953), S. 48 [„*Blund-Ketil* und seine Leute erwachten nicht, bevor das Haus über ihnen brannte. *Blund-Ketil* fragte, wer da so ein heißes Feuer entfacht hatte. *Þórir* sagte, wer es gewesen war. *Blund-Ketil* erkundigte sich, ob etwas zur Schlichtung getan werden könne. *Þórir* sagte, es gebe keine Wahl als zu brennen. Sie wichen nun nicht, bevor ein jeder Mensch darinnen verbrannt war“].

felte Versuche Blund-Ketils mit, aus dem Haus zu fliehen oder, aufgrund seiner Unschuld am Tod des Jungen, die Rächer vom Ablassen zu überzeugen. Die Gnadenlosigkeit, mit der sich der Vorgang vollzieht, ist einerseits dem Stil der Gattung der Isländersaga und andererseits dem Stil dieser Saga insbesondere geschuldet. Insgesamt ist er mehr im Sinne heldenepischen Erzählens als das breit ausgemalte Klagen der burgundischen Krieger über das Feuer und die christlichen Tröstungen, die Njál ausspricht.

Andererseits verbindet alle drei Texte die Konstruktion einer Notsituation, die die charakteristischen Merkmale von Figuren herausarbeitet; im Falle der *Nibelungenlied-brenna* die der in ihrer Treue unverbrüchlichen Burgunden, im Falle der *Njáls saga* den Familienzusammenhalt und die Ruhe im Angesicht des nahenden Todes, im Falle der *Hænsa-Þóris saga* den auffällig nüchtern scheinenden Ablauf ohne irgendwelche verbalisierte Aufregung angesichts des Geschehens. Das Gespräch zwischen Hænsa-Þórir und Blund-Ketil lässt die Saga wie eine sachliche Diskussion wirken. Wären die Plätze vertauscht, würde Þórir, so lässt sich erschließen, höchstwahrscheinlich eine weniger gefasste Haltung an den Tag legen.

Alle drei Darstellungen zeigen Prüfungen des Figurenethos und damit einen charakteristischen Kunstgriff heldenepischen Erzählens, zu dem man auch die isländischen Sagas mit ihren omnipräsenten Heldenepik-kompatiblen Wertbegriffen zählen kann. Für das *Nibelungenlied* zeigen diese Gemeinsamkeiten, dass es, wenn man seine Wertkonstellationen erfassen will, nicht nur im Spannungsfeld mittelhochdeutscher Dichtung, sondern des gesamten germanischen Literaturschaffens in der schriftlichen Nachfolge mündlich tradiert Heldenepik gesehen werden muss. Die *brenna* ist eine beispielhafte Situation, wenn es darum geht, das heroische Ethos der Eingeschlossenen auf die Probe zu stellen, und gleichzeitig ein eindrucksvolles Element heldenepischer Inszenierung, da der Rezipient sich sowohl die Außen- als auch die Innenperspektive bildlich ausmalen kann.

#### **4.4 Todesdarstellungen**

Die Todesszenen im *Nibelungenlied* und anderen heldenepischen Dichtungen sind Schlüsselszenen der Texte, da sich in der Inszenierung des Todes der Figuren zentrale Hinweise auf deren ethische Qualitäten finden lassen. So bemerkt Nelly Dürrenmatt: „Der Held des Nibelungenliedes vollendet

sich im Tod [...] sein Untergang ist ihm seine letzte Geburt“.<sup>472</sup> John L. Flood formuliert in diesem Sinne weiterhin: „Death is central to the Nibelungenlied.“<sup>473</sup> Ausgearbeitete Todesdarstellungen sind im Epos nicht nur zahlreich zu finden – neben der Funktion, Charakteristika der betroffenen Figuren zu enthüllen, geben sie zudem Aufschluss über die Stellung des Ereignisses innerhalb der Handlung. Nicht selten macht der Sterbende ausschlaggebende Äußerungen über deren Fortgang. Ein Extrembeispiel ist der nordischen Quellen vorbehaltene Tod Brynhilds in der *Sigurðarqviða in scamma* (Str. 51–71): Brynhild, die sich selbst eine tödliche Verletzung zugefügt hat, sagt dem Königshaus Gunnars das weitere Schicksal bis hin zur dritten Ehe Gudruns voraus.<sup>474</sup>

Thema ist im Zusammenhang mit dem Tod in der Nibelungendichtung nicht nur der Tod selbst, sondern auch die Todesbereitschaft, die unter anderen de Vries als Teil der Idealvorstellungen des von ihm so genannten heroischen Zeitalters der Völkerwanderungszeit und des germanischen Kleinkönigtums ansieht:

„[...] die Anforderungen an den persönlichen Mut, an die Todesbereitschaft, an Ehre und Treue wurden im tragischen Geschick eines adligen Geschlechtes vielleicht noch schärfer durchgeführt, weil der einzelne Mensch in dem kleinen Umkreis alle Aufmerksamkeit auf sich richtete.“<sup>475</sup>

Ähnlich hebt auch Heusler für die „gemeingermanische Form des Heldenliedes“ hervor: „Günstig beleuchtet sind in der Regel die Rächer und die tapfer Sterbenden.“<sup>476</sup> Gezeigte Todesbereitschaft birgt jedoch ihren Wert nicht nur in sich, sondern interagiert auch mit den ethischen Ansprüchen, die eine Figur zu stellen berechtigt ist. So schreibt Klaus von See zutreffend über die *Guðrúnarhvot*:

„Durch ihren Entschluß, den Flammentod mit Sigurd zu sterben, gewinnt Gudrun überhaupt erst die psychologische Berechtigung, ihren Söhnen

---

<sup>472</sup> DÜRRENMATT (1945), S. 300.

<sup>473</sup> FLOOD (1994), S. 176.

<sup>474</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 215–218.

<sup>475</sup> Vgl. DE VRIES (1941), S. 33.

<sup>476</sup> HEUSLER (<sup>2</sup>1941), S. 164.

eine entschlußlose Haltung in der Rache für die Sigurd-Tochter Svanhild vorzuwerfen.<sup>477</sup>

Bewusst zeigt im *Nibelungenlied* vor allem Hagen Todesbereitschaft, mit seinem Entschluss gegen eine Rückkehr nach Burgund, die nach der Prophezeiung der Meerfrauen (NL 1535–1548) immer noch möglich wäre, jedoch den Vorwurf der Feigheit bewirken könnte. Ebendiese Bereitschaft, den Tod auf sich zu nehmen, entlastet im Moment des Todes selbst den Sterbenden, denn – so formuliert es Hagen kurz vor seinem Tod von der Hand Kriemhilds –: *und ist ouch rehte ergangen, als ich mir hete gedaht* (NL 2370). Dies unterscheidet Hagen und Kriemhild in ihrer Konfrontation mit dem Tod: Während Hagen diesem bewusst entgegengegangen ist, war Kriemhild keineswegs gefasst darauf, selbst zu sterben und ihre Rache nicht genießen zu können, was bei ihr zu einer panisch erscheinenden Reaktion mit lauten Schreien führt (NL 2376).

Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal bei den Todesszenen sind also zum einen die Äußerungen der Sterbenden während oder nach der Verwundung, die hier in starken Gegensatz zueinander treten – die Anklage Siegfrieds, die Zufriedenheit Wolfharts und die Schreie Kriemhilds bilden erhebliche Kontrastwirkungen; zum anderen aber auch die Äußerungen im Angesicht des Todes, die Hagen zugeschrieben werden. Heroisch sterben heißt, sich mit dem Tod zu arrangieren, da er fest zur Existenz gehört und der Versuch, ihm zu entgehen, nicht mit dem Gedanken eines bedingungslos konsequenten Handelns vereinbar wäre.

Im Rahmen des Epos wird diese Fügung in das Lebensende durch einen abgeschlossenen Monolog zum Ausdruck gebracht. Eine Lebensauffassung, die keinem konsequenten Ethos folgt, tritt bei den Figuren auf, die sich gegen den Tod wehren und nicht in einer geordneten Schlussrede mit dem Leben abschließen, sondern vom Tod beim Sprechen unterbrochen werden, so etwa bei Siegfried. Eine geschlossene ethische Haltung ermöglicht es, mit dieser Situation angemessen umzugehen.

#### 4.4.1 Siegfried

Die Todesszene Siegfrieds gewinnt ihre Besonderheit unter anderem aus dem Umstand, dass die Bezwingung Siegfrieds (NL 980–999) zuvor als

---

<sup>477</sup> VON SEE (1981), S. 257.

Unmöglichkeit erschien und erst durch eine List durchführbar wurde. Zudem ist sie durch Träume (NL 13; 921–924) angekündigt worden.<sup>478</sup> Der Tod Siegfrieds ist damit, ebenso wie viele andere im Text, durch die vorausgreifenden erzählerischen Mittel des *Nibelungenliedes* als prädestiniert gekennzeichnet. Die Todesdarstellungen des Epos sind zum großen Teil nicht ohne diese Vorherbestimmtheit zu denken.

Dies gilt im Falle Siegfrieds insbesondere. Sein Tod ist nicht nur in sich ein tragisches Ereignis, sondern auch ein Wendepunkt innerhalb der Handlungskonstruktion, an die die Rachegeschichte im Ganzen anknüpft. Durch die immer wieder vermittelte Naivität Siegfrieds, des nicht reflektierenden, sondern ganz in seiner physischen Präsenz aufgehenden Wesens, das der niederen mythologischen Ebene zuzuordnen ist, erhält sein Tod die Charakteristik der Opferung eines Unschuldigen.

Heroische Qualitäten hat dies aber nicht, da Siegfried sich hier allenfalls durch höfisches Verhalten auszeichnet; heroisch kann er sich hier gar nicht qualifizieren, da ihn der Tod völlig unerwartet trifft. „Der Held stirbt unheroisch durch Meuchelmord“, so Elfriede Stutz, eine „Aristie beim Abgang bleibt ihm versagt.“<sup>479</sup> Als letztere könnte man allenfalls noch den Schildhieb gegen Hagen (984–986), der noch ein letztes Mal die Kraft Siegfrieds unter Beweis stellt, einordnen.

Ganz im Unterschied zu Hagen als Anführer der Burgunden ab der 25. *Âventiure* ist sich Siegfried trotz vorheriger warnender Hinweise nicht bewusst, dass er dem Tod entgegengeht. Damit wird sein Tod zu einem Gegenentwurf zu dem Tod Hagens und damit, wenn man davon ausgeht, dass Hagens Tod als heroisch einzuordnen ist, zu einem unheroischen Tod. Dies lässt sich begründen, indem man erwarten kann, dass ein gefestigtes heroisches Ethos mit dem Tod als ständigem Begleiter des Kriegerdaseins umgehen können sollte. Siegfried allerdings reagiert auf den tödlichen Speerwurf völlig fassungslos, was sein erratischer Versuch, Hagen zu töten

---

<sup>478</sup> Solche Andeutungen kennt auch die altisländische Dichtung, wenn sie z. B. in *Guðrúnarqviða in önnor*, Str. 9, Gudrun zu Högni sagen lässt: *þit skyli hiarta hrafnar slíta* [„Dein Herz sollen Raben zerreißen“], was auf die spätere Todesart Högnis vorausdeutet und zudem ähnlich dem Falkentraum des *Nibelungenliedes* (NL 13) gebildet ist; Atli träumt seinen eigenen Tod voraus, Gudrun bewertet diese Träume ihm gegenüber jedoch verharmlosend (*Guðrúnarqviða in önnor*, 38; *Atlamáal* 24.) Vgl. DE VRIES (1965), S. 275–278.

<sup>479</sup> STUTZ (1990), S. 424.

belegt. Dies deutet nicht zuletzt auf ein mangelndes Gefahrenbewusstsein aufgrund der vermeintlichen Unverwundbarkeit hin. Letztere erweist sich, so die tragische Wendung, als Illusion: Was ihn vorher stets schützte, hat ihn zuletzt so in Sicherheit gewiegt, dass er jede Vorsicht vergessen hat.

Des Weiteren ist sich Siegfried offensichtlich nicht der politischen Konsequenzen seiner übermächtigen Stellung am Hof bewusst gewesen, deren Ende Hagen in NL 993 als positiven Aspekt des Todes Siegfrieds heraushebt. Reflektiertheit und Unreflektiertheit stehen sich hier gegenüber, anders gesagt: Hinter- und Vordergründigkeit. Während Siegfried als physisch geprägte Figur weitgehend nach außen hin gewirkt hat, fungiert Hagen, dessen Ethos noch nicht zur Entfaltung gekommen ist, durch heimliche Gespräche und Listen, jedoch weniger im eigenen als im höfisch-politischen Interesse.

Auch die nordische Erzähltradition hebt unter Hinweis auf die unterschiedlichen Darstellungsweisen – die nordische Version lässt Sigurd im Bett sterben – die Wehrlosigkeit Sigurds hervor: *Enn þat segia allir einnig, at þeir svico hann í trygð oc vógo at hánom liggianda oc óbúnom.*<sup>480</sup>

Die Jagd hat den Anschein einer großangelegten Zeremonie; in die Jagd auf wilde Tiere ist die Jagd auf Siegfried mit einer Jagdwaffe, dem Speer, feierlich eingerahmt – sie führt bis hin zu dem Ort der Mordtat, an dem ein Lindenbaum als trügerisches „locus amoenus“-Element steht;<sup>481</sup> dies ist ein Hinweis darauf, dass Siegfried durch das Lindenblatt als Symbol der Liebe verwundbar geworden ist und nun durch deren Konsequenzen zu Tode kommt. Die höfische Domestikation Siegfrieds wird hier ebenfalls erwähnt:

*swie harte sô in durste, der helt doch niene tranc,  
ê daz der künic getrunke; des sagt er im vil bæsen danc  
(NL 978, 3f.).*

Siegfrieds Naivität hinsichtlich des ihm bevorstehenden Schicksals wird noch zusätzlich hervorgehoben, indem das Epos ihn sich über die mangelnden Getränke entrüsten, die lauende Gefahr aber nicht wahrnehmen lässt (NL 967).

---

<sup>480</sup> EDDA (NECKEL/KUHN<sup>3</sup>1962), S. 201 [„Jedoch das sagen alle einstimmig, dass sie an ihm die Treue brachen und gegen ihn vorgingen, während er lag und unbewehrt war“].

<sup>481</sup> NL 967; vgl. GROSSE 2003, S. 831.

Die Todesszene an sich weist die Besonderheit auf, dass der Sterbende nicht nur den Versuch einer letzten Gegenwehr ausführen, sondern sich auch noch ausführlich äußern kann. Seine Äußerungen heben *jæmerlîche* (NL 996) die von ihm empfundene Sinnlosigkeit seines Sterbens sowie die Verachtung gegenüber seinen Mördern hervor:

*Dô sprach der verwunde: „jâ ir vil bæsen zagen,  
was helfent mîniu dienste daz ir mich habet erslagen?  
ich was iu ie getriuwe; des ich engolten hân.  
ir habt an iuwern mâgen leider übele getân.*

*Die sint dâ von bescholten, swaz ir wirt geborn  
her nâch disen zîten. ir habet iuwern zorn  
gerochen al ze sêre an dem lîbe mîn.  
mit laster ir gescheiden sult von guoten recken sîn. (NL 989f.)*

Siegfrieds letzte Worte sind von Fassungslosigkeit geprägt, vom Unvermögen, mit der Situation umzugehen. Einen in sich geschlossenen und pointierten Monolog wie die Worte Hagens vor dem Tod vermag Siegfried nicht zu formulieren – noch kann er seinem Tod einen Sinn abgewinnen wie Wolfhart oder Hagen. Angst um Kriemhild und vor der Schmach seines Sohnes, der damit zurechtkommen müsse, mit Meuchelmördern verwandt zu sein, prägt seine letzten Gedanken.

Um die Siegfried-Figur und die Reaktion auf den Mordanschlag besser bewerten zu können, ist auch ein Vergleich mit der Figur des Achilleus sinnvoll, mit der er die Verwundbarkeit an einer einzigen Stelle des Leibs gemeinsam hat. Allerdings ist sich Achilleus bekanntlich dieser Eigenschaft bewusst, und er plant auch seinen ihm vorhergesagten frühen Tod bei all seinem Handeln mit ein. Dieses reflektierte Vorauswissen macht ihn zu seinem zielbewussten Handeln fähig und verleiht ihm eine Unabhängigkeit, die Siegfried durchgängig abgeht.

#### **4.4.2 Gunther und Hagen**

Flood greift in seinem Aufsatz „The Severed Heads“ die Frage auf, warum im *Nibelungenlied* Gunther und Hagen enthauptet werden (NL 2369–2373), während die altisländische *Atlaqviða* für Gunnar das Schicksal des Todes in der Schlangengrube und für Högni das Herausschneiden des Her-

zens vorsieht.<sup>482</sup> Der altnordische Text verschafft den beiden Figuren einen zusätzlichen Beweis der Tapferkeit, indem ihre gleichmütige Haltung beim Erleiden der Todesqualen dargestellt wird.

Falls eine derartige Vorlage jemals auf dem Weg zum *Nibelungenlied* geändert worden sein sollte, dürfte das nächstliegende Motiv bei der Figur Hagens die Wendung sein, das Schwert Siegfrieds diesen rächen zu lassen. Obwohl die Enthauptung gegenüber der nordischen Version nahezu human erscheint, wird Hagen durch eine *temptatio pacis* (NL 2367), die wohl rein rhetorischer Natur ist, da eine vollständige Rückgabe der Kriemhild geraubten Güter unmöglich scheint, die Gelegenheit gegeben, seine Unbeirrbarkeit angesichts einer angeblichen Möglichkeit, sich aus der Sache herauszuwinden, unter Beweis zu stellen.

Hagen vermag seinen unausweichlichen Tod in einen von ihm selbst gesteuerten Prozess zu verwandeln, indem er mit der Situation in allen Belangen umzugehen weiß. Statt auch nur ansatzweise auf Kriemhilds Freiheitsangebot einzugehen, setzt er seinen Provokationskurs mit gnadenloser Konsequenz fort. Dies kommt einer Rache ohne physische Gewalt gleich, indem Kriemhild rhetorisch vermittelt wird, sie habe den Lauf der Dinge gar nicht in der Hand, sondern ihr gefesselter Feind. Dennoch ist die Situation ebenso ein Triumph Kriemhilds, die hier durch die Präsenz des Schweretes einen direkten Bezug zwischen Siegfried und ihrer Rachehandlung herstellt. Dieser Effekt ist für die Handlungskomposition wichtig, da er nicht nur die Rache für Siegfrieds Tod, sondern auch für Hagens Provokation mit dem Schwert (NL 1783f.) symbolisch verdichtet.

Charakteristisch für den Ausgang des Epos ist, dass Gunther zunehmend verstummt und ihm keine Sterbeworte wie Hagen zuteil werden; er verkommt nahezu zur Nebenfigur, obwohl er der letzte kämpfende Burgunde war. Hier scheinen der Königsrang und die faktische Vorrangstellung Hagens miteinander zu konkurrieren. Letztlich kommt aber die Figur Hagens ungleich stärker zur Geltung; schon dass Gunther von einem anonymen Hunnen enthauptet wird (NL 2369), kommt einer massiven Abwertung seiner Figur gleich.

Winder McConnell schreibt zur Todesszene Hagens, seine Worte seien „testimony to his heroic comportment and are symbolic of his inner victory

---

<sup>482</sup> FLOOD (1994), S. 174.

over Kriemhild“.<sup>483</sup> Bereits zuvor hatte Gottfried Weber resümiert: „Die Fähigkeit, in höchstgewahrter Ehre klaglos untergehen zu können, in völliger Einsamkeit ungebrochen dahinzusinken, hat Hagen am vollkommens-ten in sich durchgebildet.“<sup>484</sup> Entscheidend beim Tod Hagens ist der Eindruck, dass er zwar faktisch als Unterlegener, jedoch von der Wahrung des Ethos her überlegen erscheint.

### 4.4.3 Kriemhild

Während Hagen anscheinend den Tod klaglos hinnimmt, heißt es von Kriemhild, dass sie *sô græzlîchen schrê* (NL 2376). Eine konsequente Wahrung der ethischen Haltung hat sie damit verfehlt. Zudem wird sie nicht enthauptet, sondern in Stücke geschlagen. Dieses rohe Vorgehen seitens Hildebrands hat seinen erzählerischen Sinn nicht zuletzt darin, dass Etzel offenbar selbst auf eine derartige Tat nicht reagiert.

Zu Kriemhilds Tod resümiert Hoffmann:

„Der Dichter selbst widmet ihr, die ein so unrühmliches Ende gefunden hat, kein Wort mehr. Sie ist gerichtet. Gerade dieses Ende bestätigt, daß Kriemhild, die von der liebenden Jungfrau und Gattin zur entweiblichten und entmenschten *vâlandin*ne der Rache an dem einen Manne wegen zur Urheberin eines vieltausendfachen Tötens und eines Meers von Leid geworden ist, für den Dichter jene Wertschätzung und Sympathie verloren hat, die er der Liebenden und Leidenden zuteil werden läßt, übertrifft ihre Schuld doch schließlich die vom Dichter stets hervorgehobene und festgehaltene Hagens.“<sup>485</sup>

Die „Unrühmlichkeit“ des Endes Kriemhilds liegt nicht zuletzt, ebenso wie bei Gunther, in der Wortlosigkeit begründet. Der Selbstbeherrschung Hagens steht ihr hilfloser Ausbruch gegenüber, dem die Ohnmacht der Unvorbereiteten zugrunde liegt. Bei Siegfried liegen die Dinge ganz ähnlich.

In einem Vergleich mit der *Aeneis* Vergils (12, 948–952) zeigt sich eine ähnlich überraschende, abrupte Wendung: Aeneas überlegt sich, ob er seinen Gegner Turnus verschonen soll, sieht dann aber an Turnus das Wehr-

---

<sup>483</sup> MCCONNELL (1984), S. 42.

<sup>484</sup> WEBER (1963), S. 56.

<sup>485</sup> HOFFMANN (1978), S. 73f. Problematisch ist an dieser Einschätzung, dass Kriemhild als „entweiblicht und entmensch“ bezeichnet wird, was möglicherweise auf einem nicht textgemäßen, hier unterlegten Konzept von „weiblich“ und „menschlich“ beruht.

gehenk des von diesem getöteten Pallas, dessen Vater ihn um Rache gebeten hat. Darauf tötet er Turnus:

„[...] *Pallas te hoc uulnere, Pallas  
immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit. “  
hoc dicens ferrum aduersuo sub pectore condit  
feruidus; ast illi soluuntur frigore membra  
uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.*<sup>486</sup>

Auffällig ist, dass in beiden Fällen eine Tötungshandlung am Ende des Textes steht, die abrupt und spontan erscheint und der keine versöhnliche oder gar triumphale Bemerkung mehr folgt. Mit dem Tod der letzten konflikttragenden Figur ist die Geschichte zu Ende erzählt. Während der *Nibelungenlied*-Erzähler immerhin noch auf die Trauer der Hinterbliebenen hinweist, entlässt der *Aeneis*-Dichter mit diesem radikalen Schlusstrich den Rezipienten. Kriemhilds Ende ist zwar „unrühmlich“, seine Stellung am Ende des gesamten Epos unterstreicht allerdings wieder ihre Sonderposition als einzige Figur, der man den Status einer Hauptfigur attestieren kann. Das Ende ist zudem nicht sinnlos, denn ihre Rachehandlung ist vollzogen und es könnte sich auch die Frage stellen, wofür sie überhaupt noch leben sollte.

Es scheint jedoch, wenn man die Textintention an dieser Stelle insbesondere auf das Geschrei Kriemhilds hin hinterfragt, deutlich, dass Kriemhild gegenüber Hagen in ihrer Todesszene keine gute Figur mehr machen soll. Eine gleichmütig den Todesstreich hinnehmende Kriemhild würde den Triumph Hagens verwässern.

Aus der Perspektive der Genderforschung wird die Tötung Kriemhilds als Versuch angesehen, „durch Kriemhilds Hinrichtung der patriarchalen Ordnung ihre Gültigkeit zurückzugeben“. Der epische Erzähler flüchte sich, so Susanne Schul, „ins Schweigen angesichts dieses unbeschreiblichen Normverstoßes einer einzelnen ‚Frau‘“. <sup>487</sup> Zwar beklagt tatsächlich Etzel (NL 2374), dass Hagen von einer Frau erschlagen wurde, aber derartige Äußerungen verbleiben im *Nibelungenlied* in der Figurenrede, wäh-

---

<sup>486</sup> AENEIS (MYNORS 1969), S. 422 [„Pallas opfert dich durch diese Wunde, und Pallas zieht Vergeltung aus dem verbrecherischen Blut.“ Dies sprach er und versenkte erzürnt das Eisen in der ihm zugewandten Brust; aber jenem erschlafften die Glieder durch einen Kälteschauer, und gekränkt floh das Leben mit einem Seufzen unter die Schatten“].

<sup>487</sup> SCHUL (2014), S. 475.

rend sich der Erzähler zurückhält. Dem Text im Ganzen eine solche Tendenz zu unterstellen, bleibt also ohne feste Grundlage.

#### 4.4.4 Wolfhart

Eine mustergültige Todesszene zeigt Wolfhart, der nach dem Todesschlag durch Giselher die Ehre hervorhebt, von der Hand eines Königs zu sterben:

*Dô sprach der tôtwunde: „vil lieber æheim mîn,  
ir muget an disen zîten mir niht frum gesîn.  
nu hûetet iuch vor Hagenen: ja dunket ez mich guot.  
er treit in sînem herzen einen grimmigen muot.*

*Unde ob ich mîne mâge nâch tôde wellen klagen,  
den nêhsten und den besten den sult ir von mir sagen,  
daz si nâch mir niht weinen; daz ist âne nôt.  
vor eines kûneges handen lige ich hie hêrlîchen tôt.*

*Ich hân ouch sô vergolten hier inne mînen lîp,  
daz ez wohl mugen beweinen der guoten ritter wîp.  
ob iuch des iemen vrâge, sô muget ir balde sagen,  
vor mîn eines handen ligen wohl hundert erslagen.“ (NL 2301–2303)*

Die Selbstaussage Wolfharts deckt verschiedene inhaltliche Punkte ab. Er verbittet sich Hilfe, fügt sich in seinen Zustand, demonstriert einerseits Zufriedenheit mit dem Rang desjenigen, der ihm die Todeswunde versetzt hat, andererseits mit der Anzahl der von ihm selbst Erschlagenen. Dies korrespondiert mit Hagens Äußerung über Blödelin (NL 1954):

*„Daz ist ein schade kleine“, sprach aber Hagene,  
„dâ man saget mære von einem degene,  
ob er von recken henden verliuset sînen lîp.  
In suln deste ringer klagen wætlichiu wîp.“*

Der Tod unter den richtigen Umständen, so die Botschaft, ist also nicht beklagenswert. Das heroische Ethos, so könnte man der Kern der zitierten Verse zusammenfassen, findet seinen bleibenden Ausdruck im Nachruhm. Hier handelt es sich um eine Aussage, die auch innerhalb der heldenepischen Gattung selbstreferentiellen Charakter hat. Denn das Heldenepos transportiert eben diesen Nachruhm. Wolfhart als Figur, die im Wesentlichen die reine Kampfeslust zum Ausdruck bringt, repräsentiert zwar nicht

alle Aspekte dieses Ethos, bringt jedoch den Aspekt der Todesverachtung sehr deutlich zum Ausdruck.

#### **4.4.5 Fazit**

Todesszenen, so hat sich gezeigt, bilden in ihrer Unterschiedlichkeit eine Vielzahl divergenter ethischer Figurenkonzeptionen ab. Während die Figur Siegfrieds in ihrer physischen Prägung durch ihren Mangel an Reflektiertheit in eine Situation gerät, in der der Tod höchst überraschend kommt und der er demzufolge nicht gewachsen ist, kann Hagen durch seine allgemeine Kontrolle der Ereignisse um ihn herum – oder zumindest den Schein dieser Kontrolle – sein Schicksal als selbstbestimmt erscheinen lassen, auch wenn dies faktisch gar nicht der Fall ist. Wolfhart repräsentiert in seiner Todeszene eine ähnliche Gefasstheit, hat jedoch als Figur nicht dieselbe Komplexität und dient nahezu als Aushängeschild heroischer Kompetenz im Umgang mit der Lebensgefahr im Kampf. Gunthers Figur ist am Ende zum Schweigen verurteilt – es findet sich keine Bemerkung dazu, ob er in Anwesenheit seines Henkers noch letzte Worte zu sagen hat, während Kriemhild, überrascht durch den Angriff ihres vormaligen Untergebenen Hildebrand, nach Vollendung ihres weitreichenden Racheplans, sich ebenso wie zuvor Siegfried einem völlig unerwarteten Tod ausgesetzt sieht.

Dies zeigt, wie heroisches Ethos mit textlicher Inszenierung und Situierung von Figuren zusammenhängt. Der erwartbare Tod lässt sich gestisch und rhetorisch beherrschen, daher ist die Reflexion über die Gefahren, denen man ausgesetzt ist, eine ganz wesentliche Strategie im Sinne eines dem Heldenepos in seinen figurenkonzeptionellen Grundsätzen gerecht werden den Auftretens.



## 5. Der Stellenwert des Heroischen im *Nibelungenlied*

### 5.1 *Das Heroische im Verhältnis zum Höfischen*

Die Welt des *Nibelungenliedes* ist wesentlich durch höfische Elemente der Darstellung geprägt. Gleichwohl verhalten sich seine Figuren häufig auffällig anders, als die aus den zeitgleich entstehenden höfischen Romanen ablesbaren Tugendideale vorgeben. Die Konsequenz ist die Frage nach dem Verhältnis der dem zugrunde liegenden ethischen Grundsätze.

#### 5.1.1 Allgemeine Gegensätzlichkeit

Hierfür postulierte Neumann 1924 den Begriff ethischer „Schichten“ innerhalb der Dichtung: „Das Nibelungenlied ist eine Geschichte für Menschen des höfischen, des ritterlichen Mittelalters. Gleichwohl steht über ihm die Frage, ob und wie weit Helden und Heldinnen da, wo sie Entscheidendes tun, aus einer hochmittelalterlichen Ritterseele handeln“.<sup>488</sup>

Schon an dieser Stelle zeigt sich anhand des Ausdrucks „Ritterseele“, dass im Rahmen der Forschungsgeschichte die Behandlung des Höfischen als eines Systems ethischer Grundsätze von der des Christlichen häufig nicht klar getrennt erscheint. Doch diese Trennung ist von Bedeutung, denn das Höfische ist ein auf dem Christentum beruhendes, jedoch zugleich von der weltlichen hochmittelalterlichen Gesellschaft geprägtes Wertesystem, das neben den christlichen Wertbegriffen auch zeittypische politische und soziale Komponenten bis hin zur Liebesideologie der „Hohen Minne“ enthält, die zunächst maßgeblich romanisch geprägt sind, sich aber auch im deutschen Sprachraum nachhaltig durchsetzten und für Spannungen zwischen Kirche und weltlichem Adel sorgten. Georges Duby beschreibt diese Entwicklung wie folgt:

„So erscheint etwa die heidnische, zum Ehebruch ermunternde höfische Liebe in der Christenheit des 12. Jahrhunderts als geradezu höhnische Umkehrung der affektiven Beziehungen, die innerhalb der Familienge-

---

<sup>488</sup> NEUMANN (1924), S. 10.

schlechter und Vasallenschaften praktiziert werden oder auch in den neuen Formen der Marienverehrungen zum Ausdruck kommen. Das weltzugewandte Spiel der höfischen Liebe war in der Tat ein wesentlicher Bestandteil des ideologischen Systems, das die Haltungen der [...] Ritter deckte, [...] deren Zügellosigkeit die Kirchenmoral bremsen wollte.“<sup>489</sup>

Vor allem im Bereich des Liebesideals gingen also die christliche und die höfisch-weltliche Auffassung – soweit letztere als aus literarischen Zeugnissen erschließbar gelten kann – im 12. und 13. Jahrhundert zunehmend auseinander, was wiederum für eine Trennung von christlicher und höfischer Ethik als verschiedenen, wenn auch zusammenhängenden Wertesystemen spricht. Das Gegenüber von christlichen und heroischen Vorstellungen ist bereits in der Völkerwanderungszeit denkbar, während höfisch-heroische Gegensätzlichkeiten als spezifisch für das Hochmittelalter gedacht werden müssen, da erst hier eine Emanzipation der höfischen Gesellschaft literarisch Gestalt annimmt. Hierbei ist es wichtig, die Literarizität dieser Entwicklungen zu betonen, denn die höfische Epik um 1200 lässt kaum auf die wirklichen gesellschaftlichen Zustände schließen, sondern reflektiert vielmehr ein Idealbild des jeweiligen Dichters.

Wie aus einer Untersuchung von Stefan Erlei hervorgeht, erreicht die Verwendung des Adjektivs „höfisch“ in der Romandichtung des 12. Jahrhunderts ihren Höhepunkt, wo der Begriff durchgängig positiv konnotiert und vor allem auf eine erfolgreiche höfische Erziehung sowie auch auf ästhetische Hochschätzung bezogen ist – worauf die neuhochdeutschen Adjektive „höflich“ sowie „hübsch“ zurückgehen. Demgegenüber kann „höfisch“ im kirchlichen hofkritischen Schrifttum auch eine negative Färbung aufweisen, vor allem auf den angesprochenen Gegensatz bezüglich der Sexualmoral bezogen.<sup>490</sup>

Unter den zentralen Wertbegriffen des höfischen Rittertums, wie sie in der Literatur weithin reflektiert werden, sollen hier die im Gegensatz zu als heroisch verortbaren Charakteristika befindlichen Eigenheiten hervorgehoben werden. Bumke stellt unter Verweis auf die Lehren des Gurnemanz im *Parzival* Wolframs von Eschenbach fest: „Unter den religiösen Rittertugen-

---

<sup>489</sup> DUBY (1986), S. 34.

<sup>490</sup> ERLEI (2010), S. 355f.

den nahm die Demut den ersten Platz ein“.<sup>491</sup> Bedingt ist die Demut durch das Verhältnis des ritterlich Handelnden zur allmächtigen göttlichen Instanz. Während die heroische Existenzauffassung diesen Bezug zu einer das Leben beherrschenden übergeordneten absoluten Größe nicht kennt, wird das höfische Rittertum von ihr bestimmt. Das zeigt sich auch in den ideale Eigenschaften ausdrückenden Begriffen der *schame*, der *stæte* und der *mâze*, die alle das Gebot des Respektierens von Grenzen ausdrücken, die dem menschlichen Handeln gesetzt sind. Der höfische Ritter erreicht seine Bestimmung – wie etwa Hartmanns Erec und Iwein infolge ihrer gegensätzlichen Abweichungen vom höfischen Liebesideal – durch ein Finden des richtigen Maßes. Das Extrem ist möglicherweise ein Bestandteil, keinesfalls jedoch Ziel einer ritterlichen Existenz. Das heroische Dasein kennt zwar auch die Vorstellung von Grenzüberschreitungen, was schon im Rahmen der antiken Dichtung der Hybris-Begriff zum Ausdruck bringt, jedoch widerspricht das Verfallen ins Extrem nicht der Qualität „heroisch“, wie Klaus von See mit seiner Darlegung des Exorbitanzbegriffs gezeigt hat.<sup>492</sup>

Laut Bumke ist „der Appellcharakter des höfischen Ritterideals nicht zu übersehen. Die poetischen Schilderungen waren offensichtlich nicht nur auf literarische Erbauung der adligen Zuhörerschaft angelegt, sondern sie wollten auch auf die gesellschaftliche Praxis Einfluß nehmen. Ob das gelungen ist, wird sich nur schwer feststellen lassen.“<sup>493</sup> Hiermit wird ein Grundproblem der Mediävistik an sich angesprochen: Die Frage, inwiefern erzählende Literatur Schlüsse auf die gesellschaftliche Realität des Entstehungszeitalters zulässt. Da dies nicht Thema dieser Arbeit ist, beschränkt sich die Behandlung von höfischer Kultur und Gesellschaft hier auf die durch die literarischen Texte vermittelten Vorstellungen ohne die Frage nach deren Übereinstimmung mit der Realität.

Mit Sicherheit ist es wenig erhellend, wenn Otfrid Ehrismann als Gegenbegriff zum Höfischen den von Georg Scheibelreiter für das Europa des 5. bis 8. Jahrhunderts geprägten Begriff des „Barbarischen“<sup>494</sup> gebraucht,

---

<sup>491</sup> BUMKE (1986), S. 417.

<sup>492</sup> VON SEE (1971), S. 170.

<sup>493</sup> BUMKE (1986), S. 432.

<sup>494</sup> SCHEIBELREITER, Georg: Die barbarische Gesellschaft. Darmstadt 1999.

der auf die ablehnende Beschreibung fremder Kulturen aus griechisch-römischer antiker Sicht zurückgeht. Ehrismann spricht zunächst von einer höfischen und einer barbarischen Verhaltensform – wobei die barbarische durch „Spontaneität, Rohheit und Maßlosigkeit“<sup>495</sup> geprägt sei – und darauf von „barbarischen Gesellschaften“. Es ist hingegen nicht darzulegen, dass diese Kulturen mehr von „Spontaneität, Rohheit und Maßlosigkeit“ gekennzeichnet waren als das Hochmittelalter, auch wenn sich dieses in literarischen Zeugnissen anders darstellt. Nur für letztere kann daher die Unterscheidung gelten, und auch hier bringen die von Ehrismann verwendeten Begriffe das Problem mit sich, dass sie mehr werten als beschreiben. Denn die Begriffe stellen keine Beschreibung aus übergeordneter Perspektive, sondern eine Wertung aus der Sicht des Hochmittelalters und dessen literarischer Selbstinszenierung dar.

### 5.1.2 Heroische Dichtung in der höfischen Gesellschaft

Die Zeit um 1200 brachte mit den Romanen Hartmanns von Aue, Gottfrieds von Straßburg und Wolframs von Eschenbach die zentralen Texte der höfischen Literatur des mittelalterlichen Deutschlands hervor. Welche Entfaltungsmöglichkeiten hatte vor dem Hintergrund dieses Literaturbetriebs ein heldenepischer Erzählansatz? Die Handschriftenlage scheint eine eindeutige Sprache zu sprechen; das *Nibelungenlied* stellt eine für seine Zeit einzigartige schriftliche Umsetzung von Stoffen der Heldensage dar: „Erst mit dem Nibelungenlied tritt der Heldenroman sichtbar vor uns hin [...], groß und klar. Und er wirkt noch größer, weil er einsam ist. Das Nibelungenlied ist das einzige Heldenepos der staufischen Blütezeit, das wir besitzen.“<sup>496</sup>

Das bedeutet jedoch kaum, dass die Heldenepik mit ihren Stoffen gegen Ende des 12. Jahrhunderts nur wenig Interesse erregte. Joachim Bumke weist darauf hin, dass die höfische Gesellschaft des 12. Jahrhunderts „auf vielfältige Weise mit mündlicher Heldenüberlieferung bekannt war“.<sup>497</sup> Neben zahlreichen textlichen Belegen nennt er für diese Vertrautheit Gründe, die auf die Völkerwanderungszeit und damit beinahe bis ins vorchristliche Zeitalter zurückzugehen scheinen. Der Laienadel pflegte die kultische Er-

---

<sup>495</sup> EHRISMANN (2002), S. 10.

<sup>496</sup> DE BOOR (1964), S. 152.

<sup>497</sup> BUMKE (1986), S. 613.

innerung an die Vorfahren und führte die Familiengeschichte bis in eine mythologisch verklärte Vorzeit zurück, die von Bumke als „heroisch“ aufgefasst wird. Als Beispiel wird die Zurückführung des Stammbaums Wiprechts, des Markgrafen von Groitzsch (verst. 1124), bis auf Ermenrich alias „Emelrich“ und dessen Bruder Herlibo angeführt.<sup>498</sup> Ein schon erwähntes, im Grad der Mythologisierung noch weiter gehendes Beispiel ist die altnordische *Völsunga saga* in Kombination mit der *Ragnars saga loðbrokar*, die das norwegische Königshaus des 13. Jahrhunderts auf Odin zurückführt.

Des Weiteren weist Bumke darauf hin, dass „man die literarische Situation der Laiengesellschaft in dieser Zeit einseitig und unzureichend erfaßt, wenn man nur die in Handschriften überlieferten Werke betrachtet“.<sup>499</sup> Zeitgenössische Kommentare aus dem „Renner“ Hugos von Trimberg (10348–10351), dem „Jüngeren Titurel“ (3364,1) und die berühmte Nennung von Heldensagenstoffen durch den Marner (XV,14,261–278) legen Zeugnis davon ab, dass die Beliebtheit dieser literarischen Tradition an den deutschsprachigen Höfen im Hochmittelalter ungebrochen fortbestand. Dass die schriftliche Überlieferung gegenüber der höfischen Literatur gering ausfällt, deutet nicht auf ein mangelndes Interesse an Heldenliedern und -epen hin, sondern auf ihre Konzeption als mündlich und improvisatorisch zu realisierende Dichtungen.

Der Marner nennt bei seinen Ausführungen über die Erzählwünsche des Publikums zunächst sieben Themen aus dem Bereich der Heldensage – darunter die Namen *Dieterich von Berne*, *Kriemhilt* und *Sigfrid* –, erst dann fügt er hinzu, dass mancher auch nichts als *hübschen minnesanc* hören will. Dass die Namen *Kriemhilt* und *Sigfrid* in einer auffälligen Trennung voneinander genannt werden, deutet möglicherweise darauf hin, dass unabhängig von dem Konnex, den das *Nibelungenlied* bereits hergestellt hatte, die Heldentaten Siegfrieds und der Verrat Kriemhilds als eigenständige Erzählstoffe aufgefasst wurden. Saxo Grammaticus stellt in seinen *Gesta Danorum* die Funktionalisierung eines Sagenstoffes dar: Um Herzog Knut von Jütland vor einer ihm zgedachten Falle zu warnen, singt ein sächsischer Sänger ihm ein Lied vor, das *notissimam Grimildae erga fratres perfidiam* (den

---

<sup>498</sup> Vgl. BUMKE (1986), S. 613.

<sup>499</sup> BUMKE (1986), S. 614.

weitbekanntem Verrat Grimhilds gegen ihre Brüder) wiedergibt.<sup>500</sup> Diese Schilderung ist insofern bemerkenswert, als die Heldensage hier über eine allegorische Aussageweise als Mittel gegenwartsbezogener Kommunikation dient. Sie wird als mythisches Urbild aktueller, feudaler Gesellschaftsstrukturen aufgefasst.

Die Heldensagen scheinen demnach so konsequent mündlich weitergegeben worden zu sein, dass man ihre schriftliche Niederlegung gar nicht in Betracht zog, weil sie ohnehin eine so starke Präsenz hatten. Dies bewirkte die Praxis des improvisierenden mündlichen Vortrags, die vermutlich in einer so starken Verbindung mit diesen Stoffen gesehen wurde, dass eine schriftliche Niederlegung gar nicht wünschenswert erschien. Das Wechselspiel zwischen konservierenden und erneuernden Zugriffen auf die „Lieder“ konnte „den Gestalten der Sage eine Lebendigkeit verleihen, die sie allzu leicht in der episch-distanzierten Darstellungsweise der Tradition einbüßen. Die Lieder werden aber nicht in einem Vakuum gesungen. Eine weitere Wechselwirkung besteht zwischen dem Sänger und seinem Publikum. Die Reaktion der Zuhörer kann auch berichtend auf die Aufführung des Liedes wirken. Lebhaftes Zuhören ist vielleicht das wichtigste konservierende Moment der Tradition“.<sup>501</sup>

### 5.1.3 Höfisch-heroische Gegensätzlichkeit im *Nibelungenlied*

Der Gegensatz Höfisch-Heroisch hat bezogen auf das *Nibelungenlied* vor dem Hintergrund seiner Zeit zwei Ausprägungen: einerseits den Gegensatz auf der Ebene der literarischen Gattung zwischen den Begriffen des Heldenepos und des höfischen Romans und andererseits auf der Ebene der Figurenethik.

Aufgrund seines ethischen Gehalts tritt das Heroische in ein gespanntes Verhältnis zur höfischen Kultur insbesondere des Hochmittelalters, das sich auch in der Literatur zeigt, an der beide kulturellen Phänomene beteiligt sind. Da die höfische Kultur von ihrem christlich-religiösen Hintergrund inhaltlich nicht zu trennen ist, ergeben sich teilweise ähnliche Gegensätze. Das Konzept des *miles christianus*, den die höfische Literatur zur Grals-

---

<sup>500</sup> Vgl. BUMKE (1986), S. 612.

<sup>501</sup> HAYMES (1977), S. 22, wobei sich der Begriff „Lied“ auf mündlich tradierte Dichtungen bezieht und nicht im heuslerschen Sinne, das hieße gegensätzlich zum Epos, zu verstehen ist.

che oder ins „Heilige Land“ aufbrechen lässt, scheint mit dem heroischen Ethos nicht vereinbar, da dieses keinen transzendenten Bezugspunkt kennt. Des Weiteren stehen höfische Wertbegriffe wie *zuht* und *mâze* dem heroischen Ethos der Unbedingtheit diametral gegenüber. Während diese höfischen Wertvorstellungen die Regulierung des Einzelnen im Sinne einer gesellschaftlichen Gesamtordnung (*ordo*) und somit ein normatives Einwirken zum Ziel haben, bildet das heroische Ethos weder eine regulierende noch eine normierende Kraft. Es löst Handeln aus, statt es einzudämmen. Der Einbezug in eine höfische Machtordnung – auch an höchster Stelle – bedeutet daher für eine zuvor heroisch gestaltete Figur eine Unterwerfung.

Zudem hat das Heroische keinen wesentlichen Bezug zu einer vergleichbaren Kultur der äußeren Prachtentfaltung sowie der Rituale und Zeremonien. Verhaltensmuster wie beispielsweise die höfische Minne sind im Rahmen heroischer Ethik nicht vorstellbar. Auch die höfische *Âventiure* gehört nicht zum System heroischer Verhaltensmuster: „Der Held, der ‚auf Abenteuer ausgeht, um hehre und holde Frauen zu gewinnen‘: diese [...] Formel muß man ungefähr umdrehen, um das Richtige zu treffen. Es sind keine Abenteuer, sondern Schicksale; man geht nicht auf sie aus: sie umstricken den Helden als ein Fatum.“<sup>502</sup>

Vom höfischen Roman unterscheidet sich das *Nibelungenlied* auch formal, beispielsweise schon durch die Strophenform – wengleich diese kein Alleinstellungsmerkmal des mittelhochdeutschen Heldenepos ist. Verschiedene Wörter wie *kone* (NL 1244/4), *wîc* (1797/2), das dazugehörige *wîgant* (NL 61/4) und *wine* (NL 554/1) tragen zum konservierenden sprachlichen Charakter des Textes bei, da sie um 1200 bereits veralteten und in der höfischen Literatur die Ausnahme waren. Ähnlich verhält es sich mit *degen*, *recke* und *helt*. Diese Wörter waren zwar zur damaligen Zeit noch nicht veraltet, sind jedoch nicht die Ausdrücke erster Wahl, um die Hauptfiguren höfischer Romane zu bezeichnen.<sup>503</sup> Die sogenannte Programmstrophe NL 1, die nur in der *liet*- bzw. C-Fassung erhalten ist, aber nicht im Widerspruch zur *nôt*- bzw. B-Fassung steht und deshalb in die Ausgabe von Bartsch integriert wurde, enthält ebenfalls wichtige Hinweise in Richtung der heldenepischen Gattung. Laut Ehrismann ist sie ein Ausdruck des Willens des

---

<sup>502</sup> HEUSLER (2019), S. 165.

<sup>503</sup> Vgl. EHRISMANN (2002), S. 62 u. GROSSE (2002), S. 726.

Dichters, „die Gattung des heroischen Epos zu erfüllen, das eine Konstellation bedeutender Menschen und die Totalität der Welt verlangt“.<sup>504</sup> Dabei verweist besonders der Ausdruck der *alten mæren* – gegenüber der meist am Ideal der gegenwärtigen höfischen Kultur orientierten Romandichtung – auf Helden- im Sinne von Vorzeitdichtung. Auch der Begriff des *wunders* ist von großer Relevanz. Er signalisiert, dass der Text Figuren und Handlungen darstellen wird, deren Größendimension man sich in der Gegenwart nicht mehr konkret vorstellen kann. Dies ist ein wesentliches Kennzeichen des *heroic age*, auf das der Ausdruck *in alten mæren* verweist.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass höfische Erzählkultur und die Darstellung höfischer Verhaltensmuster fester Bestandteil des *Nibelungenliedes* sind. Ebenso muss man jedoch feststellen, dass sie sich häufig im offenen, innerhalb der Dichtung explizierten Konflikt befinden. Dieser Konflikt wird beispielsweise ausgetragen, wenn Volker einen höfisch *sam eines edeln ritters brût* (NL 1885) aufgeputzten Hunnen ohne Weiteres mit dem Speer durchbohrt (NL 1889).<sup>505</sup>

Als Siegfried nach der Jagd an der Quelle angekommen ist und nach höfischer Sitte auf Gunther wartet, wird ihm gerade dies zum Verhängnis. Er hätte kaum ermordet werden können, wenn er unhöfisch seinen Durst bereits zuvor gestillt hätte. Dies kommentiert der Erzähler mit der scharfen Bemerkung: *Dô engalt er sîner zûhte* (NL 980/1). In der Figur Siegfrieds stehen höfische Elemente unhöfischen Anteilen in auffälliger Weise gegenüber. Nachdem die zweite *Âventiure* seine höfische Erziehung und den Ritterschlag darstellt und zu Beginn der dritten die erwachende Minnebeziehung zu Kriemhild geschildert wird, tritt er nach seiner Ankunft in Worms mit der Kampfforderung an Gunther weder höfisch noch heroisch, sondern mit einer Naivität auf, die man am treffendsten als „tumb“ im Sinne der *Parzival*-Dichtung bezeichnet.

Bis zum Ausbruch der Kämpfe an Etzels Hof kann man die drei Könige als hervorragende Repräsentanten höfischer Art ansehen. Die Tatsache, dass zunächst Hagen in seiner Skrupellosigkeit gegen Kriemhild für sie die schmutzige Arbeit leistet, wirft ein ungünstiges Licht auf die Könige: Die Vorteile, die sich aus Hagens Taten ergeben, nehmen sie in Kauf, überneh-

---

<sup>504</sup> EHRISMANN (2002), S. 62.

<sup>505</sup> Vgl. Kap. 3.7.1.

men jedoch in der Öffentlichkeit keine Mitverantwortung. Dadurch erscheint letztlich auch die höfische Normenwelt als brüchige Fassade, deren „Untergang [...] als blutiges Gegenfest gefeiert“<sup>506</sup> wird. Nachdem der bereits bluttriefende Dankwart den Überfall auf den Tross gemeldet hat, beginnen Hagen und Volker unter den Hunnen zu wüten (NL 1967). Dies ist für Gunther (NL 1968), Gernot (NL 1969) und Giselher (NL 1970) das Startsignal, ebenfalls loszuschlagen. Damit sind alle höfischen Verhaltensregelungen obsolet geworden.<sup>507</sup> Es ist richtig beobachtet, wenn Ingo Runde bemerkt: „Die Troika der drei Helden [Hagen, Volker, Dankwart, E. S.] überragt die der Könige um ein Vielfaches“.<sup>508</sup> Dies gilt allerdings weniger für die späteren Kämpfe, sondern vor allem für diese Situation, in der nicht die Könige, sondern ihre Vasallen bestimmen, wann die Kämpfe beginnen – was ebenfalls als Signal für den Wegfall höfisch-sozialer Regelungen zugunsten heroischer Bewährungsethik<sup>509</sup> zu werten ist.

Im die Kämpfe beschließenden Kommentar des Erzählers heißt es: *Diu vil michel êre was dâ gelegen tôt* (NL 2378/1), wobei mit *êre* die höfische Pracht und Herrlichkeit des von Etzel geplanten Festes gemeint ist, auch die *hôhen êren* des burgundischen Königshofs (NL 13/1). *Diu vil michel êre* steht hier jedoch exemplarisch für die höfische Norm im Allgemeinen, die mit der heroischen Existenzbehauptung kollidiert. Dabei handelt es sich um eine Schicht im ethischen wie im gattungsbezogenen Sinne, die weniger unter einem oberflächlichen Überzug höfischer Darstellungsweisen als in einem bewusst inszenierten literarischen Widerstreit mit derselben zu denken ist. Alles andere hieße die provokative Kraft des Textes zu unterschätzen, die die Grundlage seiner Wirkung ist.

---

<sup>506</sup> MÜLLER (1998), S. 434.

<sup>507</sup> Vgl. auch MÜLLER (1998), S. 183f.

<sup>508</sup> RUNDE (1998), S. 58.

<sup>509</sup> Vgl. RUNDE (1998), S. 58, Anm. 40. Derselbe Wegfall sozialer Ordnung zugunsten der Hervorhebung einer heroisch gestalteten Figur wird im Kniefall Etzels und Kriemhilds vor ihrem Vasallen Rudeger (NL 2152) klar erkennbar.

#### 5.1.4 Das *Nibelungenlied* als höfische Dichtung?

Hugo Kuhn betont in seiner Darstellung der „Klassik des Rittertums in der Stauferzeit“<sup>510</sup> die Gegensätzlichkeit des „Epos, dessen Stoffwelt ganz und gar gegen die höfische Stoffwelt steht“, zum höfischen Roman. Helmut de Boor bemüht sich im Gegensatz dazu um eine Integration des Epos in die Gattung des Romans. Für ihn ist das *Nibelungenlied* ein „Roman der Stauferzeit“, der innerhalb der Gattung des Romans eine „heroische Sonderform“ darstellt.<sup>511</sup> Die Begriffe „höfisch“ und „Roman“ bilden für ihn keinen Widerspruch zur Auffassung des *Nibelungenliedes* als Heldenepos.

Während die Einordnung des Textes in die Gattung des Romans untypisch und heute nicht mehr üblich ist, nimmt de Boor dennoch die Singularität des Epos als Beispiel für eine sonst nicht bezeugte Heldenepik um 1200 zur Kenntnis. Er formuliert zum *Nibelungenlied* die bedeutende Aussage, dass „sein Dichter, zu dessen Wesensart zartes Empfinden gehörte, zugleich fähig war, heroische Dichtung bis in ihre innersten Triebkräfte zu begreifen und schöpferisch-kongential nachzugestalten. Und daß er – möglicherweise am Bischofssitz von Passau – eine ritterliche Hörschaft fand, die ihn verstand und die bereit war, das Ethos dieser urtümlichen Zeit anzuerkennen und nachzuerleben“.<sup>512</sup>

Aber de Boor versteht diese zutreffend benannten Eigenheiten des Textes nicht als Gegensätze zu den höfischen Elementen; „Aufgabe der Literaturgeschichte bleibt es, das *Nibelungenlied* als das Werk eines Mannes und seiner Zeit zu begreifen, als ritterlich-höfischen Roman eines ritterlichen Dichters. [...] Das *Nibelungenlied* ist ein höfischer Roman; höfisch-ritterliches Verhalten, Zucht und Maße, adlige Schönheit und Pracht der Erscheinung beherrschen das ganze Gedicht“.<sup>513</sup> In dieser Arbeit konnte jedoch gezeigt werden, dass die Triebkräfte der heroischen Dichtung mit dem höfisch-ritterlichen Verhalten einen ständigen Widerstreit bilden, der maßgeblich zur Motorik der Handlung beiträgt.

---

<sup>510</sup> KUHN (21962), S. 152.

<sup>511</sup> DE BOOR (61964), S. 153.

<sup>512</sup> DE BOOR (61964), S. 163.

<sup>513</sup> DE BOOR (61964), S. 159.

Für Max Wehrli ist das Wiedererscheinen der Heldenepik „die größte dichterische Überraschung der klassischen Zeit“, und er bemerkt, dass das *Nibelungenlied* „rangmäßig alle andere Heldendichtung überragt und wie ein erratischer Block in der Landschaft steht“<sup>514</sup>. Er nimmt bezüglich der Gattungsfrage gegen de Boors Einordnung Stellung: „Das *Nibelungenlied* ist, trotz de Boor, kein ‚höfischer Heldenroman‘. Die breite Ausgestaltung höfisch-ritterlicher Szenen und die Rücksichtnahme auf zeitgenössische Rechts- und Moralvorstellungen bleiben trotz allem aufgesetzt, werden nicht zum aktiven Prinzip“.<sup>515</sup>

Joachim Bumke schreibt wenig später: „Während in Frankreich die Heldenepik der ‚chansons de geste‘ ebenso reich ausgebildet war wie der höfische Roman, scheint das *Nibelungenlied* ganz isoliert in der Literaturgeschichte der höfischen Zeit zu stehen“.<sup>516</sup> Diese Aussage scheint insofern nicht ganz konsequent, als man, wenn man die *chansons de geste* wie das französische Rolandslied mit ihrer eminent christlichen Ausrichtung als Heldenepik einschätzen wollte, auch einigen Grund hätte, deutsche Dichtungen wie das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad, den *Herzog Ernst* oder den *König Rother* dazuzuzählen. Das *Nibelungenlied* und die französischen *chansons de geste* unter einen Gattungsbegriff zu fassen, scheint kaum möglich. Wie auch in seiner Publikation über die „Höfische Kultur“<sup>517</sup> führt Bumke das *Nibelungenlied* zwar unter dem Begriff der Heldenepik, zieht aber die Repräsentation jeglicher Werte innerhalb des Epos stark in Zweifel:

„Der ursprüngliche Sinn der Heldendichtung war die Darstellung großen Heldentums. Davon ist im ‚*Nibelungenlied*‘ nicht mehr viel zu spüren. Heroische Motive sind ins Märchenhafte umgewandelt (Tarnkappe), ins Komisch-Lächerliche gezogen (Freierkämpfe, Hochzeitsnacht) oder ins Grausig-Groteske (Bluttrinken). Heldentum stellt sich als tapsige Bärenhaftigkeit dar (Siegfried), heroische Untergangsbereitschaft erscheint als Engstirnigkeit (Hagen). [...] Noch schlechter ergeht es den Frauen. Brünhild wird als Kraftweib lächerlich gemacht und als Königin herabgewürdigt;

---

<sup>514</sup> WEHRLI (1980), S. 392.

<sup>515</sup> WEHRLI (1980), S. 403.

<sup>516</sup> BUMKE (1990), S. 195.

<sup>517</sup> BUMKE (1986), S. 593.

Kriemhild, die kalt und einsam ihren Weg geht, steht zuletzt als Teufelin da.“<sup>518</sup>

Problematisch an dieser Bewertung erscheint vor allem, dass die Bewertungen von Textelementen u. a. als „komisch-lächerlich“, „grausig-grotesk“, „tapsig“, „engstirnig“ und „lächerlich“ hier eher dem persönlichen Empfinden des Interpreten und dem Alteritätsphänomen aufgrund des Textalters entstammen, als dass der Text Hinweise auf die Intendiertheit einer solchen Auffassung erkennen ließe.

Des Weiteren äußert Bumke, dass die Handlung des Epos von „Mord, Betrug, Haß, Rache, Machtgier und Hinterlist“ bestimmt werde. Sein Begriff der Heldenepik scheint demnach kaum an die Darstellung ethischer Wertvorstellungen geknüpft zu sein. Ähnlich heißt es später bei Horst Brunner: „Die Welt des Nibelungenliedes [...] ist bestimmt von Verrat, Machtgier, Gnadenlosigkeit, gegen die positive Werte, auch christliche Werte, nicht aufkommen können.“<sup>519</sup> Es handelt sich hierbei um eine neuere, sehr von gegenwärtigen Rezeptionsgewohnheiten geprägte Auffassung, die die genannten negativen Momente wie Mord, Betrug und Hass als zentrale Gegenstände der Darstellung interpretiert. Unerwähnt bleibt dabei, dass diese erschwerenden Faktoren für heldenepische Handlungsstrukturen von besonderer Wichtigkeit sind, denn ohne die aus Betrug, Verrat und ähnlichen Vergehen resultierenden tödlichen Konflikte können sich gattungstypische Handlungsmuster nicht aufbauen. Daher ist es irreführend, sie isoliert zu betrachten.

Den Zugriff des Verfassers auf den Stoff schätzt Bumke ganz anders ein als de Boor, wenn er schreibt: „Einen regelrechten höfischen Roman daraus zu formen war unmöglich. Wo es einigermaßen ging, führte der Autor höfische Züge ein“.<sup>520</sup> Somit wird dem Verfasser nicht mehr das Nachvollziehen der heroischen Ethik zugestanden, die der Stoff mitteilte, sondern er wird als glättender Höfischer dargestellt, dem dieses Vorhaben aber bei der Hartnäckigkeit seiner Vorlagen nicht gelungen sei.

Im *Nibelungenlied* liegt kein zufälliges, versehentliches oder aus einem poetisch-redaktorischen Misslingen heraus entstandenes Nebeneinander von

---

<sup>518</sup> BUMKE (1990), S. 202.

<sup>519</sup> BRUNNER (2003), S. 208.

<sup>520</sup> BRUNNER (2003), S. 206.

Höfisch und Heroisch vor. Es handelt sich um ein aus den gegensätzlichen Erzähltraditionen – der tradierten heldenepischen des Stoffes und der höfisch-epischen der Gegenwart um 1200 – inszeniertes Gegeneinander. Der Text lässt die Figuren, die die gegensätzlichen ethischen Ansätze vertreten, gegeneinander antreten, um die Frage nach deren Durchsetzungsfähigkeit auf der literarischen Ebene des Epos durchzuspielen. Das Ethos, das sich durchsetzt, ist – wie der überaus wichtige Vers *diu vil michel êre was da gelegen tôt* andeutet – das heroische, das aber nicht im engeren Sinne „triumphiert“, weil seine aktiven Vertreter nicht überleben. Hierbei handelt es sich jedoch um ein Ende, das dem heroischen Ethos, das sich durch das unbedingte Verfolgen eines ethisch bedingten Ziels ausweist, überaus gerecht wird, da der Tod der für dieses Ethos repräsentativen Figuren gerade die Unbedingtheit ihres Handelns unter Beweis stellt.

## ***5.2 Das Heroische im Verhältnis zum Christlichen***

### **5.2.1 Zum Stellenwert des Christlichen im *Nibelungenlied***

Die Diskussion, wie „christlich“ das *Nibelungenlied* sei, hat eine lange Tradition innerhalb der Forschung. Zwei Voraussetzungen gilt es dabei zu berücksichtigen. Erstens ist das *Nibelungenlied* in seiner vorliegenden Form um 1200 entstanden, also in einer Zeit, in der das Christentum in Mitteleuropa so etabliert war, dass an Neudichtungen aus dieser Zeit mit bewusster heidnischer Ausrichtung nicht zu denken ist. Zweitens ist aber in dem Epos ein Stoff festgehalten, der seit der Völkerwanderungszeit in mündlicher (und zuletzt vermutlich auch schriftlicher) Weitergabe tradiert worden war. Somit muss davon ausgegangen werden, dass im *Nibelungenlied* Inhalte überliefert sind, denen das Denken einer Gesellschaft zugrunde liegt, die nicht in einem vergleichbaren Maß wie die des Hochmittelalters christianisiert war. In welchem Ausmaß diese Inhalte in der Dichtung aufgefunden werden können, ist daher die entscheidende Frage. Soll der Begriff „heidnisch“ als Gegensatz zu „christlich“ gebraucht werden, bedarf er auch einer Differenzierung in einerseits heidnische Religiosität im Sinne der Verehrung vorchristlicher Götter und andererseits das Verpflichtetsein gegenüber Werten, die aus einer vorchristlichen Ethik stammen und nicht mit christlicher Sittenlehre vereinbar sind.

J. W. Goethe notierte 1827 zur simrockschen Übertragung des *Nibelungenliedes* in stichwortartiger Form:

„Uralter Stoff liegt zum Grunde [...]. Die Motive durchaus sind grundheidnisch. Keine Spur von einer waltenden Gottheit. Alles dem Menschen und gewissen [*Einflüssen?*] imaginativer Mitbewohner der Erde überlassen. Der christliche Kultus ohne den mindesten Einfluß. Helden und Heldinnen gehen eigentlich nur in die Kirche, um Händel anzufangen.“<sup>521</sup>

Diese Bewertung Goethes beschäftigt die Wissenschaft bis heute. Bert Nagel, der sich zum Ethos im *Nibelungenlied* ausführlich geäußert hat, meint zu seinen Worten: „Knapp und treffsicher ist hier die Lebenshaltung der Nibelungenhelden gekennzeichnet [...]. Die Nibelungen [...] folgen eindeutig dem heroischen Gebot unbedingter Ehr- und Selbstbehauptung.“<sup>522</sup>

Werner Hoffmann äußert sich (zurückgehend auf Gottfried Weber) ähnlich, wenngleich vorsichtiger:

„Konstitutiv für den weltbildlichen Status der Dichtung ist, dass christliche und nichtchristliche (letztlich germanisch-heidnische) Vorstellungen neben- und ineinanderstehen. [...] Es ist durchaus ein mittelalterliches Werk – aber kein wesentlich christliches. Und zwar bleibt das Verhältnis der nibelungischen Menschen zum Christentum darum konventionell und ohne jeglichen Tiefgang, weil jede innere Christuserfahrung fehlt. [...] Die eigentlich wirksame Macht ist überhaupt nicht Gott, sondern sind untergründig-dämonische Mächte und Kräfte über dem Menschen (‘Schicksal’) und in dem Menschen.“<sup>523</sup>

Angehörige der Kirche spielen im Epos eine sehr eingeschränkte Rolle und sind auch nicht mit wörtlicher Rede ausgestattet. Eine Ausnahme ist die (allerdings mit dem Kontext gänzlich unverknüpfte und daher eingeschoben wirkende) Strophe NL 1508, in der *von Spîre ein alter bischof* die Äußerung macht: *unser friunde wellent varn / gegen der hôhgezîte: got müez’ ir êre dâ bewarn*. Jan-Dirk Müller kommentiert die sonstige Äußerungslosigkeit so: „Die nibelungische Welt ist so selbstverständlich christlich, dass kirchliche Institutionen gar nicht immer eigens erwähnt werden müssen.“<sup>524</sup>

---

<sup>521</sup> J. W. Goethe: Schriften zur Literatur/Das Nibelungenlied. GOETHE (TRUNZ/SCHRIMPF<sup>9</sup>1981), S. 348. Kursiver Klammerzusatz laut Edition.

<sup>522</sup> NAGEL (1965), S. 139.

<sup>523</sup> HOFFMANN (<sup>6</sup>1992), S. 24.

<sup>524</sup> MÜLLER (1998), S. 198.

Diese Argumentationsweise scheint kaum zulässig, da sie einen klaren Sachverhalt, nämlich die geringe Repräsentation des Christlichen, in dessen Gegenteil umdeutet. Wo Geistliche im *Nibelungenlied* als würdige Respektpersonen auftreten wie Bischof Pilgrim (NL 1296–1299, 1628–1630) oder der oben genannte Speyerer Bischof, wirken sie nicht im Kontext verankert und könnten fehlen, ohne eine Lücke im Handlungsverlauf zu hinterlassen. Anders verhält es sich lediglich mit dem burgundischen Hofkaplan, der in der 25. Äventiure ironischerweise unfreiwillig zum Indikator eines vorchristlichen Schicksalsdenkens wird.

Kirchbesuche und andere kirchliche Zeremonien werden gelegentlich erwähnt, allerdings häufig nur mit lakonischen Phrasen: *Got man ze êren eine messe sanc* (NL 33/1) *Dô si gehôrten messe...* (NL 813/1), *Man lûte dâ zem münster nâch gewoneheit* (NL 1005/1). Am heidnischen Hof Etzels finden wegen der verschiedenen Völkerschaften, die sich dort aufhalten, gemischte christlich-heidnische Gottesdienste statt (NL 1851). Es fällt auf, dass hier die Religionen gänzlich im Einklang existieren und gepflegt werden. Dies deutet wohl darauf hin, dass am Hof die Glaubensinhalte immerhin so gelassen gesehen werden, dass man ihretwegen keinen Streit anfängt. In der *Klage* wird die Religionszugehörigkeit – als Indiz für den eher oberflächlichen Stellenwert der eigentlichen Glaubensgrundsätze in der Dichtung – an einer Stelle sogar im Kontext mit der Beurteilung der Kampfkraft aufgefasst (V. 3923–3925): *vor den Hiunen si [die Burgunden, E. S.] wæren wol genesen, / wærn die kristen niht gewesen: / die brahtens in die arbeit*, was auch kaum auf ein echtes christliches Denken hindeutet – obwohl die *Klage* sich im Ganzen darum bemüht, dem Ethos des *Nibelungenliedes*, wo es christlichen Vorstellungen nicht entspricht, ein alternatives, zeitgenössisches entgegenzusetzen.

Regelmäßig erscheint *got* innerhalb der wörtlichen Rede im *Nibelungenlied*. Doch dies geschieht meistens in idiomatischen Zusammenhängen wie in den heutigen Redensarten „Gott sei Dank“ oder „weiß Gott“. Nagel bemerkt richtig, „dass dem christlichen Sprachgut im NL meist keine religiöse Bedeutung zukommt [...]. Die Nibelungen beziehen den leichthin zitierten christlichen Gott ohne Bedenken in ihre ganz unchristlichen Zielsetzungen ein.“<sup>525</sup> Wenn beispielsweise Hagen sagt, vom Hort wisse nun niemand *wan*

---

<sup>525</sup> NAGEL (1965), S. 211.

got unde mîn (NL 2371/3), dann ist das ebenso als idiomatisch aufzufassen wie mittelhochdeutsche Redewendungen, die den *tiuvel* für „nichts“ einsetzen.<sup>526</sup> Eine echte heilsgeschichtliche Perspektive erscheint für die Hauptfiguren des *Nibelungenliedes* dagegen an keiner Stelle.

Dass die *Klage* in ihrer Eigenschaft als Kommentar zum *Nibelungenlied* als dringend notwendig empfunden wurde, wie die fast durchgängige gemeinsame Überlieferung beweist, zeigt: Die Auffassung des *Nibelungenliedes* als Epos, das in einem höfisch-christlichen Ambiente ein auf vorchristlichen ethischen Vorstellungen fußendes Geschehen ansiedelt, ist kein neuzeitlicher Gedanke, sondern lässt sich bereits als Anlass für die Reaktion des Hochmittelalters auf den Stoff vermuten, die in Form der *Klage* und der C-Fassung erfolgte.

Wenngleich kaum angenommen werden kann, dass der kompilierende Dichter des Epos Elemente heidnischer Religiosität oder germanischer Göttermythologie bewusst hätte darstellen können oder wollen, ist es doch unbestreitbar, dass er mit der sagenhaften Welt Alberichs (8. Âventiure) oder mit den oben thematisierten Meerfrauen die niedere Mythologie in seine Dichtung einfließen ließ oder ihre tradierte Funktion berücksichtigte – möglicherweise angesichts der Beliebtheit von Zwergen, Riesen und weiteren typischen Nebenfiguren âventiurehaften Erzählens.

### 5.2.2 Der heroisch-christliche Gegensatz

Im Folgenden soll es, wenn der Begriff des Heidnischen verwendet wird, wohlgemerkt um heidnische, d. h. vor- und außerchristliche Ethik, nicht um heidnische Religiosität gehen. Es ist im Rahmen hochmittelalterlicher oberdeutscher Dichtung nicht zu erwarten, dass beispielsweise heidnische Götter angebetet werden oder gar aktiv mitwirken (wie etwa Odin in der *Völsunga saga*). Falls eine derartige Sagenschicht in der kontinentalgermanischen Nibelungendichtung jemals existiert hat, ist sie durch christliches Einwirken nicht weitergegeben worden. Jedoch kann sehr wohl damit gerechnet werden, dass auf einer subtileren Ebene dieser christliche Einfluss nicht wirksam geworden ist. Dabei handelt es sich um die ethischen Grundsätze, nach denen sich das Verhalten von Figuren ausrichtet.

---

<sup>526</sup> Vgl. NAGEL (1965), S. 212.

Die Terminologie schwimmt oftmals leicht, wenn es um „heidnische“ und „heroische“ Ethik geht. Diese beiden Begriffe – das Heroische als eine Form der literarischen Gestaltung von Figuren in Physis und Ethos und das Heidnische als auf die außerliterarische Wirklichkeit zu beziehender Begriff – müssen in ihrem Bedeutungsgehalt prinzipiell auseinandergelassen werden. Jedoch sollte nicht übersehen werden, dass die heroische Ethik in vielen Belangen spürbar auf dem vorchristlichen Weltbild der indogermanischen Völker beruht und ihre Wirkung im Rahmen mittelalterlicher Rezeption gerade aus der Gegensätzlichkeit zwischen zeitgenössischen Wertbegriffen und den in der Heldendichtung auftretenden tradierten und im Epos um 1200 noch literarisch weiterentwickelten ethischen Vorstellungen erhält.

Beide Begriffe, „heidnisch“ und „heroisch“, kennzeichnen, was das *Nibelungenlied* angeht, im von Neumann und Nagel beschriebenen Schichtenmodell die ältere Schicht der Ethik in der Nibelungendichtung.<sup>527</sup> Für Bert Nagel führt dies zur Zusammenfassung in dem Begriff „Heidnische Heroik“ als Bezeichnung dieser ethischen Schicht. Unter diesem Leitbegriff stellt er meistens die „heroische“ Ethik der „christlichen“, manchmal auch der „höfischen“ gegenüber, und die Trennung ist in der Tat oft schwierig. Was klar gegen christliche Maßstäbe gerichtet ist (und doch eine ethische Grundlage erkennen lässt, also nicht durch reine Triebhaftigkeit begründet ist), lässt sich vor dem Hintergrund der jahrhundertelangen Tradiertheit des Stoffes als heidnisch auffassen.

Mit „Ehre“ und „Schicksal“ sollen nun zwei wesentliche Grundbegriffe dieser Weltauffassung und ihre Rolle in der Konzeption und Inszenierung heroisch gestalteter Figuren in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt werden.

### 5.2.2.1 Ehre

Nagel schreibt über die Hauptfiguren des *Nibelungenliedes*: „Immer und überall sind sie nur sich selbst, dem Gebot ihrer subjektiven Ehre verpflichtet. [...] Diese Absolutsetzung des Ichs, diese fanatische Verfechtung der eigenen Ehre stehen zweifellos im schroffen Gegensatz zur christlichen

---

<sup>527</sup> Zum Begriff der geschichteten Ethik vgl. NAGEL (1965), S. 137f. und NEUMANN (1967), S. 9–31.

Haltung, die statt solch rücksichtsloser Selbstbehauptung radikale Selbstaufgabe vom Menschen fordert.“<sup>528</sup> Nagel weist darauf hin, dass diesem Ehrbegriff im Kontext der Dichtung der Begriff *leit* gegenübersteht, der nicht nur subjektiven Schmerz bezeichne, sondern auch den Verlust persönlicher Ehre, was die Notwendigkeit von Rache mit sich bringe. Ähnlich gestaltet sich Maurers Einschätzung des Leides als Ehrverlust, dessen Darstellung „insofern konsequent durchgeführt wird, als es bis zum Ende um die Herstellung dieser Ehre geht, wenn auch den Menschen der höfischen Zeit vielleicht [...] vor dieser Konsequenz graut“.<sup>529</sup> Die übliche, durch den Erzähler ausgesprochene Wertung von trotziger Ehrbehauptung sei im *Nibelungenlied* meist *übermuot*.<sup>530</sup>

Wenn hier mit Nagel von „Ehre“ gesprochen werden soll, muss man darauf aufmerksam machen, dass das mittelhochdeutsche Wort *êre* sich mit „Ehre“ in dem hier vorgebrachten Verständnis nicht deckt, da es weniger eine nach innen gerichtete, wertbezogene als vielmehr eine gesellschaftliche Form von Ehre, d. h. „Ansehen“, bezeichnet.<sup>531</sup> Nach Konrad Baumgartner entsteht Ehre – im modernen Sinne – „dort, wo sich eine Person durch bestimmte Qualitäten (Geburt, Fähigkeiten, Leistungen) als ‚ehrwürdig‘, ‚ehrenwert‘ erweist u[nd] eine soz[iale] Umwelt diese ‚Würdigkeit‘ feststellt bzw. durch ihre Wertschätzung z[um] Ausdruck bringt [...]. Dies hat einen bestärkenden (in vormodernen Gesellschaften sogar weitgehend konstitutiven) Einfluß auf die eigene Selbstachtung und das Selbstwertgefühl.“<sup>532</sup> Diese konstitutive Rolle ist in der Heldenepik omnipräsent. Da die Ehre wichtig für den Halt innerhalb der Gemeinschaft ist, versucht der Einzelne diese möglichst intakt zu halten. Gerhard Köbler sieht dementsprechend die Ehre in der Wertehierarchie des Altgermanischen auf einem hohen Rang, zumindest der literarischen Reflexion nach zu urteilen:

„Das E[hr]-Gefühl stellte die Stufenleiter der sittlichen Werte her. Gebet, Opfer, Schicksalsglaube nahmen keinen Einfluß darauf. Über sein Bes-

---

<sup>528</sup> NAGEL (1965), S. 139.

<sup>529</sup> MAURER (1961), S. 16.

<sup>530</sup> Vgl. NAGEL (1965), S. 142f.

<sup>531</sup> Vgl. dazu NL 2378/1 im Verhältnis zu NL 13/1.

<sup>532</sup> BAUMGARTNER (1995), S. 505.

tes, die Heldenehre (das ‚heiligste‘, d. h. unverletzliche Gefühl in der heidn[ischen] Seele, mußte der Edle selber wachen.“<sup>533</sup>

Geprägt ist dieser Ehrbegriff, wie Köbler betont, von Andreas Heusler. Er speist sich eher aus literarischer Gestaltung als aus geschichtlicher Erfahrung, ist aber sehr aufschlussreich für das Verständnis germanischer Heldenepik. Beim mittelalterlichen Ehrbegriff im Allgemeinen geht es weniger um das Innenleben einer Figur, mit dem sich eine psychologisierende Deutung beschäftigen würde. Es geht vor allem darum, die Ehre nach außen zu wahren. Daher ist die Ehre auch immer ein wichtiges Kriterium der Inszenierung von Figuren. Mitunter sind jedoch auch christliche und heroische Motivation schwer zu trennen, wie Panzer zu NL 2154f. am Beispiel einer gebetsartigen Äußerung Rudegers feststellt: „Doch auch in der Schilderung von Rudegers Erwägungen in seinem schweren Konflikt widerstrebender Pflichten klingt der christliche Ton nicht rein [...]. Denn nicht die Sorge um das Schicksal seiner Seele im Jenseits wird für Rudeger ausschlaggebend, sondern die durchaus irdische Besorgnis, daß ihn *schiltet elliu diet*, daß ihm *diu welt trüege haz* [...]“<sup>534</sup>

Hagen als für einen ausgeprägten diesseitigen Ehrbegriff exemplarische Figur wird gleich bei einer seiner ersten Erwähnungen im *Nibelungenlied* im Mund des Königs Siegmund mit den abwertenden Attributen *üermüete* und *hōhverte* belegt (NL 54). Vor allem sein Verhalten gegenüber Kriemhild korrespondiert mit dieser Bewertung. Der *üermüete*-Begriff zeigt hier die Abgrenzung eines Ehrbegriffs im christlich zulässigen Rahmen zu einem aus dieser Sicht übersteigerten Ehrbegriff aus der Sicht Siegmunds, der hier die christliche und höfische Perspektive verkörpert. Bezogen auf den „germanischen Helden“ bemerkt Panzer, dass „der allzu gesteigerte Überschwang nicht wie im Mittelalter als ethischer Mangel gewertet wird.“<sup>535</sup>

Den von Nagel beschriebenen Ehrbegriff und das Erfordernis, das *leit* der Königin zu rächen, macht Hagen zu einem Motiv der Ermordung Siegfrieds (NL 867, 873): Brünhilds Ehre ist, durch die Öffentlichkeit des Streits mit Kriemhild, nach außen hin in Frage gestellt, was eine Rache-

---

<sup>533</sup> Vgl. KÖBLER (1986), S. 501.

<sup>534</sup> PANZER (1955), S. 205.

<sup>535</sup> Ebd.

handlung erfordert. Der Ehrbegriff ist zudem einsetzbar, um zu Handlungen aufzurufen: Der Zögernde kann durch den impliziten Feigheitsvorwurf, so in NL 1463, in seiner Ehre in Frage gestellt werden: Von Giselher im Angesicht des burgundischen Königshofes indirekt des Zögerns vor der Konfrontation mit Kriemhild beschuldigt zu werden, veranlasst Hagen unweigerlich, seine Warnerhaltung aufzugeben und das Unternehmen zu unterstützen, dessen Konsequenzen durch die Vorausdeutungen bereits bekannt sind. Dies dokumentiert die hohe Wichtigkeit dieses Ehrbegriffs nicht nur für die Figurenkonzeption, sondern auch für die Entwicklung der Handlung.

In unmittelbarer Verbindung mit dem Ehrbegriff ist auch der des Mutes zu sehen, bzw. der schon in antiker Zeit belegten Kardinaltugend der *fortitudo*. Zur Wahrung der Ehre in der Heldenepik ist diese Eigenschaft, Mut im Sinne von Selbstüberwindung, essenziell. Sie ist geradezu als sichtbarer Ausdruck von Ehre zu bezeichnen. Allerdings ist diese Tugend die einzige der antiken Kardinaltugenden, die sich in das Konzept des heroischen Ethos gemäß der germanischen Heldenepik einbeziehen lässt. Auf die physisch überlegenen Figuren der niederen Mythologie trifft diese Eigenschaft meist nicht zu, beispielsweise bei unverwundbaren oder übermenschlich starken Figuren, die keinen menschlichen Gegner zu fürchten brauchen. Daher stehen diese häufig außerhalb heroischer Wertbegriffe. Oft ist der Schutz, den diese Figuren der niederen Mythologie genießen, jedoch auch nicht von Dauer und kann durch List gebrochen werden, was etwa an den Beispielen von Siegfried, Brünhild und Achilleus deutlich wird. Eine Handlung, die grundsätzlich in Verbindung mit der Ehre steht, ist die Rache. Sie braucht im Kontext der germanischen Heldenepik, im Gegensatz zum heutigen Verständnis von Rache, nicht den direkt Schuldigen zu treffen, sondern kann auch Verwandte oder sonstige Nahestehende treffen. Da der Mut im Verständnis des Heldenepos die Ehre mehrt und die Rache sie wiederherstellen kann, stehen diese beiden Begriffe in direktem Zusammenhang mit dem Ehrbegriff.

### 5.2.2.2 Schicksal

Wo ein Gott fast nur in idiomatischen Formeln präsent und ansonsten „praktisch inexistent“<sup>536</sup> ist, sind die Handelnden dem Schicksal ausgeliefert, ge-

---

<sup>536</sup> NAGEL (1965), S. 209.

gen das gemäß den heidnischen Mythologien Europas auch die Götter nichts ausrichten können.

Eine Heldendichtung, in der das Schicksal (*fatum*, also „das Gesprochene“) eine besonders gewichtige Rolle spielt, ist die *Aeneis* Vergils. Laut Karl Büchner sind die „Verse, in denen vom *Fatum* gesprochen wird, [...] Pfeiler und tragende Stützen im Gedicht“.<sup>537</sup> Das *fatum* wird häufig in direkter Rede erwähnt, so beispielsweise von Dido (*dum fata deusque sinebat* – „solange das Schicksal und ein Gott es zuließen“, 4, 651), Anna (*eadem me ad fata vocasses* – „hättest du mich doch zu demselben Schicksal aufgerufen“, 4, 678) und natürlich Aeneas selbst (*non indebita posco regna meis fatis* – „ich fordere kein Reich, das mir nicht durch mein Schicksal geschuldet wäre“, 6, 66f.). Das heißt, die handelnden Figuren sind sich dieser Triebkraft voll bewusst. Für Aeneas ist es dieses Schicksal, das ihm ein neues Reich verhiess, aber dasselbe Schicksal führte zur Zerstörung Trojas. Es ist also eine sehr ambivalente Macht, mit der er sich auseinandersetzen muss. Allerdings ist der Urheber des Schicksals hier sehr eindeutig definiert: Es ist der Göttervater, Juppiter.<sup>538</sup> In keinem anderen heldenepischen Kontext ist das Schicksal so klar als Wille eines Gottes definiert. Ganz im Gegenteil muss sich der Zeus der *Ilias* dem Schicksal unterordnen, das den Tod seines Sohnes Sarpedon festgelegt hat, den er lediglich aufschieben kann (16, 431–457).

Oft wird der Schicksalsbezug als typisches Element germanischer Religiosität aufgefasst. Rudolf Simek spricht sich dagegen aus, von einem starken Schicksalsglauben der vorchristlichen Germanen auszugehen. Es sei auffällig, dass die Schicksalsbegriffe in den germanischen Sprachen des frühen und des hohen Mittelalters durchweg negativ besetzt gewesen seien.<sup>539</sup> Jedoch kann es auch ohne „Schicksalsglauben“ einen Schicksalsbegriff gegeben haben, der sich auch bis auf die heldenepische Tradition des Mittelalters ausgewirkt haben könnte.

Das Schicksal ist als wirkende Macht im *Nibelungenlied* auch mit Ausdrücken belegt, beispielsweise in der Klage Dietrichs über den Verlust seiner Mannen. Dietrichs Fazit lautet: *sô hat mîn got vergezzen* (NL 2319/3).

---

<sup>537</sup> BÜCHNER (1976), S. 273.

<sup>538</sup> Vgl. ebd., S. 275.

<sup>539</sup> Vgl. SIMEK (2004), S. 8f.

Vielmehr seien die Schicksalsmächte (*ungelücke*, NL 2320/4 und *unsælde*, NL 2321/1) am Werk gewesen. *Unsælde* wird in den Worten Dietrich als „wollendes Wesen“<sup>540</sup> aufgefasst, wie die Formulierung *Sît daz es mîn unsælde niht langer wolde entwesen* verdeutlicht. De Boor schreibt hierzu: „*Ungelücke* und *unsælde* [...] bezeichnen eingeborene Schicksalskräfte des Menschen.“<sup>541</sup> Nagel weist auf den aus dem *Hildebrandslied* stammenden Ausdruck *wêwurt* („Weheschicksal“) hin, der seinem Sinn nach auch für das im *Nibelungenlied* dargestellte Geschehen Gültigkeit habe.<sup>542</sup> Das zugrundeliegende Substantiv *\*wurt*<sup>543</sup> entspricht etymologisch und möglicherweise auch ideengeschichtlich dem altisländischen Namen *Urðr* von einer der drei Nornen.<sup>544</sup> Ein klarer, greifbarer Begriff für das Schicksal wie *wurt* liegt im *Nibelungenlied* nicht vor. Wer allerdings wie Ehrismann behauptet, dass der Erzähler „vom Schicksal nicht spricht“,<sup>545</sup> macht es sich zu einfach.

Ein anderer Begriff nämlich, der im Text gut belegt ist, bezeugt die Präsenz eines Schicksalsglaubens unverkennbar: Es handelt sich um den Ausdruck *veic*, der die Bedeutung „vom Schicksal zum Tod bestimmt“ hat. Seine Wichtigkeit für das Verständnis des Geschehens im *Nibelungenlied* betont Herbert Drube ebenso wie Friedrich Panzer.<sup>546</sup> So sagt Gernot im Vorfeld des Sachsenkrieges (NL 150), er wolle seine *êre* nicht durch das Zurückschrecken vor dem Krieg riskieren, unter Gebrauch des Sprichwortes *dâ sterbent wan die veigen*. Hier erscheint der Begriff auch laut de Boor als „Ausdruck ungebrochenen heroischen Schicksalsgefühls“.<sup>547</sup> Der Glaube, dass diejenigen, die fallen, ohnehin dem Tod geweiht waren, bildet die Grundlage für heroische Verhaltensmuster im Kontext des Kampfes.

---

<sup>540</sup> DE BOOR (221996), S. 362, Anm. 2320, 4.

<sup>541</sup> DE BOOR (221996), S. 362, Anm. 2320, 4.

<sup>542</sup> NAGEL (1965), S. 208 u. 226.

<sup>543</sup> Nach SCHÜTZEICHEL (41989), S. 302, noch in den Zusammensetzungen *firwurt* (Verderben), *giwurt* (Freude), *farwurti* (Verderben).

<sup>544</sup> BAETKE (31983), S. 685.

<sup>545</sup> EHRISMANN (1989), S. 106.

<sup>546</sup> DRUBE (1941), S. 165; PANZER (1955), S. 208.

<sup>547</sup> DE BOOR (221996), S. 31, Anm. 150, 2.

Hagen selbst sagt über den Hunnenprinzen Ortlieb, er sei *sô veichlich getân* (NL 1918/3) – wenig später stirbt der Knabe tatsächlich durch Hagens Schwert. Dies kann Hagen aber zu dem Zeitpunkt noch nicht wissen. Vergleichen lässt sich hier die Darstellung, wie Hagen bereits vor der Weissagung der Meerfrauen auf die bevorstehenden Kämpfe am Hof Etzels anspielt (NL 1530); möglicherweise liegt wieder ein Beleg für seine Voraussichtsgabe vor, die sich hier mit seiner Schicksalsbezogenheit verbindet. Ein weiterer, sehr zentraler Einsatz des Ausdrucks findet sich in der drittletzten Strophe: *Dô was gelegen aller dâ der veigen lîp* (NL 2377/1). Der Vers besagt nicht weniger, als dass das gesamte im Epos geschilderte Geschehen vom Erzähler als schicksalgeleitet, als prädestiniert aufgefasst wird.

Dies stimmt überein mit Hagens mit bitterem Triumph geäußerten Worten: *und ist ouch rehte ergangen, als ich mir hête gedacht* (NL 2370/4). Hinzu kommt die an mehreren Stellen belegte Erzähler- oder Figurenäußerung *ez muose et alsô sîn* bei Handlungen zwischen Burgunden und Hunnen, die die Unausweichlichkeit der Geschehnisse und damit den Schicksalsgedanken formuliert, ohne für letzteren einen abstrakten Begriff finden zu müssen.<sup>548</sup> So ergänzt die Meerfrau Hadeburc bei der Begegnung mit Hagen ihre Ankündigung des Burgundenuntergangs wie folgt: *ez muoz alsô wesen, daz iuwer deheiner kan dâ niht genesen* (NL 1542).

Indem die Burgunden die Donau überqueren, machen sie den entscheidenden Schritt zu ihrem Untergang und gleichzeitig zur heroischen Bewährung. Hagen prüft die Vorhersage der Meerfrauen, indem er den Hofkaplan in den Fluss wirft – da ihm die Frauen sagten, dieser werde als Einziger überleben.<sup>549</sup> Entscheidend an dieser Szene ist, dass mit dem Geistlichen auch gleichzeitig das christliche Element der burgundischen Welt, die Rückbindung zum christlichen Ethos, allegorisch über Bord geht.<sup>550</sup> Hagen wird kritisiert, doch trotz der Rücksichtslosigkeit seines Vorgehens hält ihn niemand auf. Gunther, der König, kommentiert das Geschehen nicht ein-

---

<sup>548</sup> Vgl. PANZER (1955), S. 207.

<sup>549</sup> Da das Verhalten Hagens stark an die Vorhersage der Meerfrauen gebunden ist, kann man wohl kaum mit BRINKER-VON DER HEYDE (1999), S. 111, annehmen, Hagen brauche einen „Gottesbeweis“.

<sup>550</sup> MÜLLER (1998), S. 194f. verweist auf eine inhaltliche Parallele im *Liet von Troye*, wo ein Sohn des Priamos, der Priester Elenus – Helenos in der Ilias, vgl. ILIAS (WEST 1998/2000) 6, 78 –, als Warner auftritt und als *Vnseliger cappelan* (V. 2267) gescholten wird.

mal. Hagens Handeln beweist, „daß von nun an kein Platz mehr ist für christlich-ethische Werte, daß fortan allein die heroischen Forderungen der Selbstbehauptung gelten“.<sup>551</sup>

Nagel ist der Ansicht, diese Szene bringe zum Ausdruck, dass der heroische Mensch zwangsläufig an Gottes Macht scheitern müsse,<sup>552</sup> was aber keine Grundlage im Text hat. Hier kommt das einzige Mal ein aktives Eingreifen des christlichen Gottes vor. Es gibt jedoch keinen Hinweis darauf, dass dieser Gott sich für irgendjemanden unter den Burgunden zuständig fühlt, außer für den Kaplan. Dass das Überleben des Geistlichen den Untergang der Burgunden bedeutet, sein Tod ihre Rettung bedeuten würde, zeigt auf dramatische Weise, dass seine christliche und ihre heroische Welt nicht nur getrennt sind, sondern sich geradezu in einem Konflikt auf Leben und Tod befinden. So erklärt sich Hagens Vorgehen gegen den Geistlichen, dem er in der C-Fassung auch noch mitteilt, dass er sein Überleben bedaure (NL C 1622).

Diese Szene verdeutlicht somit die Trennung zwischen der rein diesseitigen, schicksalgeleiteten Nibelungenwelt und einem Gott, der seine Kontrolle über sie verliert und offensichtlich auch gar kein Interesse mehr an ihr hat. Er wird sogar noch zum Bestandteil der Vorhersage der Meerfrauen, seine eingreifende Hand bewirkt kaum mehr, als ihre Gültigkeit zu bestätigen. Der einzige, dem er hilft, ist sein Geistlicher. Was von nun an geschieht, findet ohne seine Anwesenheit statt – mag er auch noch so oft genannt werden. Die rein formale Präsenz des christlichen Gottesbildes in Redewendungen und ritualisierten Anrufungen steht unter der Anleitung von Hagen einem vom heroischen Verhaltensmuster der Rache geleiteten Verhalten gegenüber, wodurch er zur entscheidenden Figur bei der Verwirklichung von Schicksal als einem zentralen Motiv des zweiten Teils des Epos wird.

Auch dass die Dichtung von ständigen Vorausdeutungen auf das bevorstehende Unheil geprägt ist (was schon in NL 2/4 beginnt), deutet darauf hin, dass der Untergang der Nibelungen kein Ereignis ist, das man hätte vermeiden können; vielmehr liegt schon im Beginn der Handlung das Fundament ihres Ausgangs. Nicht nur weiß Hagen vor der Weissagung der

---

<sup>551</sup> NAGEL (1965), S. 228 (dort allerdings mit Fragezeichen versehen).

<sup>552</sup> Vgl. NAGEL (1965), S. 226–228.

*mêrwîp* schon, dass es am Hofe Etzels Kämpfe geben wird, auch beim Eintreffen der Burgunden deutet *ein Kriemhilde man* Etzel dasselbe an (NL 1753). Die Vorausdeutungen werden in ihrer Regelmäßigkeit zum entscheidenden Element der Textstruktur. Das Zukünftige ist nicht optional, vielmehr wird mit dem Fortschreiten der Handlung der Weg zu einem feststehenden Ergebnis gebahnt. Die Frage ist nicht, ob das vorgegebene Ende erreicht wird, sondern wie es erreicht wird.

Das christliche Mittelalter kennt einen Diskurs, der sich mit dem zuvor gebrauchten Schicksalsbegriff vergleichen lässt: Boethius lässt in seiner auch im deutschen Sprachraum des Mittelalters weit verbreiteten *Consolatio philosophiae* die Gesprächspartnerin des an der Fortuna Verzweifelnden sagen: *Estne aliquid tibi te ipso pretiosius? Nihil, inquires. Igitur si tui compos fueris, possidebis quod nec tu amittere umquam uelis nec fortuna possit auferre.*<sup>553</sup> Der Fortuna mit ihrem auf das irdische Leben begrenzten Einfluss wird der Begriff einer wahren Glückseligkeit (*beatitudo*) gegenübergestellt, die nur außerhalb der irdischen Ebene zu erlangen ist.

Diese Transzendenzvorstellung fehlt jedoch der im *Nibelungenlied* sich abzeichnenden Schicksalsvorstellung. Anders als beim lateinischen Fortuna-Begriff geht es eher um den Prädestinationsgedanken als um die Dichotomie zwischen „Glück“ und „Unglück“, die der Fortuna-Gedanke impliziert und die gerade bei Boethius anhand der Situation des mit der „philosophia“ Kommunizierenden relevant ist. Der Fortuna-Gedanke des Boethius betont die Ohnmacht des Menschen gegenüber dem Wechsel guter und schlechter Zeiten, während der Schicksalsgedanke der Heldenepik seine Figuren aufruft, aktiv mit dem vorhergesagten Schicksal umzugehen.

### ***5.3 Die Eingriffe in der Fassung C***

Die handschriftliche Überlieferung des *Nibelungenliedes* zerfällt zum großen Teil in zwei Fassungen, die von der Forschung Fassung B (*nôt*-Fassung) und Fassung C (*liet*-Fassung)<sup>554</sup> genannt werden und deren Bezeich-

---

<sup>553</sup> BOETHIUS (WEINBERGER 1935), Buch 2, Prosa 4, 23 [„Gibt es etwas, was für dich wertvoller ist als du selbst? Nein, sagst du. Wenn du also an dir selbst teilhast, wirst du etwas besitzen, was du weder verlieren könntest noch was dir das Glück wegnehmen könnte“].

<sup>554</sup> Zitation der C-Fassung nach HENNIG (1977).

nungen auf die Siglen der entsprechenden Leithandschriften zurückgehen. Es ist unter zwei Gesichtspunkten umstritten, welche der beiden Fassungen den Text besser repräsentiert. Zum einen stellt sich die Frage, welche der Fassungen früher entstanden ist. Zum anderen unterscheiden sich die beiden Versionen in einigen entscheidenden Belangen, die im Folgenden diskutiert werden sollen.<sup>555</sup>

Durch die Entscheidung für eine der beiden Fassungen wird auch eine Wahl getroffen, ob der Text eher von einer charakteristisch heldenepischen Sicht auf die Figuren und ihr Handeln geprägt sein soll, der die Frage nach Gut oder Böse nicht eindeutig beantwortet, oder ob der Erzähler die Figuren – insbesondere Hagen und Kriemhild – im Rahmen eines dualistischen Weltbildes beurteilen soll, das eine klare Beantwortung dieser Frage verlangt. Ein Blick beispielsweise auf die *Ilias* zeigt, dass eine eindeutige Unterteilung in positiv und negativ besetzte Figuren nicht stattfindet; weder die Trojaner noch die Griechen sind von vornherein in dieser Richtung festgelegt. Auch ein frühmittelalterlicher Text wie das *Hildebrandslied* stuft seine Kontrahenten nicht innerhalb dieses Schemas ein. Heldenepik neigt dazu, Situationen zu konstruieren, in denen ein eindeutig als gut und richtig bewertbares Handeln aufgrund einer dilemmatischen Situation oft gar nicht möglich ist.<sup>556</sup>

Vergleicht man Fassung B mit Fassung C des *Nibelungenliedes*, zeigt sich auf der Seite von B eine häufig eher ambivalente Darstellung der Figuren, während auf der Seite von C eine Klärung der Schuldfrage angestrebt wird – auf die Gefahr hin, um der Eindeutigkeit willen die komplexen charakterlichen Verhältnisse der Dichtung zu vereinfachen. Dass C so verfährt, deutet unverkennbar auf den chronologischen Vorrang der B-Fassung hin. Es wäre kaum logisch, sich die C-Fassung als primär vorhanden zu denken, denn das hieße, dass ein B-Bearbeiter dem Text den christlichen Charakter genommen hätte. Daran dürfte im Hochmittelalter kaum zu denken sein.

---

<sup>555</sup> Späte Fassungen wie etwa k und n, die ihrerseits erheblich von den Fassungen B und C abweichen – vgl. MÜLLER (2002), S. 47 – werden hier nicht berücksichtigt.

<sup>556</sup> Auch Aristoteles nennt in seiner Poetik den Kampf zwischen Vater und Sohn als typische tragische Handlungskonstellation; ARISTOTELES: Poetik (Fuhrmann <sup>2</sup>1994), S. 43.

Auffällig ist, dass die Unterschiede der Fassungen kaum im Handlungsverlauf, sondern vor allem in der Handlungsmotivation zu finden sind. Die Handlung des Epos ist so organisiert, dass eine Konfrontation von Hagen und Kriemhild anvisiert wird. Eine solche Tendenz scheint einen Teil des mittelalterlichen Publikums herausgefordert zu haben, eindeutige Verhältnisse bei der moralischen Bewertung sehen zu wollen. Kriemhild zeigt eine starke Kirchenfrömmigkeit und schien daher möglicherweise prädestiniert, um als positiv aufgefasste Kontrahentin gesehen zu werden. Kriemhild fordert beispielsweise, dass ihr und Etzels Sohn getauft wird (NL 1388). Sie kann zunächst nicht akzeptieren, einen heidnischen Mann zu heiraten (NL 1248, 1261, 1395). Die Frage ist allerdings, ob es Kriemhild dabei wirklich um die Religiosität an sich oder eher ihr eigenes weltliches Ansehen geht (NL 1248/3: *des muoz ich zer werlde immer schande hân*).<sup>557</sup> Hagen weist demgegenüber ein minderes Maß an Frömmigkeit auf, zudem ist sein Anschlag auf den burgundischen Kaplan zu berücksichtigen (NL 1575f.).

Joachim Heinzle schrieb 1987, dass „die Überlieferung auf ein Buchwerk individueller Prägung zurückgeht, [...] das uns in der *Nôt*-Fassung in allem wesentlichen erhalten ist; dass die Tradierung dann im Prinzip schriftlich erfolgte; und dass in Reaktion auf die so etablierte literarische Nibelungentradition die *Klage* und die Fassung \*C verfaßt wurden.“<sup>558</sup> Wenige Jahre später äußert er sich jedoch abweichend davon:

„Die Neugestaltung scheint freilich nicht auf \*AB aufzubauen, sondern direkt auf dem Archetypus [...]: so erklärt es sich, dass, wie gesagt, auch \*C gegen das Zeugnis von \*AB ursprünglichen Text bieten kann. Strenggenommen lässt sich unter diesen Umständen überhaupt nicht nachweisen, dass \*C eine sekundäre Fassung ist, weil man ja im Prinzip nie sicher sein kann, ob man es nicht doch mit dem Grundtext zu tun hat (und tatsächlich ist bis in die jüngste Zeit immer wieder die Ansicht vertreten worden, die *liet*-Fassung repräsentiere als ganze den ursprünglichen Text, aus dem die *nôt*-Fassung abgeleitet worden sei).“<sup>559</sup>

---

<sup>557</sup> Vgl. auch NAGEL (1965), S. 218f.

<sup>558</sup> HEINZLE (1987), S. 267.

<sup>559</sup> HEINZLE (2<sup>1996</sup>), S. 59.

Zur Leistung des C-Bearbeiters meint Heinzle: „Der Bearbeiter hat den Text formal und sprachlich modernisiert; er hat ihn inhaltlich ergänzt und verbessert, und er hat, vor allem, das schreckliche Geschehen unter moralischem Gesichtspunkt interpretiert“<sup>560</sup>, und fügt noch hinzu: „er hat manches unverändert gelassen, was er hätte verändern sollen“<sup>561</sup>.

Heinzle spricht auch den großen Erfolg der Bearbeitung an. Ein Beispiel hierfür ist die Anspielung auf den Rumoldsrat im *Parzival* Wolframs von Eschenbach<sup>562</sup>, in erster Linie verweist Heinzle in diesem Punkt auf die zahlreichen Textzeugen, die den C-Text überliefern.<sup>563</sup> Er vertritt die Ansicht, dass die C-Fassung die B-Fassung „für Jahrzehnte verdrängt“ habe, erwähnt aber, dass die „älteste Überlieferung“, nämlich die Handschrift C, den Text der *liet*-Fassung biete. Hier stellt sich jedoch die Frage, warum vor dem Hintergrund dieser Verdrängung die späteren Textzeugen für B überhaupt noch vorhanden sind.<sup>564</sup> Es scheint auch nicht zwingend, eine Vielzahl erhaltener Handschriften von vornherein als Beleg für Erfolg beim mittelalterlichen Publikum aufzufassen.<sup>565</sup> Zumindest kann angenommen werden, dass die C-Fassung dem christlichen Weltbild stärker entspricht und die Geistlichkeit sie vermutlich bevorzugte.

Heinzle argumentiert gegen die von ihm angenommene „Fixierung“ der heutigen Nibelungenforschung auf den Text des *Nibelungenliedes*, wie er „zwischen den gelben Deckeln der Ausgabe von Karl Bartsch und Helmut de Boor“<sup>566</sup> stehe, auf eine etwas paradoxe Weise. Sein Ziel formuliert er wie folgt: „It is one of the most pressing issues for scholars to take it seriously (again) as an important literary entity and to disengage the interpretation of the Nibelungenlied from the current fixation with the Bartsch/de

---

<sup>560</sup> HEINZLE (21996), S. 60.

<sup>561</sup> HEINZLE (21996), S. 62.

<sup>562</sup> HEINZLE (21996), S. 62.

<sup>563</sup> HEINZLE (21996), S. 62f. und HEINZLE (2000), S. 219f.

<sup>564</sup> Bezüglich der Fassung Db, einer Mischfassung aus der B- und der C-Fassung, habe der Schreiber, nachdem die C-Version nicht mehr zur Verfügung stand, notgedrungen zu einer Vorlage mit dem B-Text gegriffen – so HEINZLE (2000), S. 211. Allerdings könnte man z. B. ebenso annehmen, der Schreiber hätte zwischendurch zur B-Fassung gegriffen, weil ihm oder seinem Auftraggeber diese besser gefiel.

<sup>565</sup> Vgl. HEINZLE (2000), S. 207–209.

<sup>566</sup> HEINZLE (2000), S. 207.

Boor edition.“<sup>567</sup> Die Frage ist, worauf dieser Ablösungsprozess hinauslaufen soll,<sup>568</sup> zum Beispiel ob der Text künftig primär in der C-Version gelesen werden soll und ob nun eine vermeintlich frühere Entstehung oder eine durch Verbesserungen erreichte höhere Qualität des Textes der Grund dafür sein soll.

Aufbauend auf Thesen von Heusler und de Boor<sup>569</sup> formulierte Heinzle, dass „die epische Struktur des *Nibelungenliedes* insgesamt in nicht geringem Maße defizient“<sup>570</sup> sei, ja teilweise gar „den Eindruck einer Trümmerstruktur“<sup>571</sup> vermittele, weshalb die „Fähigkeit des Dichters, das traditionelle Stoffmaterial buchepisch zu integrieren, beschränkt“<sup>572</sup> gewesen sein müsse. Seit den fünfziger Jahren sei der Text in „einer wahren Deutungssorgie“<sup>573</sup> verschiedensten Interpretationen unterworfen worden, die alle versuchten, über die Inkonsequenzen im Text zugunsten einer schlüssigen Deutung hinwegzusehen. Das „Ärgernis“ der „Beliebigkeit der meisten Interpretationen“ wird für ihn jedoch dadurch gemildert, dass sie keinen „Schaden anrichten“ können, da sie „im Elfenbeinturm des Wissenschaftsbetriebes“ stattfänden.<sup>574</sup>

Anhand der Hortforderungsszene (NL 2367–2371, Fassung C mit Zusatzstrophe 2426–2431) zeigt Heinzle, dass die verschiedenen Deutungsansätze, mit denen man dem Text gegenübergetreten ist, sich nicht miteinander vereinbaren lassen.<sup>575</sup> Allerdings ist fraglich, ob man deshalb gleich jeglichen Interpretationsversuch vermeiden sollte. Eine diesbezügliche „Einsicht [...], die auch nicht die Augen verschließt vor dem künstlerisch Fragwürdigen und Mißlungenen“,<sup>576</sup> wäre allerdings Heinzle zufolge nicht nur

---

<sup>567</sup> HEINZLE (1998), S. 110.

<sup>568</sup> Vgl. KLEIN u. a. (2003), S. 192.

<sup>569</sup> Heinzle selbst zitiert noch Friedrich NEUMANN als Vorbild – HEINZLE (1987), S. 276.

<sup>570</sup> HEINZLE (1987), S. 267.

<sup>571</sup> HEINZLE (1987), S. 273.

<sup>572</sup> HEINZLE (1987), S. 275.

<sup>573</sup> HEINZLE (2<sup>1996</sup>), S. 89.

<sup>574</sup> HEINZLE (2<sup>1996</sup>), S. 99.

<sup>575</sup> HEINZLE (1987), S. 260–265; HEINZLE (2<sup>1996</sup>), S. 66–69; HEINZLE (1998), S. 113f.

<sup>576</sup> HEINZLE (2<sup>1996</sup>), S. 107.

längst angebracht, sondern auch in der Vergangenheit gut gegen „die Klischees einer reaktionären und am Ende mörderischen Rezeption“<sup>577</sup> gewesen.

Claudia Brinker-von der Heyde ist der Ansicht, dass mitunter bei der vermeintlichen Entdeckung von Brüchen und Inkonsistenzen im Text „die nicht eingelöste Hörererwartung als Enttäuschung empfunden wird“,<sup>578</sup> und plädiert dafür, „das etwas hilflose Argument kompilatorischen Unvermögens außer Acht“ zu lassen.<sup>579</sup> Otfried Ehrismann drückt sich hierzu etwas zurückhaltender aus: „Wer schliesslich, wie jetzt Joachim Heinzle, den Dichter von den Bruchstellen aus beurteilt, der urteilt vielleicht zu sehr nur als Quellenkritiker“.<sup>580</sup>

Kein Zweifel besteht daran, dass bei der vielschichtigen Entwicklung des Stoffes zwangsläufig Widersprüche in der Handlungskonstruktion aufkamen. Allerdings führt es nicht sehr weit, diese lediglich zu benennen, ohne sich der damit verbundenen Herausforderung an den Interpreten zu stellen.<sup>581</sup> Nine Miedema schreibt hierzu: „Die einzige (und unzulässige) Alternative zur von Heinzle angeprangerten ‚Sinnunterstellung‘ [...] ist es, dem mittelalterlichen Dichter anzulasten, dass dieser seinen Texten keinen Sinn beimaß.“<sup>582</sup> Heinzle argumentiert: „Wenn hinter den Brüchen und Widersprüchen der Handlungsstruktur in Wahrheit eine genau kalkulierte Kunstabsicht stünde, wie die Forschung nicht müde wird zu behaupten, dann käme es einem Wunder gleich, dass so gut wie alle Diskrepanzen mühelos stoffgeschichtlich erklärbar sind“.<sup>583</sup> Allerdings ist die stoffgeschichtliche Erklärung oft ebenfalls kein sicherer Weg, da gerade im Fall des *Nibelungenliedes* die Vorlagen für das Epos lediglich Erschließungen sind. Die Inkonsistenzen des Textes werden also erklärt anhand erschlossener Vorlagen, die genau aus diesen Inkonsistenzen abgeleitet wurden. Daher besteht bei dieser Argumentationsweise die Gefahr von Zirkelschlüssen.

---

<sup>577</sup> HEINZLE (<sup>2</sup>1996), S. 101.

<sup>578</sup> BRINKER-VON DER HEYDE (1999), S. 111.

<sup>579</sup> BRINKER-VON DER HEYDE (1999), S. 117.

<sup>580</sup> EHRISMANN (1989), S. 100.

<sup>581</sup> Gegen eine vergleichbare Argumentation bei Theodore M. ANDERSSON äußert sich MÜLLER (1987), S. 224f., Anm. 10.

<sup>582</sup> MIEDEMA (1999), S. 159, Anm. 39; ähnlich HAYMES (1999), S. 175.

<sup>583</sup> HEINZLE (<sup>2</sup>1996), S. 96.

Heinzle stellt bei seiner Kritik insbesondere am *Nibelungenlied* der B-Fassung die Logik in den Vordergrund. Ob die unterschiedlichen Änderungen von C stilistisch passen, ist ebensowenig ein Thema wie die Frage, ob die Änderungen des Bearbeiters nicht möglicherweise ihrerseits inhaltliche Widersprüche hervorrufen. Müller schreibt, die Modernisierungen durch die „immer nur punktuell bessernde“ Bearbeitung gelängen „bestenfalls szenenweise. Aufs Ganze gesehen beseitigt die C-Redaktion die Unstimmigkeiten nicht, steigert mindestens die Diskrepanz zwischen Geschehen und Bewertung.“<sup>584</sup> In einem neueren Aufsatz weist Müller darauf hin, dass die tendenziösen Änderungen, insbesondere bezogen auf die nachteilige Darstellung Hagens, nicht alle Handschriften der *liet*-Fassung gleichermaßen betreffen, sondern in den Handschriften C und a besonders ausgeprägt sind.<sup>585</sup>

Bezeichnend für die Tendenz der C-Bearbeitung sind die Strophe NL 1716, die Kriemhilds Freude über das bewaffnete Erscheinen der Burgunden zum Gegenstand hat, und die Textstellen NL C 1882 sowie 1947f., die vermitteln, dass sich Kriemhilds Rachegelüste ausschließlich gegen Hagen richten.<sup>586</sup> De Boors Erklärung<sup>587</sup> zufolge freut sich Kriemhild im Sinne der Gudrun der *Atlakviða*, dass ihre Brüder wenigstens bewaffnet sein werden. Aber sie beantwortet nicht die Frage, warum Kriemhild gleichzeitig die Umstehenden mit Gold für ihre Rache anzuwerben sucht. Heinzle<sup>588</sup> verwendet die Stelle als Beleg für seine Hypothese der misslungenen Kompilation; er meint, dass „die Heldin Unsinn redet“ (S. 24). Es ist aber nur logisch, dass sich Kriemhild über die Kampfbereitschaft der Brüder freut, denn das macht es um so leichter, einen gewalttätigen Zwischenfall inszenieren und so einen Kampf provozieren zu können. Nichts anderes erhofft sich Kriemhild von diesem Besuch.

---

<sup>584</sup> MÜLLER (1987), S. 255f.

<sup>585</sup> MÜLLER (2015), S. 245.

<sup>586</sup> Vgl. HEINZLE (2000), S. 212.

<sup>587</sup> DE BOOR (221996), S. 271, Anm. 1717,1.

<sup>588</sup> HEINZLE (1991), S. 21–24.

Als auf Kriemhilds Befehl der Tross der Burgunden getötet wird, geschieht im Saal Folgendes:

NL 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?*

NL C 1963:

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

Heusler bewundert den „grollenden Orgelklang“<sup>589</sup> der Strophe 1912, und auch für de Boor ist sie eine „kraftvolle alte Strophe“.<sup>590</sup> Deshalb, so meinen beide, sei die Strophe bis zuletzt im Text erhalten geblieben, obwohl ihr früherer Sinn verloren gegangen sei.<sup>591</sup> In anderen Quellen lässt Kriemhild den Jungen Hagen ins Gesicht schlagen, um ihn zu provozieren, das Kind zu töten.<sup>592</sup> Heinzle sieht hier eine „Irrläuferstrophe“,<sup>593</sup> die der C-Bearbeiter „nicht nur wegen seiner positiven Einschätzung Kriemhilds“ umgestaltet habe, „sondern auch wegen des Widerspruchs, den sie in den Text bringt“.<sup>594</sup> Es gibt jedoch Anzeichen dafür, dass die Handlungslogik hierbei eine eher geringe Rolle spielt.

Erstens kommt durch die Änderung des Redaktors ein neuer Widerspruch in den Text. Das Kind wird von nicht näher bestimmten Personen in

---

<sup>589</sup> HEUSLER (<sup>4</sup>1944), S. 110.

<sup>590</sup> DE BOOR (<sup>22</sup>1996), S. 300.

<sup>591</sup> HEUSLER meint (<sup>4</sup>1944), S. 111: „Stellte man ihn [den Dichter, E. S.] zur Rede, so hätte er vielleicht geltend gemacht, Kriemhild w ü n s c h e doch den Tod des Jungen; oder mindestens Sorge sie sich nicht um ihn, da sie ihn an die haßgeladene Tafelrunde bringe.“

<sup>592</sup> *Þiðreks-saga* 379, [*Hversu Grímhildr kveikti ófrið* (Wie Kriemhild Unfrieden erregte)]. Vgl. JÓNSSON (1962), S. 512f.; Ambraser Heldenbuch, Prosazusammenfassung, vgl. STOUT (1963), S. 384. In der späten HS n, Str. 440–442, bittet der Knabe noch um Gnade, so dass Hagens Tat noch ablehnungswürdiger erscheint: NIBELUNGENLIED (VORDERSTEMANN 2000), S. 67f.

<sup>593</sup> HEINZLE (<sup>2</sup>1996), S. 61.

<sup>594</sup> HEINZLE (<sup>2</sup>1996), S. 61.

den Saal getragen, als ob das Königspaar nicht darüber zu bestimmen hätte, was mit ihm geschieht. Der auf diese Weise umgestaltete Text wirkt auf die Ermordung des Knaben hin konstruiert, und die Absicht, Kriemhild dabei herauszuhalten, ist bei der neu gestalteten Strophe recht offensichtlich. Die unpersönliche Variante wirkt schwächer und entspricht in ihrer Abstraktion von den Figuren nicht einer heldenepischen Handlungsstruktur.

Zweitens blieb eine Strophe stehen, die deutlich mehr von dem Motiv der Ohrfeige durch den Knaben abzuhängen scheint: NL 1962 (NL C 2015).<sup>595</sup> Gleich nachdem Hagen das Kind ermordet hat, schlägt er auch noch dessen Erzieher den Kopf ab. Der Bearbeiter hatte jedoch offenbar nichts gegen diese Strophe einzuwenden, eben da er seine eigenen Zielsetzungen bei der Bearbeitung verfolgte. Gemäß dem Handlungsablauf beim *Nibelungenlied* gibt es für Hagen keinen Grund, den Erzieher zu töten; in der *Piðreks saga* bestraft Hagen ihn dafür, dass er das Kind so schlecht erzogen hat. Für den Bearbeiter spielt jedoch der Mangel an Handlungslogik in Verbindung mit dieser Strophe keine Rolle. Im Kommentar von David G. Mowatt und Hugh Sacker heißt es zu dieser Stelle: „The point of Hagen’s rage, and indeed the whole catastrophe, is precisely that it is not just, does not distinguish nicely between who merits death and who does not.“<sup>596</sup> Diese Interpretation ist plausibel, in Heinzles Verständnis würde es sich hierbei jedoch um „Sinnunterstellung“ handeln.

Die Hortforderungsszene (NL 2367–2371, NL C mit Zusatzstrophe 2426–2431) ist ein weiteres Beispiel für die Tendenz des C-Bearbeiters. Kriemhild spricht *rehte fientlîche* zu Hagen, als er gefesselt vor ihr liegt (NL 2365/3f.):

*welt ir mir geben widere, daz ir mir habt genomen,  
sô muget ir noch wol lebende heim ze Burgonden komen.*

Aus Heinzles Sicht ist die „Traditionsmächtigkeit der Szene“ maßgeblich für die Aufnahme der Strophe, „obwohl es den Erzählzusammenhang seines Buchepos empfindlich stören mußte“.<sup>597</sup> Es sei widersinnig, dass Kriemhild nun Hagen Gnade erweisen wolle. Haymes sieht hier jedoch eine

---

<sup>595</sup> Vgl. DE BOOR (221996), S. 308, Anm. 1962, 1; *Piðreks-saga*, Kap. 379. JÓNSSON (1962), S. 513.

<sup>596</sup> MOWATT/SACKER (1967), S. 130.

<sup>597</sup> HEINZLE (21996), S. 68.

„absurde Feststellung“ von Heinzle,<sup>598</sup> die darin begründet sei, dass Heinzle fälschlicherweise Kriemhild als Mittelpunkt der Szene auffasse. Was sie Hagen überbringe, sei eine *temptatio pacis*, angesichts deren sich dessen heroische Gesinnung zu bewähren habe.<sup>599</sup>

Auch dass Kriemhild gar nicht vom Hort spricht, als sie Hagen das Angebot macht, gilt es zu bedenken. Ihre scheinbar entgegenkommende Äußerung klingt vielmehr, als wolle sie von Hagen die Rückgabe Siegfrieds und damit etwas Unmögliches verlangen.<sup>600</sup> Kriemhild überbringt ihr Angebot *fientliche*; es mutet ähnlich an wie ihr Gruß an Gunther (NL 2362), den dieser als *swache* bezeichnet.<sup>601</sup> NL C 2428/1 deutet darauf hin, dass dies auch der Intention des Bearbeiters entspricht. Dagegen scheint auf den ersten Blick Hagens Antwort zu sprechen (NL 2368):

*Dô sprach der grimme Hagene: „diu rede ist gar verlorn,  
vil edeliu küneginne. jâ hân ich des gesworn,  
daz ich den hort iht zeige, die wîle daz si leben  
deheiner mîner herren, sô sol ich in niemene geben.“*

Hagen interpretiert hier die Worte Kriemhilds anders, als sie gemeint sind, um mehrfach „den Wortsinn von Kriemhilds Rede in Hohn“<sup>602</sup> zu verkehren (NL 1739–1746). Erst die Umdeutung, die Hagen vornimmt, lässt es so erscheinen, als sei es Kriemhild um den Hort gegangen.

Unter anderem sieht Heinzle bei der Fassung C des *Nibelungenliedes* auch geographische Verbesserungen als Kennzeichen ihrer überlegenen Entwicklungsstufe. Sicherlich enthält C vereinzelte, jedoch unwesentliche Sachkorrekturen, etwa bezüglich geographischer Unklarheiten (NL 911/NL C 919; NL 1981/NL C 2034),<sup>603</sup> oder metrische Korrekturen (etwa NL 1207/4, NL C 1231/4).<sup>604</sup> Allerdings gibt es auch Widersprüche, die in C

---

<sup>598</sup> HAYMES (1999), S. 123.

<sup>599</sup> Vgl. HAYMES (1999), S. 123f.

<sup>600</sup> Vgl. EHRISMANN (<sup>2</sup>2002), S. 134.

<sup>601</sup> Vgl. NL 1858/2.

<sup>602</sup> DE BOOR (<sup>22</sup>1996), S. 276.

<sup>603</sup> Vgl. DE BOOR (<sup>22</sup>1996), S. 152, Anm. 911, 3; S. 311, Anm. 1981, 1. Dass auch die C-Bearbeitung noch Fehler bei geographischen Angaben aufweist, bemerkt MACKENSEN (1984), S. 179.

<sup>604</sup> Vgl. DE BOOR (<sup>22</sup>1996), S. 196, Anm. 1207, 4.

nicht aufgelöst werden. Beispielsweise näht Kriemhild ein Kreuz auf Siegfrieds Kriegsgewand, aber es befindet sich nachher aus unerfindlichen Gründen auf seinem Jagdkleid (NL 908 u. 918/NL C 916 u. 926). Auch die Angabe Etzels, er habe bereits Hagens Vater zum Ritter geschlagen (NL 1755/NL C 1796), kann nicht stimmen, wird aber von C geteilt. Davon, dass der Bearbeiter „penibel [...] die Risse in der Mikrostruktur des Textes gekittet“ habe, „so gut es ging“,<sup>605</sup> wie Heinzle meint, kann keine Rede sein. Heinzle vertritt die Ansicht, der C-Bearbeiter habe „Distanz zur Tradition“<sup>606</sup> eingenommen. Dies sei als „characteristic of literarity“<sup>607</sup> aufzufassen. Wahrscheinlicher ist es aber, dass der Bearbeiter meinte, er könne die Dichtung für seine Zeit erst nutzbar machen, indem er das Weltbild des Epos dualistisch simplifizierte. Es scheint nicht, dass Logik für ihn Priorität hatte. De Boor zeichnet ebenfalls das Bild eines sorgfältig bessernden Redakteurs,<sup>608</sup> doch das passt nur stellenweise.

Müller zufolge wird durch die C-Bearbeitung ein Schritt in Richtung Roman vorgenommen und dementsprechend einiges an epischen Strukturen aufgelöst.<sup>609</sup> Er sieht die literarische Gestaltung von Personenverbänden als besonders wichtig für diese epischen Strukturen an.<sup>610</sup> Es handelt sich hier jedoch um eine Eigenschaft des Epos, die C „aufweicht“<sup>611</sup>, wenn in erster Linie Hagen an Stellen, die ihn in B als Verteidiger Burgunds zeigen, niedere Motive unterstellt werden. Heinzle ist der Ansicht, der Bearbeiter habe „Klarheit über Schuld und Unschuld“<sup>612</sup> geschaffen. Allerdings bleibt die Frage, ob dies vor der Bearbeitung überhaupt angestrebt wurde. „Klarheit“ kann man hier auch als Vereinfachung verstehen. Es handelt sich um eine komplexe und häufig situationsabhängige Struktur moralischer Wertungen in der B-Fassung, bei der es nicht verwundert, dass sie mitunter als

---

<sup>605</sup> HEINZLE (1991), S. 28.

<sup>606</sup> HEINZLE (2000), S. 208.

<sup>607</sup> HEINZLE (1998), S. 115.

<sup>608</sup> Vgl. etwa DE BOOR (221996), S. 152, Anm. zu 911, 3.

<sup>609</sup> MÜLLER (1987), S. 256.

<sup>610</sup> MÜLLER (1998), S. 153–159; MÜLLER 1987, S. 232–241.

<sup>611</sup> MÜLLER (1987), S. 251.

<sup>612</sup> HEINZLE (2000), S. 208.

widersprüchlich empfunden wird. Der C-Bearbeiter hat diese Struktur durch eine grob dualistische Sicht der Dinge zu ersetzen versucht und stößt dabei erneut auf Widersprüche: Hagen wird in NL C 2428 als Muster an *untriuwe* dargestellt, später jedoch wird er von seinem früheren Feind Etzel in NL C 2434 *der aller beste degen* genannt. Aus diesen Gründen bleibt Fassung B die vorrangig repräsentative Fassung des *Nibelungenliedes*. Fassung C ist von großem Interesse als erstes zeitgenössisches Rezeptionszeugnis und Versuch, von christlicher Seite die moralischen Ambivalenzen des heroischen Ethos zu bewältigen.

## 6. Schluss

### 6.1 Zusammenfassung

Zunächst wurden theoretische Aspekte des Heroischen betrachtet. Die Begriffsgeschichte nimmt ihren Ursprung beim griechischen Halbgott, dem Heros. Als wichtig erscheint die Abgrenzung zum modernen Heldenbegriff, der einen guten und vorbildlichen Helden impliziert. Die Notwendigkeit der Differenzierung zwischen Physis und Ethos als Aspekte heroischer Figurenkonzeption wurde verdeutlicht. Bisherige Definitionsansätze sehen teilweise die vorbildliche Gesinnung heroisch konzipierter Figuren als entscheidend an, teilweise wird aber auch der Begriff der Exorbitanz, der auch ungeheure Brutalität beinhaltet, angewendet. Es ist jedoch auch eine gleichzeitige Berücksichtigung beider Konzepte möglich. Dies führt zur Unbedingtheit als Gesetzmäßigkeit des heroischen Handelns, die wertbasiert ist, aber auch exorbitante Züge tragen kann. Bei den Hauptfiguren heldenepischer Dichtungen zeigen sich Parallelen zur von Aristoteles beschriebenen Tragödie mit ihrer kathartischen Wirkungsart.

Anschließend beschäftigte sich die Arbeit mit verschiedenen Figuren des *Nibelungenliedes* sowie mit vergleichbaren Figuren stofflich und motivisch verwandter Texte. Zunächst wurde auf die Brünhild-Figur eingegangen, deren Äquivalent in der altnordischen Nibelungendichtung, am deutlichsten in der *Völsunga saga*, als Walküre Odins mit der nordischen Mythologie verknüpft ist. Diese Dimension ist im *Nibelungenlied* nicht enthalten, dennoch wird Brünhild durch ihre übermenschliche physische Leistungsfähigkeit als Erscheinung niederer Mythologie ausgewiesen, was allerdings mithilfe negativer Konnotation seitens anderer Figuren geschieht (*des tiuvels wîp*, NL 438). Diese Assoziation des Teufels dient dem Text dazu, über Äußerungen der gegenübergestellten Figuren das übermenschliche physische Potenzial einer Figur zu verbalisieren. An diese Phase in Brünhilds Laufbahn schließt sich die Domestikation am Wormser Hof an. Ihr physisches Potenzial schwindet durch die Defloration. Dies führt aber gleichzeitig dazu, dass das heroische Ethos der Figur aktiviert wird, indem

sie einem Konflikt ausgesetzt wird, der es in Form der Racheforderung wachruft.

Von heroischem Ethos kann hier gesprochen werden, insoweit die Motivation der Rache nicht aus einem anderen ethischen Modell heraus zu erklären ist. Weder entspricht sie christlicher Ethik, noch ist sie ein Erfordernis, das sich aus der Hofkultur des Hochmittelalters ergäbe. Zudem bewirkt das zugrundeliegende Figurenethos eine Rachehandlung und damit ein gattungscharakteristisches inhaltliches Element, da Rachehandlungen ein traditioneller Bestandteil heldenepischer Texte sind. Das physische Potenzial verdeckt das ethische insofern, als sich physisch überlegene Figuren in Konfliktsituationen stets durchsetzen können, wohingegen das heroische Ethos in Kampfhandlungen nur dann erkennbar zutage treten kann, wenn die Konfrontation mit Gefahr verbunden ist.

In Brünhild zeigt sich ein wiederkehrendes Merkmal heldenepischer Frauendarstellung, nämlich die Aufhetzung der männlichen Figuren, in der Forschungsliteratur oft mit einem altnordischen Begriff als *hvot* benannt. Dass an Stellen, an denen die Handlung zum Erliegen kommt, die nötigen Impulse von weiblichen Figuren gegeben werden, widerlegt die mitunter formulierte Auffassung, das *Nibelungenlied* erzähle bezüglich weiblicher Figuren hauptsächlich von deren Unterdrückung. Die Racheintrige einer Frauenfigur im heldenepischen Kontext kann, wenn sie gelingt oder in großem Umfang zur Ausführung gelangt, als Sonderform der Aristie gelten – sie erreicht auf rhetorischem Weg, was physisch nicht möglich ist. Damit hat die Brünhild-Figur eine zentrale Stellung bei der Konstitution heldenepischen Erzählens im *Nibelungenlied*.

Die Siegfried-Figur teilt mit der Brünhild-Figur die Verbindung zur niederen Mythologie, ist aber auf ethischer Ebene insoweit ein Phänomen für sich, als sie in diesem Bereich inkonsistent und bruchhaft erscheint. Siegfrieds Doppelfunktion als Minneritter und Eroberer lässt ihn an das höfische Ideal der Entstehungszeit der Dichtung anknüpfen, aber auch dagegen verstoßen. Während auf physischer Ebene die Figur als das heroische Element schlechthin wahrgenommen werden könnte – Siegfrieds Körperkraft wird oft durch das Epitheton *der starke Sîvrit* (NL 90,3) und Vergleichbares hervorgehoben – und auch häufig in der Forschungsliteratur mit dem Adjektiv „heroisch“ eingedeckt wird, lässt sich diese Einschätzung bei einer nach Physis und Ethos differenzierenden Sichtweise nur in ersterem Bereich erhärten.

Das Ethos Siegfrieds erweist sich als weitgehend undurchschaubar und situationsabhängig, wenn er etwa seine Minneabsicht gegenüber Kriemhild (2. Âventiure) aufgrund seines plötzlich erwachenden Erobererdranges (3. Âventiure) vergisst, Erstere jedoch auf kurze Überzeugungsarbeit hin wieder aufnimmt und in der 4. Âventiure schließlich als treuer Unterstützer des burgundischen Hofes eingeführt wird. Auch sein Königtum verleugnet er vorübergehend zugunsten einer vorteilhafteren Präsentation Gunthers als seines vorgeblichen Herrn gegenüber Brünhild.

Auf der Handlungsebene fällt die Passivität seiner Figur auf, wenn er zwar in Kampfhandlungen herausragende Leistungen zeigt, jedoch im Widerspruch zu seinem königlichen Rang ein Werkzeug der burgundischen Politik wird. Sein Tod zeigt dieselbe Passivität; im Unterschied zu vielen exponierten Toden des Epos ist derjenige Siegfrieds nicht von ihm selbst angestrebt oder bewusst in Kauf genommen. Durch den Mord wird Siegfried zum *corpus delicti* für das kommende Geschehen, das die entscheidenden Handlungsstränge motiviert, die für andere Figuren die Situationen zum Beweis ihres heroischen Ethos schaffen. Er ist auf symbolische Weise in seinem Schwert, das in Hagens Besitz übergeht, und im Hort weiter repräsentiert. Die mythologische Figur Baldrs und die heldenepische Figur des Achilleus teilen mit Siegfried den Zug der eingeschränkten Unverwundbarkeit. Siegfried ist damit die Figur, die die Differenz zwischen dem physischen und dem ethischen Aspekt des Heroischen besonders sichtbar macht.

Die Figur Kriemhilds wurde von Werner Schröder als zentrale Figur einer Tragödie aufgefasst<sup>613</sup>, und auch Weber attestierte ihr das zentrale Merkmal einer tragischen Heldenfigur, die *Hybris*.<sup>614</sup> In ihrer mittelhochdeutschen und ihrer altnordischen Ausprägung durchbricht die Figur Kriemhild – beziehungsweise Gudrun – auf tödliche Weise ein festes soziales Verhältnis durch eine Rachehandlung: im *Nibelungenlied* gegenüber ihren Brüdern, in der *Atlaqviða* gegenüber ihrem Gatten Atli und ihren eigenen Kindern. In beiden Fällen kennzeichnet gerade diese Durchbrechung die Unbedingtheit der Rachehandlung. Was die Texte zu charakteristischen Beispielen heldenepischer Darstellungsweise macht, ist, dass auch an der Grenze der Einbeziehung der engsten Verwandten, sowie Unschuldiger unter diesen, nicht

---

<sup>613</sup> Vgl. SCHRÖDER (1968).

<sup>614</sup> WEBER (1963), S. 8.

haltgemacht wird. Als Hybris lässt sich hier der Wegfall jeglicher Begrenzung des Handelns erkennen. Kriemhild erweist sich als eine der wichtigsten Figuren für die Belegung der heroischen Unbedingtheit, da keine andere Figur so hohe Opfer für ihr Ziel bringt. Als weibliche Figur ohne physische Machtmittel wird sie in rhetorikbestimmten Situationen wie *senna* und *hvot* gezeigt und vermag auf diese Weise ihr Rachevorhaben bis zum Äußersten durchzuführen. Durch die Wertung als *vâlandinne* aus Sicht ihrer männlichen Kontrahenten wird die Dimension ihrer Überschreitungen höfischer Grenzen deutlich.

Besonderes Gewicht hatte im Rahmen dieser Arbeit die Behandlung der Hagen-Figur, die von der Forschungsliteratur in unterschiedlichster Weise bewertet worden ist – darunter auch vereinzelt in Arbeiten, die einen text-internen Widerspruch zwischen dem Siegfriedmörder und dem Burgundenbeschützer Hagen sehen wollen. Dieses Gesamtbild, das vom Bearbeiter der C-Fassung in Richtung eines negativ gesehenen Hagen verändert wurde, vermag jedoch besonders schlagkräftig zu beweisen, wie deutlich sich das heroische Ethos einem moralischen Dualismus entzieht. Wenn NL 98 Siegfrieds Tod als beispiellose *missegende* hervorhebt und NL 1526 betont, der allen voranreitende Hagen sei den Nibelungen *ein helflicher trôst*, dann sind dies zunächst Momentaufnahmen der jeweils gegenwärtigen Situation. Beide betonen aber zum einen die eminente Wichtigkeit der Figur für das Gesamtgeschehen und zum anderen die Eigenständigkeit des Weges, den die Figur zurücklegt.

Hagen ist die einzige Figur des Epos, deren Physis detailliert beschrieben wird, wobei immer wieder das Adjektiv *grimme* vorkommt. Das Wort signalisiert eine sowohl Unbehagen als auch Respekt einflößende Entschlossenheit. Auch wenn Hagen selbst nicht in den Bereich der niederen Mythologie verwiesen wird, kommt er doch in Kontakt zu letzterer. Das bringt ihn sowohl in Verbindung zu Siegfried, dessen Jugenderlebnisse ihm bekannt sind, als auch zu Brünhild, deren Rache er zu seinem Anliegen macht. Des Weiteren steht die Figur wie keine andere für den Begriff „Schicksal“ und einen bewussten Umgang damit, was sich beispielsweise daran zeigt, dass er die Weissagung des Burgundenuntergangs durch die Meerfrauen erhält. Auch wird es bei der Erprobung der Weissagung am burgundischen Hofkaplan deutlich (NL 1576), sowie in der Voraussagung, der Sohn Etzels sei *veiclîch getân* (NL 1918), und in seinem Kommentar

zum Handeln Kriemhilds, es sei alles so gekommen, wie er es sich gedacht habe (NL 2370). Handlungen kultischen Charakters wie das Minnetrinken für Ortlieb (NL 1960) und die Anleitung der Burgunden zum Bluttrinken (NL 2114) lassen Hagen wie einen Priester erscheinen, was dadurch, dass er selbst den Priester der Burgunden gewaltsam seines Amtes enthoben hat (NL 1592), eine gewisse Logik erhält.

Hagens heroisches Ethos wird beispielhaft gezeigt, wenn er von Giselher zum Zuhausebleiben aufgefordert wird und danach nicht mehr zurückstehen will, obwohl er zuvor dazu geraten hat (NL 1463). Seine Figur verkörpert, indem sie zunehmend an Einfluss gewinnt, einen Wandel der Wertestrukturen innerhalb des Epos: Scheint der Burgundenhof als höfische Gesellschaft organisiert und Hagen in diesen Gesetzmäßigkeiten so eingeschränkt, dass sein Potenzial sich kaum entfalten kann, so organisiert er das gemeinschaftliche Handeln der Burgunden später in erster Linie selbst. Hagen ist damit ein weiterer zentraler Repräsentant des Heroischen im *Nibelungenlied* und beeinflusst dessen Entwicklung im Verlauf der Dichtung maßgeblich.

An Hagens Seite positioniert ist Volker, eine Figur, die – vergleichbar mit Hagen selbst, der den Kaplan als Vertreter der christlichen Seite attackiert – einen Angriff auf einen karikaturhaft höfisch erscheinenden Hunnen unternimmt. Beide Vorstöße werden als Skandalon wahrgenommen, beweisen aber dadurch, dass sie ohne ernsthafte Konsequenzen für den Täter bleiben, wie wenig Geltung die mit den Opfern verbundenen Wertesysteme – also das Christliche beziehungsweise das Höfische – künftig für das Handeln der Hauptfiguren haben werden.

Die Burgundenkönige, insbesondere die beiden jüngeren unter ihnen, werden als dem Höfischen besonders nahestehendes Element innerhalb des Figurenensembles präsentiert. Die von der Forschungsliteratur oft wahrgenommene Schwäche Gunthers liegt darin begründet, dass der König angesichts der übermächtigen Präsenz Siegfrieds eine Strategie zur Sicherung seiner Herrschaft entwickeln muss. Die „höfisch-konziliante“<sup>615</sup> Verhandlungsweise sichert ihm einen rhetorischen Sieg über den als Eroberer auftretenden Siegfried, der sich im Folgenden zum loyalen Helfer des Königs-

---

<sup>615</sup> IHLENBURG (1969), S. 55.

hofes entwickelt. Angesichts dieses strategischen Erfolges trägt das Prädikat des „schwachen“ Königs.

Im Kontext des Burgundenuntergangs gewinnen alle drei Königsbrüder heroische Qualitäten. Das gilt beispielsweise für Gernots Ausspruch *wir lægen alle tôt, / [...] ê wir dir einen man / gæben hie ze gîsel* (NL 2105), der den Gedanken einer heroischen Schicksalsgemeinschaft hervorhebt, an der Könige und Vasallen gleichermaßen partizipieren. Der in dieser Formel angesprochene gemeinsame Untergang wird damit programmatisch angekündigt. Das Kampfverhalten der Könige ist unter anderem durch *zorn* gekennzeichnet. Sie fungieren, was das Verhältnis zum Heroischen angeht, als Beispiel für die Möglichkeit einer Durchsetzung des heroischen Ethos gegenüber dem höfischen, indem sie zum Zeitpunkt ihrer Einführung eher mit den Attributen des Letzteren und am Ende mit denen des Ersteren versehen sind.

Die Figur Dietrichs von Bern wurde häufig, insbesondere in der älteren Forschungsliteratur, als moralischer Lichtblick unter den Figuren des *Nibelungenliedes* gesehen. In der jüngeren Forschung wurde jedoch auch die gleichermaßen aus der Historischen Dietrichepik bekannte Haltung Dietrichs als klagender und zaudernder Held festgestellt. Charakteristisch ist sein Zögern, das einen wirklich rettenden Eingriff verhindert. Dietrich erlebt ebenso wie Rüdiger einen tragischen Konflikt, zerrissen zwischen den burgundischen und den hunnischen Interessen. Obwohl sein Handlungsspielraum dadurch eng bemessen ist, signalisiert der Text mitunter auch Dietrichs heroisches Potenzial mit Formulierungen wie *Dô gewan er widere rehten hel-des muot* (NL 2325). Aber entfalten kann es sich nicht, da die Figur aus wahrhaft gefährlichen Konfrontationen herausgehalten wird; sein Kampf mit Gunther und Hagen etwa scheint eher dazu konzipiert, diesen einen würdigen Gegner zu verschaffen, als dass Dietrich sich damit auszeichnen könnte. Rüdiger ist ebenfalls eine besonders durch einen Interessenkonflikt gekennzeichnete Figur und weist viele Gemeinsamkeiten mit Dietrich auf, beispielsweise exponierte Klageausbrüche. Von den beiden Figuren aus lässt sich ein motivischer Bezug zum *Hildebrandslied* erkennen, das ebenfalls einen tödlichen Kampf als ungewollt, aber unausweichlich darstellt.

Etzel als höfischer Herrscher wird durch die Initiativen Kriemhilds und Hagens völlig an den Rand des Geschehens gedrängt und verkörpert die Entmachtung höfischer Zivilisation angesichts heroischen Handelns: Die

höfische Herrschaft, vom Kompromiss als Stabilitätsfaktor geprägt, muss der Kompromisslosigkeit des heroischen Ethos weichen.

Insgesamt lässt sich also über die Entwicklung der Figuren des *Nibelungenliedes* sagen: Gezeigt wird, wie heroisches Ethos sich gegen höfisches durchsetzt. Konnte beispielsweise zu Beginn noch ein Siegfried durch höfische Rhetorik gebremst und durch höfische Minne domestiziert werden, so liegt die höfische Welt gegen Ende in Trümmern. Das heroische Ethos hat zwar den physischen Untergang der betreffenden Figuren bewirkt, jedoch aus Erzählerperspektive zu deren Bewahrung im Rahmen einer poetischen Erinnerungskultur geführt.

Im Folgenden werden beispielhaft Verhaltensmuster und charakteristische Situationen der Heldenepik beleuchtet, die auch im *Nibelungenlied* eine entscheidende Rolle spielen. Die *senna*, die im Rahmen der Heldenepik häufig einem Kampf oder einer Racheintrige vorausgehende provozierende Gegenrede zweier Kontrahenten, ist ein wichtiges Muster heldenepischer Rhetorik und kann unter weiblichen ebenso wie unter männlichen Figuren Anwendung finden. Sie hängt mit dem heroischen Ethos insofern zusammen, als sie auf Dialogebene die Konfliktbereitschaft signalisiert, die letztlich in den Kampf münden könnte. Nicht auf die germanische Heldenepik beschränkt, lassen sich derartige Dialoge beispielsweise schon in der *Ilias* finden, wie etwa während des Zweikampfs zwischen Achilleus und Hektor (22, 278–367).

Häufiger Bestandteil der *senna* als Einleitung eines Waffenganges ist der Vorwurf der Feigheit, mit dem die Kontrahenten sich gegenseitig den Ausstieg aus dem sich anbahnenden Kampfgeschehen unmöglich machen. Inhaltlich anders ausgerichtet, aber ebenfalls mit letztlich tödlichen Konsequenzen verbunden ist der Streit der Königinnen Kriemhild und Brünhild darüber, wem unter ihren beiden Männern der Vorrang gebühre. Der Vorwurf der Feigheit oder Schwäche erscheint hier bezogen auf die Figuren, über die gesprochen wird, statt auf die Sprecherinnen selbst. Dennoch sind es die Sprecherinnen, von denen die Initiative zum Konflikt ausgeht. Somit funktioniert die *senna* nicht nur unter den künftigen Gegnern, sondern kann auch über andere Sprecher die künftige Gegnerschaft Dritter erzwingen. Eine Verliererposition kann, wie im Falle von Brünhild, leicht zu einem Rachezwang führen. Der *senna* kommt damit eine entscheidende Position innerhalb des für heldenepische Dichtung als Handlungselement charakte-

ristischen Konfliktaufbaus zu. Eine erfolgreich vollzogene *senna* hat Aristiecharakter, mit der Einschränkung, dass dem Gegner die Möglichkeit zum Gegenschlag bleibt.

Heldenepische Kampfdarstellungen sind oft auf die außerordentliche Leistung eines Kämpfenden fokussiert; dann wird vor allem aus der Tradition der homerischen Heldenepik heraus von einer „Aristie“ gesprochen. Wie in der *senna* die rhetorischen Mittel der Konfliktaustragung demonstriert werden, so sind es im Kampf die rein physischen. Dabei kann zum einen die Zahl der getöteten Gegner, zum anderen können der Rang und die Stärke einzelner Feinde maßgeblich für den Aristiecharakter der Kampfhandlungen sein. Im *Nibelungenlied* erscheinen aristieartige Kampfhandlungen oft begleitet von metaphorischen Beschreibungen, beispielsweise im Falle Hagens als Ausschanken eines bösen Weins (NL 1981), im Falle Volkers als Spielen tödlicher Musik (NL 2002). Auch hyperbolische Darstellungen wie ein Bach aus Blut (NL 205) sind charakteristisch für die Darstellungsweise des Epos. Die Aristie gehört zum physischen Aspekt des Heroischen; sie zeigt, dass eine Figur dem aus ethischer Unbedingtheit angenommenen Kampf auch standhalten kann, jedoch immer unter dem Vorzeichen der Endlichkeit des Kampferfolges.

Unter *brenna*, einem weiteren Begriff aus dem Altnordischen, versteht man das Anzünden eines Gebäudes oder Gebäudeteils mit dem Ziel, den eingeschlossenen Gegner entweder zu töten oder ihn zum – strategisch dann meist nachteilhaften – Herauskommen ins Freie zu veranlassen. Die häufig als Bewährungsprobe dargestellte Situation kommt an entscheidender Stelle im *Nibelungenlied* wie auch in der Isländersaga, am prominentesten in der *Njáls saga*, vor. Die *brenna* prüft durch Hitze- und Raucheinwirkung, Durst und herabfallende Gebäudeteile die Disziplin der Insassen.

In der *Njáls saga* zeigt Njáls Frau Bergþóra ebenso wie die Burgunden gegenüber Hagen auch im Angesicht des Feuertodes den Willen, das Schicksal ihres Mannes bis zum Ende zu teilen. Dabei wird sowohl – von Bergþóra – die Vorstellung einer gemeinsam zu teilenden *skuld*, des Unausweichlichen, als auch – von Njál – der Gedanke einer Erlösung im christlichen Sinne angesprochen. Während letztere Perspektive ebenso wie christliches Märtyrertum nicht dem heroischen Ethos zugeordnet werden kann, da sie die Hoffnung auf die Belohnung durch ein paradiesisches Weiterleben beinhaltet, reflektiert der *skuld*-Begriff eine vorchristliche Schick-

salsvorstellung, die mit dem heroischen Unbedingtheitsdenken konform geht.

Im Falle des *Nibelungenliedes* verfehlt die *brenna* die von Kriemhild beabsichtigte Wirkung. Vielmehr wachsen Hagen und die übrigen Burgunden, deren *triuwe*-Verhältnis durch den Brandanschlag eigentlich zerstört werden sollte, durch Hagens Rat, den Durst mit Blut zu löschen, noch stärker zusammen, und die Feinde verzweifeln zunehmend vor solcher Disziplin. Die Ethosprobe wird damit als bestanden ausgewiesen: Die Versuchung, sich selbst zu retten, wurde ausgeschlagen.

Die Darstellung des Todes ist entscheidend bei der Demonstration eines heroischen Ethos. Dass Siegfried vom Tod völlig unvorbereitet getroffen wird, nimmt ihn von dieser Möglichkeit aus. Aber auch den Klagen, die er äußert (NL 989f.), da er sich immerhin noch ausführlich äußern kann, fehlen die Gefasstheit und die Überlegenheit, die seinen Tod heroisch gestalten könnten. Auch Siegfrieds Tod kann nicht den Endpunkt eines konsequent ethisch begründeten Lebensweges bilden, da ihm ein konsistentes Ethos gefehlt hat.

Ganz anders sieht es bei Hagen aus, dem die wohl denkwürdigste Todesszene des Epos zuteil geworden ist. Hagens Tod geht ein Friedensangebot Kriemhilds voraus, unter der Bedingung, dass er ihr das Geraubte zurückgibt (NL 2367) – ob damit lediglich der Hort oder auch Siegfried gemeint ist, bleibt offen. Dies ermöglicht Hagen ein Ausschlagen des Angebotes, das die Unbeirrbarkeit seines Handelns noch einmal verdeutlicht. Ebenfalls eine beispielhaft heroisch gezeichnete Todesszene ist diejenige Wolfharts, der noch Gelegenheit hat, seinen Tod positiv zu bewerten, da er von der Hand eines Königs sterbe. Gunther und Kriemhild sterben im starken Gegensatz zu den sich äußernden Siegfried und Hagen beide wortlos, Gunther offenbar schweigend, Kriemhild laut schreiend. Die Hilflosigkeit, die durch dieses Schreien verdeutlicht wird, könnte der Kontrastwirkung zum Tod Hagens dienen. Für vier zentrale Figuren des *Nibelungenliedes* wurden vier stark unterschiedliche Arten des Sterbens eingesetzt. Der Tod Hagens ist der beherrschteste, Kriemhild ihrerseits stirbt als letzte zentrale Figur und ist dadurch noch einmal exponiert. Deutlich wird durch die unterschiedlich gestalteten Todesmomente deren Bedeutung für die Figurencharakteristik.

Das höfische Ideal volkssprachiger Dichtung des Hochmittelalters steht zum heroischen Ethos im Widerspruch, vor allem da dem höfischen Ritter das Finden des rechten Maßes als Ziel gesetzt ist – wie es etwa die Romane Hartmanns von Aue bezüglich der Figuren Erec und Iwein darstellen –, das heroische Ethos jedoch oft gerade das Überschreiten jeglicher Grenze zulässt oder gar fordert. Auf das *Nibelungenlied* nimmt das Höfische beispielsweise in den Figuren der Burgundenkönige und ihrer heimischen Umgebung Einfluss, aber auch die Figur Siegfrieds ist im Werben um Kriemhild stark von aktuellen Minnevorstellungen gekennzeichnet. Schließlich kommt auch Etzel dem Ideal eines höfischen Herrschers nahe, verkörpert aber gleichzeitig die Machtlosigkeit höfischer Ordnung gegenüber einem heroisch geprägten Geschehen. Das *Nibelungenlied* erzählt, wie zunächst die Domestikation des Physisch-Heroischen in seiner Nähe zur niederen Mythologie scheinbar gelingt, wie sie damit aber die Grundlage zu einem Konflikt schafft, der das ethisch-heroische Potenzial der Figuren freilegt und auch die höfischen Königsbrüder heroisch wirken lässt, wobei sie jedoch von den ihnen höfisch-gesellschaftlich untergeordneten Vasallen Hagen und Volker überstrahlt werden. Mit dem Kommentar *Diu vil michel êre was dâ gelegen tôt* (NL 2378), der sich mit dem Begriff *êre* vordergründig auf die Prachtentfaltung des von Etzel ausgerichteten Festes bezieht, hebt das Epos gleichzeitig eine Niederlage des Höfischen hervor.

Die besondere literarische Leistung des *Nibelungenliedes* ist unter anderem die Verbindung von Elementen höfischer und heroischer Epik, ohne diese erratisch nebeneinanderstehen zu lassen. Vielmehr zeigt das Epos diese Elemente in einem stetigen Konflikt, der sich in dem Mord an Siegfried sowie in dem Untergang der Burgunden an Etzels Hof entlädt. Siegfried erliegt einer Racheintrige, die aus dem heroischen Ethos Brünhilds motiviert ist – höfisches Ethos hätte ihr die Unterordnung gemäß ihrer Position geboten. Die Domestikation Brünhilds und Siegfrieds – im Sinne einer dauerhaften friedlichen Einbindung in die höfische Ordnung – ist damit gescheitert. Das heroische Ethos Kriemhilds wiederum veranlasst diese, ihrerseits Rache zu nehmen. Das Untergangsgeschehen, das sich aus dieser Rache ergibt, lässt wiederum auch Kriemhilds Gegner heroisch agieren. Die höfische Welt des Etzelhofes wird dadurch in ihren Regeln entmachtet.

De Boor attestierte dem Nibelungendichter, er sei fähig gewesen, „heroische Dichtung bis in ihre innersten Triebkräfte zu begreifen und schöp-

ferisch-kongential nachzugestalten“, und habe „möglicherweise am Bischofssitz von Passau“ „eine ritterliche Hörschaft gefunden, „die ihn verstand und die bereit war, das Ethos dieser urtümlichen Zeit anzuerkennen und nachzuerleben“. <sup>616</sup> Die Konfrontation des höfischen und des heroischen Ethos im *Nibelungenlied* ist einzigartig in der mittelhochdeutschen Dichtung; die breite Überlieferung des Textes könnte als schwer erklärlich aufgefasst werden, wenn man bedenkt, dass der Burgundenuntergang die Hofkultur machtlos gegenüber dem heroisch motivierten Geschehen wirken lässt. Erklärungen hierfür sind zwangsläufig spekulativ, da die Erkenntnisse zu den Umständen der Entstehung des *Nibelungenliedes* sich auf vage Hinweise in Richtung des Passauer Bischofshofes beschränken. Bevor man sich jedoch in Mutmaßungen begibt, sollte man nicht außer Acht lassen, dass das *Nibelungenlied* im Hochmittelalter nicht so überliefert wurde, wie es heutige Textausgaben darstellen, sondern dass fast immer die *Klage* mit enthalten war – höchstwahrscheinlich nicht nur der Vollständigkeit halber, sondern um die soeben dargestellte Machtlosigkeit der Hofkultur durch den Hinweis auf deren Weiterbestehen zu relativieren.

Es ist des Weiteren gut vorstellbar, dass Heldensagenstoffe in der Donauregion eine weite Verbreitung durch mündliche Weitergabe hatten und ein Mäzen wie der Fürstbischof von Passau Interesse daran hegte, diese Stoffe unter inhaltlicher Einbindung des eigenen Herrschaftsgebietes für ein höfisches Publikum in großepischer Form aufbereiten zu lassen. Es muss davon ausgegangen werden, dass die Heldensage in jedem Fall auch im Rahmen der Hofkultur präsent war und präsent geblieben wäre. Die Entscheidung lag demzufolge darin, ob man ihr in Form des Epos eine zeitgemäße literarische Gestaltung verleihen wollte oder zugelassen hätte, dass sie in einer vorhöfischen Form weiter tradiert worden wäre. Hierin dürfte die Motivation gelegen haben, gestaltend auf die Heldensage zuzugreifen und sie – soweit die essentiellen Elemente und Verläufe des Stoffes es zuließen – als Heldenepos mit höfischer Prägung zu verarbeiten. Das Zusammenführen von höfischer Gegenwart und tradiertem Heldensage musste da an seine Grenzen stoßen, wo der Grundriss und die tradierten Motivationen der Handlung angetastet worden wären, da Heldensage nicht in unserem

---

<sup>616</sup> DE BOOR (<sup>6</sup>1964), S. 153.

heutigen Sinne von Geschichte getrennt gesehen wurde<sup>617</sup> und Änderungen an den bekannten Verläufen wahrscheinlich nicht die Akzeptanz des Publikums gefunden hätten. Der für die uns in Form der Fassung B überlieferte Gestalt des Epos verantwortliche Dichter – es ist nicht bekannt, welche Form und welchen Umfang die ihm aus mündlicher Weitergabe bekannte oder schon schriftlich vorliegende Version des Stoffes hatte – löste dieses Problem, indem er höfische Kultur und die heroisch bedingten Verhaltensmuster der Sagentradition konfliktträchtig aufeinanderstoßen ließ. Die Frage, ob ihm dieser Weg, die unausweichlichen Gegensätzlichkeiten zu behandeln, als der einzig mögliche erschien oder als eine von mehreren Alternativen, wäre nur spekulativ zu beantworten und muss daher offenbleiben.

Akzeptanz konnte diese Lösung beim Mäzen und in der damaligen Gegenwart finden, da das Geschehen des Epos in entfernter Vergangenheit verortet wurde – eine Programmstrophe, wie sie nur in der Fassung C überliefert ist, lässt sich auch als Hinzufügung beim mündlichen Vortrag denken – und da die Verwirklichung des heroischen Ethos, bei aller Memorabilität der Figuren, ausdrücklich in Leid und Untergang endet und es damit nicht etwa als eine Art praktischer Philosophie für die Gegenwart empfohlen wird. Allerdings gab der Dichter dem Stoff auch keine Warnung an den Hörer mit. Diese wurde dann mit der in Reimpaarversen abgefassten *Klage* von anderer Seite nachgeliefert. Die *Klage* ist als Rezeptionsanweisung zu verstehen, die dem Text seine Integrität bei der epischen Gestaltung von Heldensage belässt, anders als es bei Eingriffen in den Text der Fall gewesen wäre. Das stete Nebeneinander der zwei Texte in der Überlieferung lässt sich damit erklären, dass die ritterlichen und klerikalen Zeitgenossen des Dichters sich zwar größtenteils mit dem Ausgang des *Nibelungenliedes* nicht zufrieden geben wollten, jedoch so viel Respekt vor dessen künstlerischer Gesamtleistung hatten, dass die Fassung B, jedoch immer in Verbindung mit der nachträglichen religiösen Sinnstiftung der *Klage*, eine beachtliche Verbreitung fand.

Die Fassung C zeigt den Versuch, das heroische Ethos, das – wie schon ausgeführt – sich mit einer dualistischen Gut-Böse-Weltsicht nicht fassen

---

<sup>617</sup> Vgl. hierzu MÜLLER (2002), S. 22: „Heldenepisches und historiographisches Erzählen sind nur graduell, aber nicht absolut unterscheidbar [...]. Es wäre also falsch, [...] das Epos als ‘Dichtung’ einem vagen Komplex ‘Geschichte’ entgegensetzen“.

lässt, durch moralisierende Wertung vor allem von Hagen in negativer und Kriemhild in positiver Weise zu relativieren. Heute werden zumeist die Fassungen B und C einander vergleichend gegenübergestellt, und zeitliche Priorität kann nur B eingeräumt werden, da eine Bearbeitung von C in Richtung B, also eine Entchristlichung des Textes, keine plausible Vorstellung ist. B ist also die ursprünglichere Fassung, nicht unbedingt aber die ursprüngliche. Denn es ist nicht auszuschließen, dass auch die Fassung B schon die höfisch oder christlich abgemilderte Version einer nicht mehr erhaltenen, noch stärker heldenepisch geprägten Urfassung darstellt. Auch an diese theoretische Möglichkeit sollte man denken, wenn man der Frage nachgeht, wie die Präsenz einer Dichtung wie des *Nibelungenliedes* im oberdeutschen Raum des Hochmittelalters – in ihrer vermeintlichen Ursprungsform – möglich sein konnte.

Das Christentum wird im *Nibelungenlied* nicht abgeschafft oder negiert, aber es hat auf die Hauptfiguren nie so viel Einfluss, dass es sie von heroischen Verhaltensmustern abbringen könnte. Institutionell ist es durchgängig präsent, was jedoch die Gegensätzlichkeit zum Handeln der Figuren nur noch stärker hervortreten lässt. Dabei sind die mit christlicher Lehre nicht kompatiblen Vorstellungen der Ehre und des Schicksals oft nicht so benannt, aber in Umschreibungen sowie häufig als einzig sinnvolle Erklärung für Äußerungen und Handlungen von Figuren vertreten. Während dort, wo die subjektive Ehre verletzt wird, von *leit* die Rede ist<sup>618</sup> und ein übersteigter Ehrbegriff in der Außenwahrnehmung als *übermüete* benannt wird, gibt sich der Schicksalsbegriff negativ aufgefasst in den Begriffen *ungelücke*, *unsælde* sowie *veic* (zum Tode bestimmt) zu erkennen.

Das heroische Ethos der Unbedingtheit ist oft auf eine dieser beiden Vorstellungen hin ausgerichtet: Verletzungen der Ehre fordern Rache heraus, und das Schicksal verlangt dort, wo es sich zu erkennen gibt, rückhaltlose Verwirklichung. Ohne dass es jemals ausgesprochen würde, spielen diese Antriebskräfte für das Geschehen im *Nibelungenlied* eine weitaus wichtigere Rolle als jedes christliche Motiv. Auch hier schließt sich die Frage an, wie eine solche Figuren- und Handlungskonzeption von einem bischöflichen Mäzen vertreten, einem christlich geprägten hochmittel-

---

<sup>618</sup> Vgl. NAGEL (1965), S. 139.

alterlichen Publikum vorgesetzt werden und breite Überlieferung erfahren konnte.

Es muss aber die Frage gestellt werden, ob dieses Publikum angesichts einer im Text stets präsenten Kirche sowie einzelner religiöser Akzente wie des Eingreifens von Gottes zugunsten eines seiner Diener (NL 1579) und der Angst Rüdegers um seine Seele (NL 2150) den christlichen Charakter der Dichtung noch wesentlich in Zweifel zog. Die institutionelle Präsenz der Kirche im Text sollte in ihrer Bedeutung für ein mittelalterliches christliches Publikum nicht unterschätzt werden. Wenn in der Forschungsliteratur häufig eine starke Linie zwischen einem äußeren, formalen und einem innerlichen, vermeintlich einzig wahren Christentum gezogen wird, dann ist das ein moderner Gedanke, gespeist aus der Idee einer Möglichkeit von individuell gelebtem Christentum ohne die Institution Kirche, und der komplementären Vorstellung einer Institution Kirche, die ohne den wahren, inneren Glauben sinnlos wäre. Aus diesem Denken heraus ergibt sich für den heutigen Rezipienten ein anderer Zugang zu einer Dichtung, in der das institutionalisierte Christentum dauernd präsent ist, aber die Figuren keiner christlichen Motivation folgen.

In einer individualistisch denkenden Gesellschaft wird das sozusagen innerlich geglaubte Christentum über das institutionalisierte gestellt, aber man darf diese Betrachtungsweise nicht für eine mittelalterliche Gesellschaft ebenso voraussetzen, die wegen der allgemein starken institutionellen Präsenz des Christentums die Religion aller Wahrscheinlichkeit nach viel mehr im institutionellen Sinne wahrnahm als eine heutige Gesellschaft, in der häufig fernab von Dogmen in eklektizistischer Weise ein individueller Glaube konstruiert wird. Daher ist es kein Widerspruch, wenn man annimmt, dass ein mittelalterliches Publikum das *Nibelungenlied* wegen der institutionellen Präsenz der Kirche als christlichen Text rezipierte, auch wenn seine Figuren aus der Perspektive einer heutigen Interpretation nicht christlich motiviert handeln.

Weiterhin hätte eine konsequente Anpassung an die christliche Lehre das gesamte Handlungskonstrukt aus den Angeln gehoben, da für Rache aus Ehrverletzung keine christliche Motivation denkbar war. Konsequenterweise hätte man diesen Stoff nicht erzählen können, den man aber erzählen wollte, um ihn – soweit möglich – mit höfisch-christlichen Elementen zu versehen.

Zudem schließt die Dichtung im Endergebnis eine christliche Sicht gar nicht aus, welche die Handelnden aufgrund ihrer *hōhverte* als Verdamnte einstufen möchte. Sie gibt jedoch diese Sichtweise auch nicht vor. Der Erzähler belässt es dabei, dass die Hauptfiguren sich durch ihre außergewöhnlichen Taten, dem beschriebenen Ethos der Unbedingtheit folgend, ins kollektive Gedächtnis der Sage eingetragen haben. Und dort sind sie, in seither vielfach gewandelter Gestalt, bis heute geblieben.

## 6.2 *Schlussfolgerungen*

Ziel dieser Arbeit war eine inhaltliche Bestimmung des Begriffs des Heroischen – für die mittelalterliche Heldendichtung im Allgemeinen und das *Nibelungenlied* im Besonderen – als einer Qualität literarischer Figuren. Diese kommt zum Ausdruck in der Konzeption, das heißt in der physischen und ethischen Anlage einer Figur, und in der Situation, das heißt in der Aktion und Interaktion in bestimmten Handlungskontexten und den dort zum Vorschein kommenden Verhaltensmustern. Die Gestaltung dieser Aktion und Interaktion in anschaulichen, bildhaften Schilderungen und pointierten Dialogen wird als Inszenierung bezeichnet. Diese Kategorien berühren sich, wie herausgearbeitet wurde, insofern, als in der Situation und ihrer Inszenierung Physis und Ethos der Figur, also die Züge ihrer Konzeption, deutlich werden. Es galt somit zu zeigen, welche Situationen hier relevant sind und in welcher Weise sie die Aspekte des Figurenethos herausarbeiten.

Das Vorhaben ging von dem Problem aus, dass der Begriff des Heroischen in der Forschungsliteratur zur Nibelungendichtung durchgängig präsent ist, ohne inhaltlich klar bestimmt zu sein, und vielfach allgemein dort Anwendung findet, wo andere ethische Modelle als Erklärungsgrundlage zur Motivation von Handlungen und Äußerungen der Figuren ausfallen, jedoch ohne dass der Begriff des Heroischen in seinem Bedeutungsgehalt greifbar würde. Oft wird „heroisch“ beispielsweise als Synonym für „kampflustig“ oder „im Kampf erfolgreich“ gebraucht. Solchen eher banalen Auslegungen, die zudem unspezifisch sind – da abhängig von der jeweiligen Motivation auch andere ethische Grundlagen kämpferischen Erfolg motivieren können –, galt es in dieser Arbeit eine differenzierte Erörterung des Terminus entgegenzusetzen. Das heroische Ethos sollte man dort suchen, wo andere Erklärungsmodelle nicht greifen. Es sollte aber andererseits

nicht zum Lückenbüßer für alles werden, was diese nicht begründen können. Vor allem sollte es die charakteristischen Verhaltensmuster der Heldenepik wie etwa die Rache begründen können.

Zwei besonders wichtige Stimmen der Forschungsliteratur seien hier in aller Kürze nochmals hervorgehoben. Andreas Heusler hebt „die Gesinnung: Mut, Stolz, Unbeugsamkeit, Treue zum eigenen Ehrgefühl und zum Herrn, zum Waffenbruder“ hervor und betont, dass sich „die Ehre in der Rache und im heldischen Sterben“<sup>619</sup> bewähre. Klaus von See führt bezüglich der Heldensage „die Brutalität ihrer Handlung“ an, die „Tat wider alle Vorsicht und Vernunft, das Exorbitante, das sich dem Menschen im gewöhnlichen Leben verbietet“.<sup>620</sup> Während Heuslers Darlegungen das Vorbildhafte von Figuren der Heldensage, von Sees Ausführungen hingegen gerade das Gegenteil zu bekunden scheinen, kommen letztlich beide der Charakteristik des Heroischen auf ihre Weise nahe. Heroisches Handeln ist per se zunächst weder vorbildlich, noch ist es abstoßend. Immer aber tritt seine Zielgerichtetheit hervor. Diese kann in einer vorbildlich scheinenden Haltung ihren Anfang nehmen, beispielsweise wenn ein Rachevorhaben die ethische Unbeugsamkeit einer Figur zeigt, und letztlich in eine abstoßend scheinende übergehen, wenn die Rache in ihren Konsequenzen auch die Unbeteiligten vernichtet. Die Figur der Kriemhild ist hierfür das beste Beispiel.

Grundlage für die vorgelegte Bestimmung war die mittelalterliche Nibelungendichtung vor dem Hintergrund des antiken Heldenepos. Es wurden Texte untersucht, die traditionell als repräsentativ für die Gattung gelten, chronologisch ausgehend von der *Ilias* bis hin zur altnordischen Prosadichtung der Saga im 13. Jahrhundert. Die untersuchten Texte, so die Feststellung, von der die Untersuchung ausgeht, weisen signifikante gemeinsame Merkmale in Figurenkonzeption und Situationen auf, durch die eine vergleichende Betrachtung unter dem Oberbegriff der Heldenepik plausibel wird. Die Arbeit will Ausgangspunkt für einen differenzierten Umgang mit dem Begriff des Heroischen in der Mediävistik sein sowie für einen Forschungsdiskurs, der sich der Heldenepik in ihren spezifischen Zügen neu nähert. Was nicht angestrebt wurde, ist eine Bestimmung des Begriffs

---

<sup>619</sup> HEUSLER (1941), S. 164.

<sup>620</sup> VON SEE (1971), S. 170.

„Held“, der für die Gattung der Heldenepik zwar wichtig, aber nicht allein für diese spezifisch ist.

Die herkömmliche Beschränkung des Begriffs „heroisch“ auf die Figurenkonzeption wurde aufgehoben und der Bezugsrahmen des Begriffs erweitert um eine Untersuchung von Situationen und Verhaltensmustern, wodurch sich eine neue Dimension des Terminus herausbildet. Besonders um die Funktion weiblicher Figuren in typischen Situationen von Heldenichtung einordnen zu können, ist diese Erweiterung notwendig. Das Erfordernis von Rachehandlungen gehört hierzu ebenso wie das Streitgespräch zur Behauptung der eigenen Interessen (*senna*), das die Selbstbehauptung als Kampf mit rhetorischen Mitteln abbildet, die Aufhetzung (*hvot*) oder extreme Situationen, die ein besonders widerstandsfähiges Verhalten erfordern, wie etwa die *brenna*, oder auch die besondere Auszeichnung im Kampf, die *Aristie*, sowie die Bewahrung von Unnachgiebigkeit im Sterben.

Eine Differenzierung, die in der bisherigen Forschungsliteratur nicht explizit gemacht wurde, mitunter auch ganz ausblieb, ist die Unterscheidung in eine physische und eine ethische Komponente des Heroischen. Eine Figur, die sich in ihrem körperlichen Leistungspotenzial hervorhebt, muss nicht auch automatisch auf ethischer Ebene heroische Züge aufweisen. Das Physisch-Heroische lässt an die Herosfiguren der homerischen Dichtungen denken, die, häufig von einem göttlichen und einem menschlichen Eltern teil abstammend, sich in Kraft und Schönheit stark von ihrem Umfeld abheben, was sich im *Nibelungenlied* in den körperlich herausragenden Figuren Siegfried und Brünhild wiederfinden lässt, ohne dass diese Figuren von ihrer Abstammung her mit einer mythologischen Ebene verknüpft wären. Dennoch verweist ihre übermenschliche Physis sie in die Nähe der niederen Mythologie, also in eine Figurenebene zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen.

Das heroische Ethos lässt sich, wie an der charakteristischen Doppelwertung einzelner Figuren im *Nibelungenlied* insbesondere in der B-Fassung deutlich wird, nicht in ein christlich-dualistisches Schema im Sinne von Gut und Böse fassen. Wertungen letzterer Art treten, wenn überhaupt, handlungsbezogen und situationsabhängig auf, zudem häufig als direkte Rede anwesender Figuren, aus der auf eine dem Text eigene Wertung nicht geschlossen werden kann. Daraus ergibt sich die Frage, ob es ein von solchen Kategorien unabhängiges Ethos gibt, das sich hier ansetzen lässt,

oder ob ein konsistentes Ethos möglicherweise überhaupt nicht vorliegt. Die Untersuchung hat gezeigt, dass die verglichenen Texte sich in spezifischen Situationen und Verhaltensmustern ähneln. Exponierte Figuren heldenepischer Texte reagieren, wie im Verlauf der Arbeit deutlich wurde, in ähnlicher Weise, wenn die jeweils gegenwärtige Situation sie in einer bestimmten Weise fordert.

Aus diesen Parallelen lässt sich auf ein zugrundeliegendes Ethos schließen, das den Figuren in Grundzügen gemeinsam ist. Es handelt sich um ein Ethos der Unbedingtheit, des Konsequent-Seins, das Figuren beim unnachgiebigen Verfolgen von Racheabsichten ebenso auszeichnet wie im Kampf. Hierzu gehört der Mut, anders gesagt die Kardinaltugend der *fortitudo* – jedoch abgekoppelt von den anderen Kardinaltugenden –, als Voraussetzung für ein Handeln im Zeichen des Ehrbegriffs und des unbedingten Anstrebens eines Ziels. Die Art des Ziels ist dabei jedoch weniger ausschlaggebend. Es kommt dabei nicht auf die Wertung als „gut“ oder „böse“ an, sondern auf das permanente Hinarbeiten auf ein Ziel wie die Rache oder kämpferische Bewährung auch ohne Aussicht auf Überleben, das Ausschlagen der *temptatio pacis*. Dabei ist die Beschützerrolle einer heroisch geprägten Figur für ein Kollektiv weniger relevant als von der Forschung häufig angenommen.<sup>621</sup>

Vielmehr bezieht sich die genannte Unbedingtheit meist auf die Bewahrung der eigenen Person, sehr häufig im Sinne eines zu verteidigenden Ehrbegriffs. Ein heroisches Ethos wie das Hagens weist ihm den Schutz seiner Herren als Aufgabe zu, kann aber trotzdem in letzter Konsequenz deren Untergang bewirken, vor allem sofern diese für sich genommen dem gleichen Ethos folgen. Der Schluss des *Nibelungenliedes* zeigt wenige verbleibende Figuren, die ihr Gefolge jeweils mehr oder weniger freiwillig geopfert haben, um ihre Position bis zuletzt konsequent vertreten zu können. Das heroische Ethos offenbart sich am deutlichsten, wenn der Text augenscheinlich das Staunen des Rezipienten darüber hervorrufen soll, wie weit für ein Ziel gegangen wird.

---

<sup>621</sup> Dies wird kontrovers diskutiert von Gerd Wolfgang WEBER (1990), der den Dienst des Helden am Kollektiv herauszustellen versucht, und Klaus VON SEE (1993), der dies detailliert widerlegt und dabei die besseren Argumente vorweisen kann.

## 7. Literatur

### 7.1 Textausgaben

AENEIS (MYNORS 1969): P. Vergili Maronis Opera. Hg. v. R. A. B. Mynors. Oxford 1969.

ARISTOTELES: POETIK (FUHRMANN <sup>2</sup>1994): Aristoteles: Poetik. Hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart <sup>2</sup>1994.

BRENNU-NJÁLS SAGA (JÓNSSON 1954): Brennu-Njáls saga. In: Íslendinga sögur. Ellefta bindi: Rangæinga sögur. Hg. v. Guðni Jónsson. O. O. [Akureyri] 1954.

EDDA (GENZMER/HEUSLER 1923): Edda. Erster Band/Heldendichtung. Übertragen von Felix Genzmer. Mit Einleitungen und Anmerkungen von Andreas Heusler. Jena 1923 (Thule – Altnordische Dichtung und Prosa 1).

EDDA (NECKEL/KUHN <sup>3</sup>1962): Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern. Hg. v. Gustav Neckel. Bd. I: Text. Dritte, umgearbeitete Aufl. v. Hans Kuhn. Heidelberg 1962.

EGILS SAGA (JÓNSSON 1953): Egils saga Skalla-Grímssonar. In: Íslendinga sögur. Annað bindi: Borgfirðinga sögur. Hg. v. Guðni Jónsson. O. O. [Akureyri] 1953, S. 1–312.

GOETHE (TRUNZ/SCHRIMPF <sup>9</sup>1981): Johann Wolfgang von Goethe. Sämtl. Werke in 14 Bden. („Hamburger Ausgabe“). Textkrit. durchges. v. Erich Trunz u. Hans Joachim Schrimpf. Bd. 12. München 1981.

GRETTIS SAGA (JÓNSSON 1953): Grettis saga Ásmundarsonar. In: Íslendinga sögur. Fjórða bindi: Breiðfirðinga sögur. Hg. v. Guðni Jónsson. O. O. [Akureyri] 1953, S. 1–240.

GYLFAGINNING (LORENZ 1984): Snorri Sturluson: Gylfaginning. Texte, Übers., Komm. v. Gottfried Lorenz. Darmstadt 1984 (Texte zur Forschung, 48).

HEINRICH VON VELDEKE: ENEASROMAN (ETTMÜLLER/KARTSCHOKE 1997): Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller. Hg. v. Dieter Kartschoke. Stuttgart 1997.

HENNIG (1977): Das Nibelungenlied nach der Handschrift C. Hg. v. Ursula Hennig. Tübingen 1977.

HILDEBRANDSLIED (SCHLOSSER 1970): Schlosser, Horst Dieter: Althochdeutsche Literatur. Frankfurt a. M. 1970, S. 264–267.

HÆNSA-ÞÓRIS SAGA (BAETKE 1953): Hœnsa-Þóris saga. Hg. v. Walter Baetke. Halle (Saale) 1953 (Altnordische Textbibliothek, Neue Folge, 2. Band).

ILIAS (WEST 1998/2000): Homeri Ilias. Rec. Martin West. 2 Bde (I.: 1–12, II.: 13–24). Bd. I. Stuttgart/Leipzig 1998; Bd. II. München/Leipzig 2000.

LAXDÆLA SAGA (JÓNSSON 1953): Laxdæla saga. In: Íslendinga sögur. Fjórða bindi: Breiðfirðinga sögur. Hg. v. Guðni Jónsson. O. O. [Akureyri] 1953, S. 1–240.

NAUMANN (2005): Njals Saga. Die Saga von Njal und dem Mordbrand. Hg. u. üs. v. Hans-Peter Naumann. Münster 2005.

NIBELUNGENKLAGE (BARTSCH/LIENERT 2000): Die Nibelungenklage. Text nach der Ausgabe v. Karl Bartsch. Einf., Übers. u. Komm. v. Elisabeth Lienert. Paderborn/München/Wien/Zürich 2000 (Schöninghs mediävistische Editionen, 5).

NIBELUNGENLIED (GROSSE <sup>2</sup>2002): Das Nibelungenlied. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor. Übers. u. komm. v. Siegfried Grosse. Stuttgart <sup>2</sup>2002.

NIBELUNGENLIED (VORDERSTEMANN 2000): Das Nibelungenlied nach der Handschrift n. Hg. v. Jürgen Vorderstemann. Tübingen 2000.

NL = NIBELUNGENLIED (DE BOOR <sup>22</sup>1996): Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe v. Karl Bartsch. Hg. v. Helmut de Boor. Wiesbaden <sup>22</sup>1996.

NL C = NIBELUNGENLIED (HENNIG 1977): Das Nibelungenlied nach der Handschrift C. Hg. v. Ursula Hennig. Tübingen 1977.

RAGNARS SAGA (EBEL 2003): Ragnars saga Loðbrokar. Hg. v. Uwe Ebel. Metelen/Steinfurt 2003 (Texte des skandinavischen Mittelalters, Bd. 4).

ÞIÐREKS SAGA (JÓNSSON 1962): Þiðreks saga af Bern. Hg. v. Guðni Jónsson. 2 Bde. O. O. [Akureyri] 1961/1962.

VǪLSUNGA SAGA (EBEL 1997): VǪlsunga saga. Mit Nachw. hg. v. Uwe Ebel. Metelen/Steinfurt 1997 (Texte des skandinavischen Mittelalters, Bd. 3).

WALTHARIUS (VOGT-SPIRA 1994): Waltharius. Lateinisch/Deutsch. Hg. v. Gregor Vogt-Spira. Stuttgart 1994.

## ***7.2 Hilfsmittel***

BAETKE (<sup>3</sup>1983): Baetke, Walter: Wörterbuch zur altnordischen Prosaliteratur. Berlin <sup>3</sup>1983.

GEORGES (<sup>8</sup>1919): Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Verb. u. verm. v. Heinrich Georges. 2 Bde. Hannover <sup>8</sup>1916–1919. Nachdr. Darmstadt 1998.

GERING (1903): Gering, Hugo: Vollständiges Wörterbuch zu den Liedern der Edda. Halle/Saale 1903.

KLUGE/SEEBOLD (<sup>24</sup>2002): Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. v. Elmar Seebold. Berlin/New York <sup>24</sup>2002.

SIMEK/PÁLSSON (1987): Rudolf Simek/Hermann Pálsson: Lexikon der altnordischen Literatur. Stuttgart 1987.

## ***7.3 Lexikonartikel***

BAUMGARTNER (1990): Baumgartner, Konrad: s. v. Ehre. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Hg. v. Walter Kasper u. a. Bd. 3. Freiburg u. a. 1995. Sp. 505–510.

BURKHART (1990): Burkhart, Dagmar: s. v. Heldenjungfrau. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich u. a. Bd. 6. Berlin/New York 1990. Sp. 745–753.

CURSCHMANN (1987): Curschmann, Michael: s. v. ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 6. Berlin/New York 1987, Sp. 926–969.

ESTIENNE U. A. (1954): s. v. ἥρωϊκὸς / ἥρωος. In: Thesaurus Graecae Linguae, ab Henrico Stephano [Henri Estienne] constructus. Hg. v. Karl Benedikt Hase u. a. Band V. Graz 1954. Sp. 203–207.

GRAF (1998): Graf, Fritz: s. v. Heroenkult. In: Der neue Pauly. Hg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Bd. 5. Sp. 476–480.

KÖBLER (1986): Köbler, Gerhard: s. v. Ehre. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Bd. 6. Berlin / New York 1986. S. 500–504.

LIDDELL/SCOTT (1996): s. v. ἥρωϊκὸς / ἥρωος. In: A Greek-English Lexicon. Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott. Oxford 1996, S. 778.

SIMEK (2004): Simek, Rudolf: s. v. Schicksalsglaube. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Bd. 27. Berlin / New York 2004. S. 8–10.

## ***7.4 Aufsätze und Monographien***

ANDERSSON (1967): Andersson, Theodore M.: The Icelandic Family Saga. Cambridge/Massachusetts 1967.

ANDERSSON (1978): Andersson, Theodore M.: Why does Siegfried die? Germanic Studies (1978), S. 29–39.

ANDERSSON (1980): Andersson, Theodore M.: The legend of Brynhild. Ithaca/London 1980.

BACKENKÖHLER (1961): Backenköhler, Gerd: Untersuchungen zur Gestalt Hagens von Tronje in den mittelalterlichen Nibelungendichtungen. Diss. Bonn 1961.

BAETKE (1974): Baetke, Walter: Die ‚Hoensa-Þóris saga‘. In: Die Isländersaga. Hg. v. Walter Baetke. Darmstadt 1974 (Wege der Forschung, Bd. 151), S. 293–314.

BEKKER (1971): Bekker, Hugo: The Nibelungenlied – a literary analysis. Toronto 1971.

BEYSCHLAG (1967): Beyschlag, Siegfried: Das Nibelungenlied als aktuelle Dichtung seiner Zeit. Germanisch-romanistische Monatsschrift 48 (1967), S. 225–231.

BIRKHAN (2002): Birkhan, Helmut: Geschichte der altdeutschen Literatur im Licht ausgewählter Texte. Teil I: Althochdeutsche und altsächsische Literatur. Wien 2002.

BOKLUND-SCHLAGBAUER (1996): Boklund-Schlagbauer, Ragnhild: Vergleichende Studien zu Erzählstrukturen im Nibelungenlied und in nordischen Fassungen des Nibelungenstoffes. Göppingen 1996.

BOSTOCK (1976): Bostock, J. K.: Der Sinn des Nibelungenlieds. In: Nibelungenlied und Kudrun. Hg. v. Heinz Rupp. Darmstadt 1976 (Wege der Forschung, Bd. 54), S. 84–109.

BOWRA (1964): Bowra, Cecil Maurice.: Heldendichtung [Originaltitel: Heroic Poetry]. Übersetzt von Hans G. Schürmann [Übersetzung vom Verfasser autorisiert]. Stuttgart 1964.

BRINKER-VON DER HEYDE (1999): Brinker-von der Heyde, Claudia: Hagen – ein Held mit vielen Gesichtern! In: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 51 (1999), S. 105–124.

BRUNNER (2003): Brunner, Horst: Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters im Überblick. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2003.

BRUNHÖLZL (1992): Brunhölzl, Franz: Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters. 2 Bde. München 1992.

BÜCHNER (1976): Büchner, Karl: Der Schicksalgedanke bei Vergil. In: Wege zu Vergil. Hg. v. Hans Oppermann. Darmstadt 1976 (Wege der Forschung, Bd. 19), S. 270–300.

BUMKE (1986): Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 2 Bde. München 1986.

BUMKE (1990): Bumke, Joachim: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter. München 1990.

CLASSEN (1991): Classen, Albrecht: Matriarchalische Strukturen und Apokalypse des Matriarchats im Nibelungenlied. In: IASL 16 (1991), S. 1–31.

CLASSEN (1998): Classen, Albrecht: Das heroische Element im Nibelungenlied – Ideal oder Fluch? In: Ir sult sprechen willekomen: grenzenlose Mediävistik; Festschrift für Helmut Birkhan zum 60. Geburtstag. Hg. v. Christa Tuczay u. a. Bern u.a. 1998, S. 673–692.

DE BOOR (<sup>6</sup>1964): Helmut de Boor: Die höfische Literatur (Helmut de Boor und Richard Newald: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 2). 6. Aufl. München 1964.

DE VRIES (1961): de Vries, Jan: Heldenlied und Heldensage. Bern 1961.

DE VRIES (1965): de Vries, Jan: Das zweite Guðrúnlied. In: Ders.: Kleine Schriften. Berlin 1965, S. 263–284.

DE VRIES (<sup>3</sup>1999): de Vries, Jan: Altnordische Literaturgeschichte. Berlin/New York <sup>3</sup>1999.

DICKERSON (1975): Dickerson, Harold D.: Hagen: A Negative View. In: Semasia 2 (1975), S. 43–59.

DRUBE (1941): Drube, Herbert: Der germanische Schicksalsglaube im Nibelungenlied. In: Zeitschrift für deutsche Bildung 17 (1941), S. 161–174.

DUBY (1986): Duby, Georges: Wirklichkeit und höfischer Traum. Zur Kultur des Mittelalters. Aus dem Französischen von Grete Osterwald. Berlin 1986.

EBEL (1987): Ebel, Uwe: Historizität und Kodifizierung. Überlegungen zu einem zentralen Aspekt des germanischen Heldenlieds. In: Althochdeutsch. Rudolf Schützeichel zum 60. Geb. Hg. v. Rolf Bergmann, Heinrich Tiefenbach u. Lothar Voetz. Heidelberg 1987. Bd. 2, S. 685–714.

ECKERLE (2003): Eckerle, Klaus: Burgunden und Hunnen. In: Das Nibelungenlied und seine Welt. Hg. v. der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe u. dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Darmstadt 2003. S. 50–54.

EHRISMANN (1989): Ehrismann, Otfrid: Strategie und Schicksal – Hagen. In: Literarische Symbolfiguren. Hg. v. Werner Wunderlich. Bern/Stuttgart 1989. S. 89–115.

EHRISMANN (2002): Ehrismann, Otfrid: Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung. München 2002.

ERLEI (2010): Erlei, Stefan: ‚Höfisch‘ im Mittelhochdeutschen. Die Verwendung eines Programmworts der höfischen Kultur in den deutschsprachigen Texten vor 1300. Frankfurt a. M. u. a. 2010 (Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung. Bd. 22).

FALK (1974): Falk, Walter: Das Nibelungenlied in seiner Epoche. Revision eines romantischen Mythos. Heidelberg 1974.

FECHTER (1948): Fechter, Werner: Siegfrieds Schuld und das Weltbild des Nibelungenliedes. Hamburg 1948.

FENIK (1986): Fenik, Bernard: Homer and the Nibelungenlied. Comparative Studies in Epic Style. Cambridge (Massachusetts)/London 1986.

FIRESTONE (1989): Firestone, Ruth H.: An Investigation of the Ethical Meaning of Dietrich von Bern in the *Nibelungenlied*, *Rabenschlacht*, and *Buch von Bern*. In: *in hōhem prīse. A Festschrift in Honor of Ernst S. Dick*. Hg. v. Winder McConnell. Göppingen 1989 (GAG 480), S. 61–75.

FLOOD (1994): Flood, John L.: The Severed Heads: On the Deaths of Gunther and Hagen. In: German Narrative Literature of the 12th and 13th Century. Hg. v. Volker Honemann u. a. Tübingen 1994, S. 173–191.

FLOOD (1996): Flood, John L.: Dietrich von Bern. In: Herrscher – Helden – Heilige. Hg. v. Ulrich Müller u. Werner Wunderlich. St. Gallen 1996 (Mittelalter-Mythen, Bd. 1), S. 287–303.

GENTRY (1976): Gentry, Francis G.: Hagen and the Problem of Individuality in the Nibelungenlied. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 68/1 (1976), S. 5–12.

GENZMER (1948): Genzmer, Felix: Vorzeitsaga und Heldenlied. In: Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Festschrift. Tübingen 1948. S. 1–31.

GEPHART (1994): Gephart, Imgard: Geben und Nehmen im „Nibelungenlied“ und in Wolframs von Eschenbach „Parzival“. Bonn 1994.

GÖHLER (1989): Göhler, Peter: Das Nibelungenlied. Erzählweise, Figuren, Weltanschauung, literaturgeschichtliches Umfeld. Berlin 1989.

GÖHLER (1992): Göhler, Peter: Die Funktion der Dietrichfigur im Nibelungenlied. Zu methodologischen Problemen der Analyse. In: Die historische Dietrichepik. 2. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Hg. v. Klaus Zatloukal. Wien 1992 (Philologica Germanica 13), S. 25–38.

GOTTZMANN (1973): Gottzmann, Carola L.: Das alte Atlilied. Untersuchung der Gestaltungsprinzipien seiner Handlungsstruktur. Heidelberg 1973.

GOTTZMANN (1982): Gottzmann, Carola L.: Njáls saga. Rechtsproblematik im Dienste sozio-kultureller Deutung. Frankfurt a. M. 1982 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 577).

GOTTZMANN (1987): Gottzmann, Carola L.: Heldendichtung des 13. Jahrhunderts: Siegfried – Dietrich – Ortnit. Frankfurt a. M. u.a. 1987.

GOUCHET (1981): Gouchet, Olivier: Hagen von Tronje. Etude du personnage à l'aide des différents textes du Moyen-Age. Göppingen 1981 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 302).

GUÐMUNDSSON (1974): Guðmundsson, Barði: Der Verfasser der „Njála“. In: Die Isländersaga. Hg. v. Walter Baetke. Darmstadt 1974 (Wege der Forschung, Bd. 151), S. 336–351.

GÜRTTLER (1972): Gürtler, Karin-Renate: König Artus und sein Kreis in der höfischen Epik. Eine vergleichende Studie der deutschen Artusromane des 12. und 13. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Chrétien de Troyes. Montreal 1972.

HALLBERG (1962): Hallberg, Peter: The Icelandic Saga. Translated with Introduction and Notes by Paul Schach. Lincoln 1962.

HAUBRICHS (1988): Haubrichs, Wolfgang: Die Anfänge. Versuche volkssprachlicher Schriftlichkeit im frühen Mittelalter. Frankfurt a. M. 1988.

HAUBRICHS (2011): Haubrichs, Wolfgang: Von Lukan zum Nibelungenlied. Tragik und Heroik in der Literatur des Mittelalters. In: Tragödie. Die bleibende Herausforderung. Hg. v. Ralf Bogner u. Manfred Leber. Saarbrücken 2011, S. 28–33.

HAUG (1974): Haug, Walter: Höfische Idealität und heroische Tradition im Nibelungenlied, in: Colloquio italo-germanico sul tema: I Nibelunghi, Rom 1974. S. 35–50.

HAUG (1997): Haug, Walter: Die Grausamkeit der Heldensage. Neue gattungstheoretische Überlegungen zur heroischen Dichtung. In: ders.: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters. Tübingen 1997, S. 72–90.

HAUG (2009): Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Unveränderter Nachdruck der 2. Aufl. 1992. Darmstadt 2009.

HAUSTEIN (1993): Haustein, Jens: Siegfrieds Schuld. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Hg. von Franz Josef Worstbrock. 122 (1993), S. 373–387.

HAYMES (1977): Edward Haymes: Das mündliche Epos. Stuttgart 1977.

HAYMES (1985): Haymes, Edward: Dietrich von Bern im Nibelungenlied. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 114 (1985), S. 159–165.

HAYMES (1999): Haymes, Edward R.: Das Nibelungenlied. Geschichte und Interpretation. München 1999.

HEINZEL (1881): Heinzle, Richard: Beschreibung der isländischen Saga. Wien 1881 (Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe 97. Band). Nachdruck Hildesheim/ New York 1977.

HEINZLE (1987): Heinzle, Joachim: Gnade für Hagen? Die epische Struktur des *Nibelungenliedes* und das Dilemma der Interpreten. In: *Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985*. Hg. v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1987, S. 257–276.

HEINZLE (1991): Heinzle, Joachim: Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. v. Joachim Heinzle u. Anneliese Waldschmidt. Frankfurt a. M. 1991, S. 21–40.

HEINZLE (1995): Heinzle, Joachim: heldes muot. Zur Rolle Dietrichs von Bern im Nibelungenlied. In: *bickelwort und wildiu mære*. Festschrift für Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag. Hg. v. Dorothee Lindemann, Bernd Volkmann u. Klaus-Peter Wegera. Göppingen 1995 (GAG 618), S. 225–236.

HEINZLE (1996): Heinzle, Joachim: Das Nibelungenlied. Eine Einführung. Frankfurt/Main 1996.

HEINZLE (1998): Heinzle, Joachim: The Manuscripts of the Nibelungenlied. In: *A Companion to the Nibelungenlied*. Ed. by Winder McConnell. Columbia 1998, S. 105–126.

HEINZLE (2000): Heinzle, Joachim: Mißerfolg oder Vulgata? Zur Bedeutung der C-Version in der Überlieferung des »Nibelungenlieds«. In: *Blütezeit*. Festschrift für L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag. Hg. v. Mark Chinca, Joachim Heinzle u. Christopher Young. Tübingen 2000, S. 207–220.

HEINZLE (2003): Heinzle, Joachim: Von der Sage zum Epos. In: *Das Nibelungenlied und seine Welt*. Hg. v. der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Darmstadt 2003, S. 20–29.

HEINZLE/WALDSCHMIDT (1991): Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Joachim Heinzle u. Anneliese Waldschmidt. Frankfurt a. M. 1991.

HELLMANN (2000): Hellmann, Oliver: Die Schlachtszenen der Ilias. Stuttgart 2000 (zugl. Diss.) (Hermes-Einzelschriften 83).

HEUSLER (1902): Heusler, Andreas: Die Lieder der Lücke im Codex Regius der Edda. Straßburg 1902.

HEUSLER (<sup>2</sup>1941): Heusler, Andreas: Die altgermanische Dichtung. 2. Aufl. der neubearbeiteten und vermehrten Ausgabe. Potsdam 1941.

HEUSLER (<sup>4</sup>1944): Heusler, Andreas: Nibelungensage und Nibelungenlied. Dortmund <sup>4</sup>1944.

HOFFMANN (1979): Hoffmann, Werner: Das Siegfriedbild in der Forschung. Darmstadt 1979.

HOFFMANN (<sup>6</sup>1992): Hoffmann, Werner: Das Nibelungenlied. Stuttgart/Weimar <sup>6</sup>1992 (Sammlung Metzler. Realien zur Literatur, 7).

HOFFMANN (1998): Hoffmann, Werner: The Reception of the Nibelungenlied in the Twentieth Century. In: A Companion to the Nibelungenlied. Hg. v. Winder McConnell. Columbia 1998, S. 127–152.

HÖFLER (1961): Höfler, Otto: Siegfried, Arminius und die Symbolik. Heidelberg 1961.

HÖFLER (1961): Höfler, Otto: Deutsche Heldensage. In: Zur germanischen Heldensage. Sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand. Hg. v. Karl Hauck. Darmstadt 1961 (Wege der Forschung, Bd. 14), S. 52–81.

HOLLANDER (1969): Hollander, Lee M.: Hagen der Tronegære. In: Neophilologus 53, Nr. 4 (1969), S. 398–402.

HOMANN (1982): Homann, Holger: The Hagen Figure in the Nibelungenlied: Know Him by His Lies. In: Modern Language Notes 97/3 (1982), S. 759–769.

HORN (2014): Horn, Fabian: Held und Heldentum bei Homer. Das homerische Heldenkonzept und seine poetische Verwendung. Tübingen 2014.

IHLENBURG (1969): Ihlenburg, Karl Heinz: Das Nibelungenlied. Problem und Gehalt. Berlin 1969.

IMMER/VAN MARWYCK 2013: Immer, Nikolas/van Marwyck, Mareen: Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen. In: Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. Hg. v. Nikolas Immer u. Mareen van Marwyck. Bielefeld 2013. S. 11–28.

JAKOBSSON (2005): Jakobsson, Ármann: s. v. senna. In: Reallexikon der germanischen Altertumskunde. Hg. v. Johannes Hoops u. a. 2. Aufl. Bd. 28. Berlin / New York 2005. S. 168–172.

JÖNSSON (2001): Jönsson, Maren: ‘Ob ich ein ritter waere’. Genderentwürfe und genderrelatierte Erzählstrategien im Nibelungenlied. Uppsala 2001.

KLINGER (2014): Klinger, Judith: Ent/Fesselung des fremden Heros. Sîvrit zwischen Exorbitanz und Assimilation. In: Durchkreuzte Helden. Das „Nibelungenlied“ und Fritz Langs Film „Die Nibelungen“ im Licht der Intersektionalitätsforschung. Hg. v. Nataša Bedeković u. a. Bielefeld 2014. S. 259–301.

KRALIK (1941): Kralik, Dietrich von: Die Siegfriedtrilogie im Nibelungenlied und in der Thidrekssaga. 1. Teil. Halle/Saale 1941.

LACHMANN (1836): Lachmann, Karl: Zu den Nibelungen und der Klage. Berlin 1836.

LATACZ (1995): Latacz, Joachim: Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes. Stuttgart/Leipzig 1995 (Lectio Teubneriana III).

LUKÁCS (<sup>2</sup>1963): Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied a. Rh./Berlin <sup>2</sup>1963.

JASPERS (1971): Jaspers, Karl: Vollendung der Wahrheit in ursprünglichen Anschauungen. In: Tragik und Tragödie. Hg. v. Volkmar Sander. Darmstadt 1971 (Wege der Forschung, Bd. 108), S. 1–57.

KLEIN u. a. (2003): Klein, Klaus u. a.: Die Handschriften [des Nibelungenliedes]. In: Das Nibelungenlied und seine Welt. Hg. v. der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Darmstadt 2003, S. 188–208.

KLEIN (1988): Klein, Thomas: Vorzeitsage und Heldensage. In: Heldensage und Heldendichtung. Hg. v. Heinrich Beck. Berlin/New York 1988 (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 2), S. 116–147.

KRAUSSE (1977): Krausse, Helmut: Zur Darstellung des Todes im Nibelungenlied. *Neophilologus* 61/2 (1977), S. 245–257.

MAHLENDORF/TOBIN (1971): Mahlendorf, Ursula R./Tobin, Frank J.: Hagen: A Reappraisal. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 63/2 (1971), S. 125–140.

MACKENSEN (1984): Mackensen, Lutz: Die Nibelungen: Sage, Geschichte, ihr Lied und sein Dichter. Stuttgart 1984.

MARTIN (1992): Martin, Bernhard R.: Nibelungen-Metamorphosen. Die Geschichte eines Mythos. München 1992.

MAURER (1951): Maurer, Friedrich: Leid. Studien zur Bedeutungs- und Problemgeschichte, besonders in den großen Epen der staufischen Zeit. Bern/München 1951.

MCCONNELL (1984): McConnell, Winder: The Nibelungenlied. Boston 1984.

MERGELL (1976): Mergell, Bodo: Nibelungenlied und höfischer Roman. In: Nibelungenlied und Kudrun. Hg. v. Heinz Rupp. Darmstadt 1976 (Wege der Forschung, Bd. 54), S. 3–39.

MEYER (2013): Meyer, Evelyn: Visual and narrative Distortion of Nordic and German Source Materials in Edel's Adaptation of the Nibelungenlied „Die Nibelungen–Der Fluch des Drachens“ / „Dark Kingdom–The Dragon King“ (2004). In: *Studia Neophilologica* 85 (2013), S. 37–56.

MIEDEMA (1999): Miedema, Nine: Das ‚Nibelungenlied‘. In: Germanistische Mediävistik. Hg. v. Volker Honemann u. Tomas Tomasek. Münster/Hamburg/London 1999 (Münsteraner Einführungen – Germanistik –, 4), S. 147–175.

MIEDEMA (2015): Miedema, Nine: Das Nibelungenlied in den jüngsten Bearbeitungen für das Theater (Moritz Rinke; John von Düffel). In: Usbekisch-deutsche Tagung. Sprache – Literatur – Kultur – Didaktik. Hg. v. Abduzukhur Abduazizov, Hanno Rüther u. Natalya Tyan. Münster 2015 (Usbekisch-deutsche Studien 4), S. 185–218.

MOHR (1961): Mohr, Wolfgang: Geschichtserlebnis im Heldenliede. In: Zur germanischen Heldensage. Sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand. Hg. v. Karl Hauck. Darmstadt 1961 (Wege der Forschung, Bd. 14), S. 82–101.

MOWATT/SACKER (1967): Mowatt, David G./Sacker, Hugh: The Nibelungenlied. An interpretative commentary. Toronto 1967.

MÜLLER (1886): Müller, Wilhelm: Mythologie der deutschen Heldensage. Heilbronn 1886.

MÜLLER (1968): Müller, Gernot: Symbolisches im Nibelungenlied. Beobachtungen zum sinnbildlichen Darstellen des hochmittelalterlichen Epos. Diss. Heidelberg 1968.

MÜLLER (1974): Müller, Jan-Dirk: SIVRIT: *küinec – man – eigenholt*. Zur sozialen Problematik des Nibelungenliedes. In: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 7 (1974), S. 85–123.

MÜLLER (1987): Müller, Jan-Dirk: Motivationsstrukturen und personale Identität im *Nibelungenlied*. Zur Gattungsdiskussion um ‚Epos‘ oder ‚Roman‘. In: Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hg. v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1987, S. 221–256.

MÜLLER (1998): Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen 1998.

MÜLLER (2002): Müller, Jan-Dirk: Das Nibelungenlied. Berlin 2002 (Klassiker-Lektüren, 5).

MÜLLER (2017): Müller, Jan-Dirk: ‚Episches‘ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit. Berlin 2017.

MÜNKLER (2007): Münkler, Herfried: Heroische und postheroische Gesellschaften. In: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken. 61 (2007), S. 742–752.

NAGEL (1965): Nagel, Bert: Das Nibelungenlied. Stoff – Form – Ethos. Frankfurt a. M. 1965.

NAGEL (1979): Nagel, Bert: Noch einmal Nibelungenlied. In: Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. v. Rudolf Schützeichel. Bonn 1979, S. 264–318.

NAUMANN (1922): Naumann, Hans: Grundzüge der deutschen Volkskunde. Leipzig 1922.

NEDOMA (1990): Nedoma, Robert: Zu den Frauenfiguren der ‚Piðreks saga‘. In: Helden und Heldensage. Otto Gschwantler zum 60. Geburtstag. Hg. v. Hermann Reichert u. Günter Zimmermann. Wien 1990, S. 211–232.

NEUMANN (1924): Neumann, Friedrich: Schichten der Ethik im Nibelungenliede. Zuerst erschienen: 1924. In: Neumann, Friedrich: Das Nibelungenlied in seiner Zeit. Göttingen 1967, S. 9–34.

NEUMANN (1967): Neumann, Friedrich: Das Nibelungenlied in seiner Zeit. Göttingen 1967.

NIEDNER (1920): Niedner, Felix: Islands Kultur zur Wikingerzeit. Jena 1920.

PANZER (1955): Panzer, Friedrich: Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt. Stuttgart 1955.

REICHERT (1985): Reichert, Hermann: Nibelungenlied und Nibelungensage. Wien/Köln 1985.

RENZ (2006): Renz, Tilo: Brünhilds Kraft. Zur Logik des einen Geschlechtes im „Nibelungenlied“. In: Zeitschrift für Germanistik 16 (2006), S. 8–25.

ROSENFELD (1969): Rosenfeld, Hellmut: Die Datierung des Nibelungenliedes Fassung \*B und \*C durch das Küchenmeisterhofamt und Wolfgang von Passau. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Tübingen) 91 (1969), S. 104–120.

RUNDE (1998): Runde, Ingo: Dunkler Fels in der Brandung. Hagen von Tronje – ein positiver Held im Nibelungenlied? In: zeitschrift für kultur- und geisteswissenschaften 6 (1998), S. 49–64.

SALMON (1963/64): Salmon, J. P.: Why does Hagen die? In: German Life and Letters 17 (1963/64), S. 3–13.

SARAN (1922): Saran, Franz: Deutsche Heldengedichte des Mittelalters: Das Nibelungenlied. Halle a. d. Saale 1922.

SCHADEWALDT (<sup>3</sup>1959): Schadewaldt, Wolfgang: Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur Homerischen Frage. Stuttgart <sup>3</sup>1959.

SCHADEWALDT (1975): Schadewaldt, Wolfgang: Der Aufbau der Ilias. Struktur und Konzeption. Frankfurt a. M. 1975.

SCHMIDT (1991): Schmidt, Siegrid: Hagen von Tronje und J. R. Ewing. Zwei Schurken, die die Massen begeistern. In: Mittelalter-Rezeption IV. Medien, Politik, Ökonomie, Ideologie. Hg. v. Irene von Burg u. a. Göppingen 1991 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 550), S. 201–220.

SCHNEIDER (1987): Zum Hildebrandslied 37/38 und 49. In: Althochdeutsch. Rudolf Schützeichel zum 60. Geb. Hg. v. Rolf Bergmann, Heinrich Tiefenbach u. Lothar Voetz. Heidelberg 1987. Bd. 2, S. 655–669.

SCHNEIDER/MOHR (1961): Hermann Schneider/Wolfgang Mohr: Helden-dichtung. In: Zur germanischen Heldensage. Sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand. Hg. v. Karl Hauck. Darmstadt 1961 (Wege der Forschung XIV), S. 1–30.

SCHRÖDER (1958): Schröder, Franz Rolf: Die Sage von Hetel und Hilde. In: Deutsche Vierteljahrschrift 32 (1958), S. 38–70.

SCHRÖDER (1961): Schröder, Franz-Rolf: Mythos und Heldensage. In: Zur germanisch-deutschen Heldensage. Hg. v. Karl Hauck. Darmstadt 1961, S. 285–315.

SCHRÖDER (1968): Schröder, Werner: Die Tragödie Kriemhilds im Nibelungenlied. Stuttgart 1968.

SCHUL (2014): Schul, Susanne: HeldenGeschlechtNarrationen. Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen. Bern 2014.

SCHWAB (1992): Schwab, Ute: Hagens praktische Todesregie. In: Gedächtnisbuch für Elfriede Stutz. Hg. v. Karl-Friedrich Kraft u. a. Heidelberg 1992, S. 187–241.

SIMEK (2003): Simek, Rudolf: Religion und Mythologie der Germanen. Stuttgart 2003.

SIMPSON (1975): Simpson, John Mack: The Ethic of the Heroic Warrior: Beowulf, the Nibelungenlied, and the Chanson de Roland. Austin, Texas 1975.

SPOERRI (1971): Spoerri, Theophil: Das Problem des Tragischen. In: Tragik und Tragödie. Hg. v. Volkmar Sander. Darmstadt 1971 (Wege der Forschung, Bd. 108), S. 58–84.

SPRENGER (1992): Sprenger, Ulrike: Die altnordische Heroische Elegie. Berlin / New York 1992 (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 6).

STECH (1993): Stech, Julian: Das Nibelungenlied: Appellstrukturen und Mythothematik in der mittelhochdeutschen Dichtung. Frankfurt a. M. 1993.

STEGER (1996): Steger, Priska: „Ez pfliget diu küneginne sô vreislicher sît“. Zum Schreckensmythos der isländischen Königin und Heldin Brünhild. In: Herrscher, Helden, Heilige. Hg. v. Ulrich Müller u. Werner Wunderlich. St. Gallen 1996 (Mittelalter-Mythen, Bd. 1), S. 341–366.

STORCH (1987): Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. Hg. v. Wolfgang Storch. München 1987.

- STOUT (1963): Stout, Jacob: Und ouch hagene. Diss. Groningen 1963.
- STROHSCHNEIDER (1997): Strohschneider, Peter: Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum Nibelungenlied. In: Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag. Hg. v. Wolfgang Harms u. Jan-Dirk Müller. Leipzig 1997, S. 43–75.
- STUTZ (1990): Stutz, Elfriede: Über die Einzigartigkeit und Einheit der Siegfried-Gestalt. In: Helden und Heldensage. Otto Gschwantler zum 60. Geburtstag. Hg. v. Hermann Reichert. Wien 1990, S. 411–430.
- TEICHERT (2008): Teichert, Matthias: Von der Heldensage zum Heroenmythos. Vergleichende Studien zur Mythisierung der nordischen Nibelungensage im 13. und 19./20. Jahrhundert. Heidelberg 2008 [Diss.: Tübingen 2006].
- ULF (1990): Ulf, Christoph: Die homerische Gesellschaft. Materialien zur analytischen Beschreibung und historischen Lokalisierung. München 1990.
- VON HAHN (1876): von Hahn, J. G.: Sagwissenschaftliche Studien. Jena 1876.
- VON SEE (1971): von See, Klaus: Germanische Heldensage. Stoffe, Probleme, Methoden. Eine Einführung. Frankfurt a. M. 1971.
- VON SEE (1981a): von See, Klaus: Die Sage von Hamdir und Sörli. In: Ders.: Edda, Saga, Skaldendichtung: Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters. Heidelberg 1981, S. 224–249.
- VON SEE (1981b): von See, Klaus: Die Werbung um Brünhild. In: Ders.: Edda, Saga, Skaldendichtung. Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters. Heidelberg 1981, S. 194–213.
- VON SEE (1981c): von See, Klaus: Guðrúnarhvöt und Hamðismál. In: Ders.: Edda, Saga, Skaldendichtung: Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters. Heidelberg 1981, S. 250–258.
- VON SEE (<sup>2</sup>2009): von See, Klaus: „Blond und blauäugig“. Der Germane als literarische und ideologische Fiktion. In: Ein Lied von gestern? Zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes. Hg. v. Gerold Bönnen u. Volker Gallée. Worms <sup>2</sup>2009, S. 105–139.

WAHL ARMSTRONG (1979): Wahl Armstrong, Marianne: Rolle und Charakter. Studien zur Menschendarstellung im Nibelungenlied. Göppingen 1979 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 221).

WAPNEWSKI (1993): Wapnewski, Peter: Hagen: ein Gegenspieler? In: Gegenspieler. Hg. v. Thomas Cramer u. Werner Dahlheim. München 1993 (Dichtung und Sprache, 12), S. 62–73.

WEBER (1963): Weber, Gottfried: Das Nibelungenlied. Problem und Idee. Stuttgart 1963.

WEHRLI (1980): Wehrli, Max: Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1980.

WENZEL (2005): Wenzel, Horst: Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter. Darmstadt 2005.

WILLSON (1960): Willson, H. B.: Blood and wounds in the ‚Nibelungenlied‘. In: Modern Language Review 55 (1960), S. 40–50.

WISNIEWSKI (1973): Wisniewski, Roswitha: Das Versagen des Königs. Zur Interpretation des Nibelungenliedes. In: Festschrift für Ingeborg Schröbler. Hg. v. Dietrich Schmidtke u. Helga Schüppert. Tübingen 1973, S. 170–186.

WOLF (1965): Wolf, Alois: Gestaltungskerne und Gestaltungsweisen in der altgermanischen Heldendichtung. München 1965.

WOLF (1981): Wolf, Alois: Die Verschriftlichung der Nibelungensage und die französisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter. In: Hohenemser Studien zum Nibelungenlied. Hg. v. Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 227–245.

WOLF (1995): Wolf, Alois: Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Tübingen 1995 (ScriptOralia 68).

WYNN (1965): Wynn, Marianne: Hagen’s defiance of Kriemhilt. In: Medieval Studies. Presented to Frederick Norman. (o. Hg.) London 1965. S.104–114.

ZIMMERMANN (1986): Zimmermann, Bernhard: Die griechische Tragödie.  
München/Zürich 1986.

# Konzepte und Inszenierungen des Heroischen im *Nibelungenlied*

Elmar Schilling

Der Begriff des Heroischen spielt in der Forschungsliteratur zum *Nibelungenlied* eine tragende Rolle, blieb jedoch bislang inhaltlich wenig greifbar. In dieser Arbeit wird anhand einer Analyse zentraler Figuren im Hinblick auf die Anwendbarkeit dieses Begriffs gezeigt, wie dieser inhaltlich gefasst werden kann. Die heroische Figurenzeichnung wird dabei abgegrenzt von höfischen, christlichen und mythologisch deutbaren Figurenkonzeptionen. Anhand charakteristischer Situationen, in denen das heroische Figurenkonzept zum Vorschein kommt, wird die Inszenierung des Heroischen gezeigt. Dabei wird herausgearbeitet, dass als Kernpunkt des Heroischen das konsequente Verhalten, das unbedingte Verfolgen eines Ziels auszumachen ist, das sich dem höfischen oder religiösen Gebot der Mäßigung widersetzt und dieses sprengt.

25,90 €

ISBN 978-3-8405-0260-6



9 783840 502606