



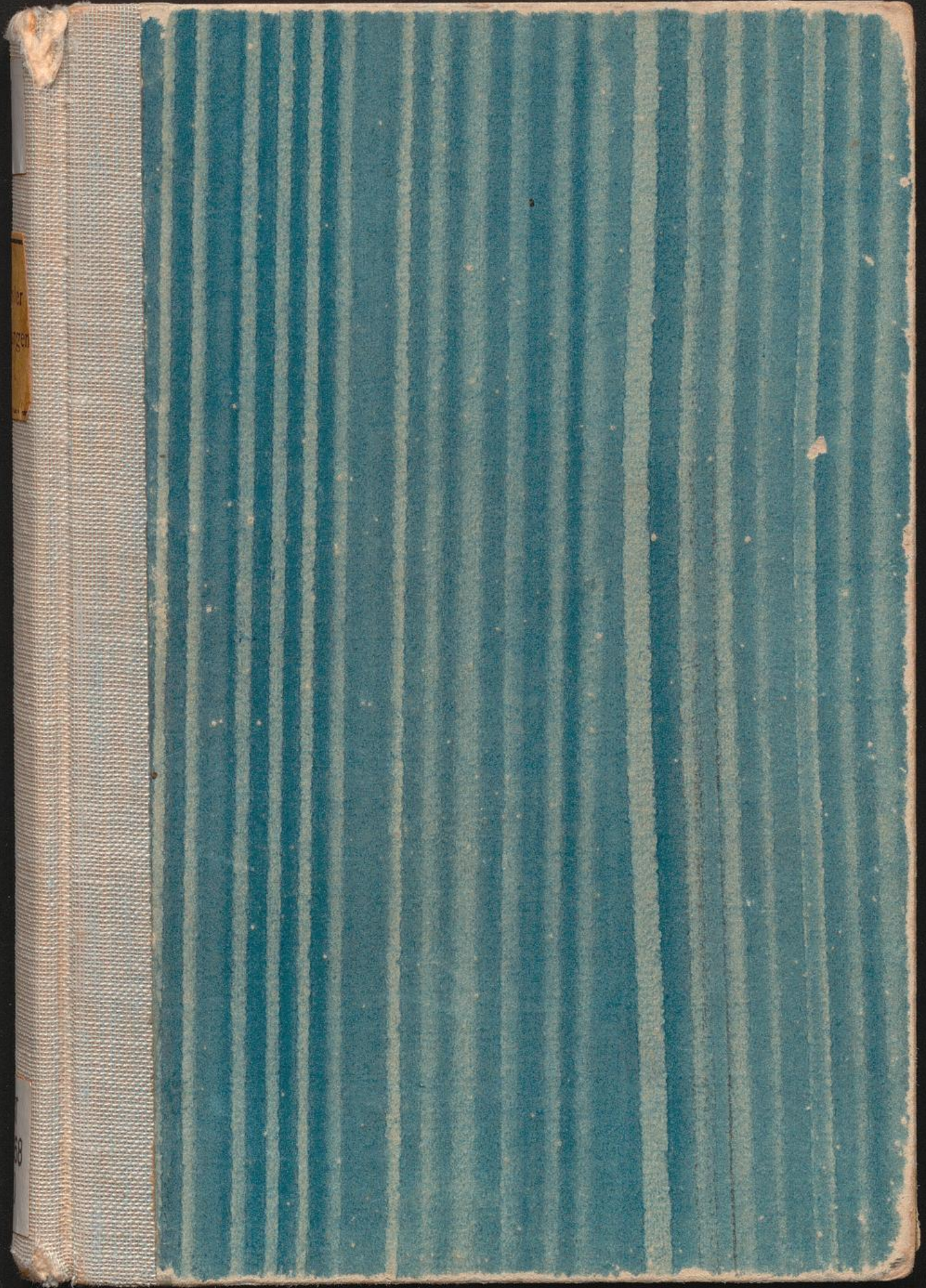
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nibelungensage und Nibelungenlied

Heusler, Andreas

Dortmund, 1944

[urn:nbn:de:hbz:466:1-69768](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-69768)

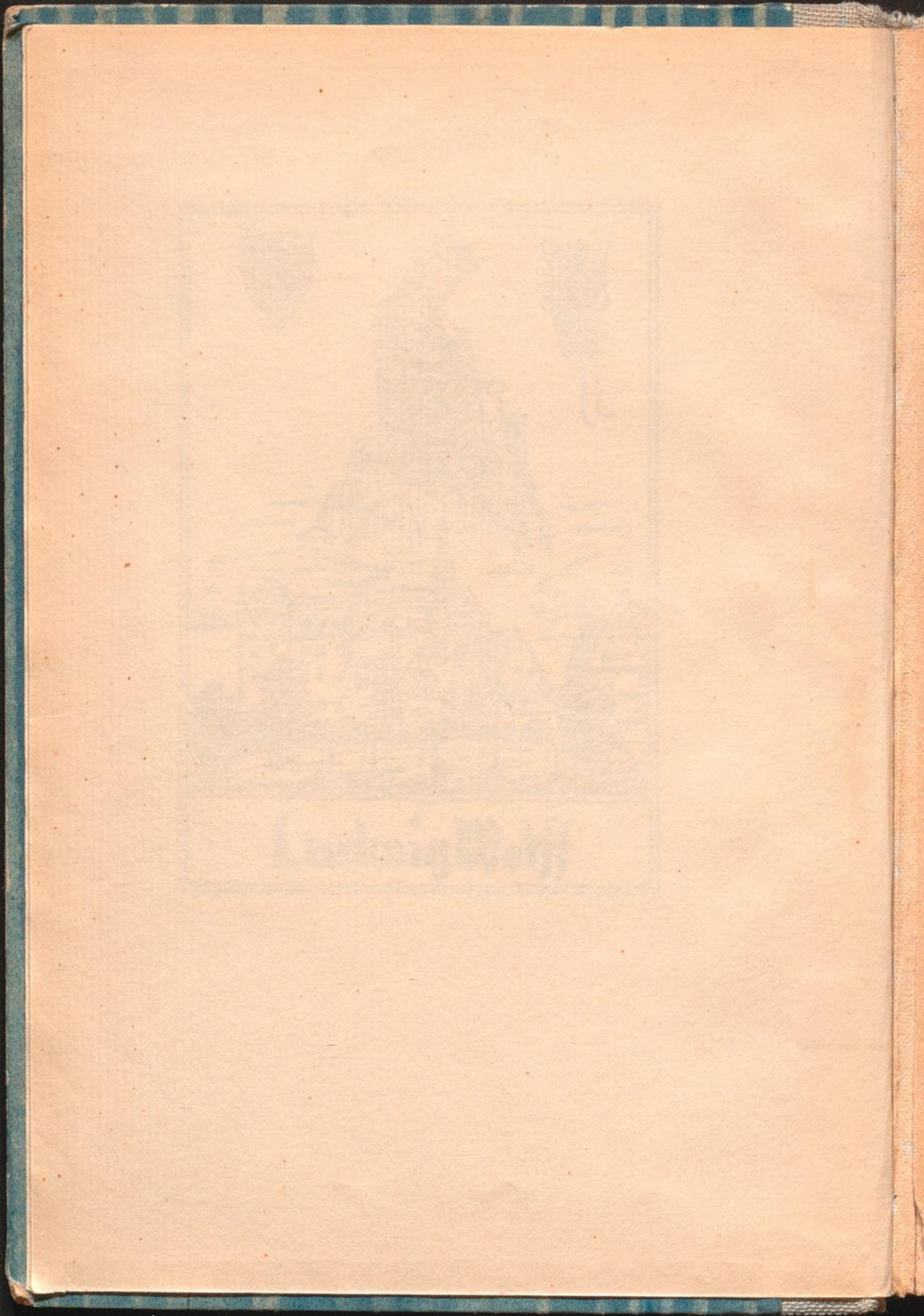


27
1781

18



Ludwig Wolff



NIBELUNGENSAGE
und
NIBELUNGENLIED

Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos

dargestellt von

Andreas Heusler

Vierte Ausgabe

19  44

Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund

Standort: P 11
Signatur: CBT 1168(4)
Akz.-Nr.:
Id.-Nr.: W195323X ✓



77/22937

Druck: Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund

Dem Andenken
meines Schwagers und Freundes
des Architekten
Emanuel La Roche

Die Vorgeschichte des Nibelungenlieds

1. In den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts entstand in Österreich, an der Donau, eine erzählende Dichtung von einigen 2300 Strophen. Sie hieß ‚der Nibelunge Not‘, nach jüngerem Texte ‚der Nibelunge Lied‘. Der treffendere Name begegnet erst bei einem Nachzügler: ‚das Buch von Kriemhilden‘.

Der namenlose Verfasser war Spielmann, aber von der höheren Art: schreibekundig und wohl bewandert in weltlicher und geistlicher Dichtung, in Epen und Minnesang. Sein eigenes Buch zielte auf vornehme Hörer: den bischöflichen Hof in Passau, den herzoglichen Hof in Wien. Das waren Gesellschaftskreise, die seit bald zwanzig Jahren, zumal im westlicheren Deutschland, die modische Ritterdichtung unterhielt, die aus welschen Büchern übertragenen Romane von Eneas, von Tristan, von den Artusrittern.

Aber diese Ritterromane und das Werk des Spielmanns waren in manchem zweierlei. Besonders nach der Herkunft der Stoffe. Der Stoff der Nibelungen kam nicht aus Frankreich, sondern aus heimischen Quellen, teils mündlichen, teils schriftlichen. Es war deutsche Heldensage, die seit rund siebenhundert Jahren deutsche Dichter ausgebildet hatten. Darum nennt man die Nibelungen ein ‚Volks-epos‘, das kann nur meinen: eine Dichtung mit heimischem, nationalem Inhalt. Es ist ein ‚Heldenepos‘, ein Heldenbuch: es erzählt eine Geschichte aus heroischer Vorzeit.

Als Heldenepos stellt sich das Nibelungenlied in eine Reihe mit berühmten Werken anderer Völker: den homerischen Dichtungen, dem englischen Beowulf des achten Jahrhunderts, dem französischen Roland des beginnenden zwölften, um nur diese zu nennen.

Bei keinem dieser Werke ist uns die *V o r g e s c h i c h t e* annähernd so bekannt wie bei den Nibelungen. Überall sonst tritt für unsre Augen das große Epos blank und fertig aus dem Dunkel hervor. Bei den Nibelungen können wir gar vieles aussagen über den zurückgelegten Weg: wie der Stoff vor alters beschaffen war, und welche Form er hatte; wie spätere Dichter daran neuerten; was der Österreicher schon vorfand, und was er, als letzter Meister des Baues, daraus gemacht hat.

Woher kommt uns diese Kunde? In der Hauptsache aus norwegisch-isländischer Dichtung in Versen und Prosa; Werken, die sich durch das neunte bis dreizehnte Jahrhundert hinziehen. Sie sind abgezweigt von dem Stamm der deutschen Sagedichtung; sie zeigen uns den Nibelungenstoff auf früheren Stufen.

2. Der Inhalt des Nibelungenlieds erscheint als Einheit. Die Fabel ist: der Verrat an Sigfrid und die Rache. Kriemhild, die liebende Gattin des Helden und

dann seine Rächerin, sehen wir im ersten und im letzten Auftritt vor uns; sie trägt die Einheit des Denkmals.

Aber diese Einheit hat erst unser Verfasser, der Spielmann nach 1200, lebhaft hingestellt. Bis dahin waren es zwei Gedichtinhalte. Noch in den Nibelungen erkennt man leicht die Grenze. In der Mitte des Werks, mit Strophe 1143, hebt sich der Vorhang über einem neuen Kreise: ‚Das war zu den Zeiten, als Frau Helche gestorben war und König Etzel um eine andere Herrin warb‘. Der erste Teil hat am Rheine gespielt und von Sigfrid erzählt, wie er seinem Schwager Gunther trügerisch Brünhilden gewinnt und auf ihre Klage ermordet wird; der Teil schließt mit seiner Beisetzung und der langen Trauer der Witwe. Die andre Hälfte führt uns ins Hünenreich an der Donau; sie erzählt von der Witwe, Kriemhild, von ihrer zweiten Ehe und wie sie an Etzels Hof den Mord ihres ersten Mannes rächt. Es endet mit der Tötung der Heldin.

Dies waren einmal zwei selbständige Heldensagen. Wir nennen die erste die Brünhildsage, die zweite die Burgundensage oder den Burgundenuntergang.

Entstanden waren beide bei den Franken und zeitlich wohl nicht sehr weit auseinander. Also die Wiege war eine. Dann aber haben sie ungleiche Schicksale gehabt, und in ungleicher Gestalt sind sie in die Werkstatt des Letzten eingetreten. Die Vorgeschichte unsres Nibelungenlieds verläuft in zwei Strängen.

Die älteste Gestalt der Brünhildsage.

3. Im 5. und 6. Jahrhundert hatte die Heldendichtung der Germanenvölker ihre schöpferische Jugend. Damals formten fränkische Dichter die tragische Sage von Brünhild und von Sigfrids Tod.

Diese alt-fränkische Schöpfung ist uns nicht unmittelbar erhalten. Sie bürgerte sich später in Norwegen ein und gelangte weiter nach dem norwegischen Tochterlande Island. Hier war sie ein Lieblingsgegenstand der Dichter. Das Liederbuch, das ein Isländer nach 1230 zusammenschrieb, die berühmte *Lieder-Edda*, nahm eine ganze Reihe Gedichte auf mit Stoff aus dieser Brünhildsage. Die jüngeren zeigen viel isländische Neudichtung; das altertümlichste, das ‚Alte Sigurdlied‘ (Sigurd steht für Sigfrid), hat all seine Gestalten und fast all seine Auftritte aus der fränkischen Urdichtung ererbt. Diesen Schluß erlaubt die Vergleichung mit den jüngeren, in Deutschland überlieferten Sagenformen.

So finden wir hier in der Edda Ersatz für die Dichtung der Merowingerzeit; aus den norwegisch-isländischen Sigurdliedern können wir mit behutsamem Abwägen die frühe Gestalt der fränkischen Brünhildsage ermitteln.

Es zeigt sich, daß es kein einheitliches Sagenbild war. Sigfrids Ermordung geschah das einmal auf der Jagd im Walde, das andremal im Bett an der Seite der Gattin: ‚Waldtod‘ und ‚Bettod‘. Damit hingen andre Unterschiede zusammen; auch die Rollen der Gegner waren ungleich gestaltet. Hagen war das einmal der Gefolgsmann, das andremal der vom Alben erzeugte Halbbruder Gunthers.

Zu einem einzelnen Liede als Stammvater der nordischen und der deutschen Brünhildsage dringen wir nicht zurück. Es muß schon in der fränkischen Heimat mehrere Lieder gegeben haben: gleichlaufende Lieder, das heißt mit gleichem Grundriß im großen, mit gleichem Anfang und Schluß, aber mit wechselnder Füllung dieses Rahmens. Die Lieder haben verschiedentlich aufeinander eingewirkt, und nur Mischformen werden uns sichtbar. Auch hat der nordische Ast von Anfang an seine Neuerungen. Darum dürfen wir die Urstufe der Nibelungen Teil I nicht einfach aus dem Alten Sigurdlied der Edda ablesen.

Als Inhalt dieser Urstufe erschließen wir das folgende. Die Personennamen setzen wir in ihrer mittelhochdeutschen Lautform; die Abweichungen von den bekannten Namen des Nibelungenlieds erklären wir später.

4. Zu Worms am Rhein herrschten die burgundischen Fürsten, Söhne des Gibiche (daher Gibichunge benannt): Gunther, Giselher und Gotmar. Ihre Schwester war die schöne Grímhild, ihr Waffenmeister der grimme Hagen.

Eines Tages ritt in ihren Hof ein fremder Held von überragender Gestalt, in herrlicher Rüstung, auf mächtigem Rosse. Das war Sigfrid, Sohn König Sigmunds vom Niederrhein. Als elternloser Knabe war er in der Wildnis, bei einem elbischen Schmiede, aufgewachsen, hatte den furchtbaren Drachen erlegt und war von seiner geschmolzenen Hornhaut hörnen geworden, unverwundbar bis auf eine Stelle zwischen den Schultern. Er hatte die um das Vatererbe streitenden Albenfürsten, die Nibelunge, erschlagen und ihren Goldschatz, den Nibelungehort erbeutet; den führte er hinter sich auf seinem Rosse.

Die Gibichunge nahmen den berühmten Recken in Ehren auf. Er zechte mit ihnen und zog mit ihnen auf Kriegstaten. Sie mischten ihr Blut mit ihm, nahmen ihn zum Schwurbruder an und zum Mitherrscher, sie gaben ihm ihre Schwester Grímhild zum Weibe. So genossen sie das Leben, und Sigfrid war Stütze und Glanz des Gibichungenhofs.

Einst kam die Kunde von Brünhild, der Heldenjungfrau: die saß auf einer Insel fern im Norden; um ihre goldstrahlende Burg hatte sie einen zauberischen Flammenwall, und den Eid hatte sie geschworen, nur dem als Weib zu folgen, der durch die Flammen zu ihr dringe. Gunther gelüstete es, um sie zu werben, und Sigfrid, der aller Wege kundig war, sagte ihm Führung und Hilfe zu.

Sie fuhren ihrer viere den Rhein hinab und in das Meer hinaus. Als sie vor Brünhildens Waberlohe standen, spornte Gunther sein Roß gegen das Feuer; aber es wich zurück. Da gab ihm Sigfrid den eigenen Hengst, aber auch den brachte Gunther nicht vom Fleck. Nun tauschte Sigfrid mit ihm die Gestalt, bestieg sein Roß und sprengte gegen die Lohe: die Erde bebte, die Flammen rasten zum Himmel und senkten sich und loschen vor ihrem Besieger.

Sigfrid trat bei Brünhild ein, nannte sich Gunther, Gibiches Sohn, und begehrte sie zum Weibe. Sie zauderte, denn sie hatte erwartet, nur Einer bestände die Freierprobe: Sigfrid, der Drachentöter. Sie sprach: ‚Wirb nicht um mich, außer du bist der Erste von allen! Oft hab ich das Schwert geführt, und noch

steht mein Sinn nach Krieg.' Er mahnte sie an ihren Eid, und sie fügte sich und begrüßte ihn als ihren Gatten.

Drei Nächte lag Sigfrid in Gunthers Gestalt bei Brünhild: sein blankes Schwert hatte er dazwischen gelegt. So sei es ihm verhängt, sagte er, seine Brautnächte zu begehnen.

Am dritten Morgen zog er ihr einen Ring von der Hand, dann kehrte er zu den Gefährten zurück und tauschte wieder mit Gunther die Gestalt. Mit Brünhild fuhren sie nach Worms und tranken dort Gunthers Brautlauf. Den Ring aber gab Sigfrid seinem Weibe und erzählte ihr das Geschehene.

Sie lebten in Frieden Jahr und Tag. Einst, als Brünhild und Grimhild im Rheine badeten, da trat Brünhild höher in den Strom hinauf: sie sei die Vornehmere, ihr Mann sei der Erste von allen: er hat das Feuer durchritten; aber Sigfrid ging mit dem Wild des Waldes und war der Knecht des Schmiedes. Grimhild höhnte ihre Verblendung: ‚Mein Mann hat den Drachen besiegt und den Albenhort erobert — und er hat das Feuer durchritten und dir diesen Ring genommen: wie kannst du den schmähen, dessen Kebse du geworden bist?‘

Da erbleichte Brünhild, ging heim und sprach den Abend kein Wort. Als Gunther unter vier Augen sie fragte, antwortete sie: ‚Ich will nicht länger leben, denn Sigfrid hat mich betrogen und dich, als du ihn mein Lager teilen ließest. Ich will nicht zwei Männer haben in einer Halle: Sigfrid muß sterben oder du oder ich.‘ Gunther erschrak; er glaubte der Anklage, doch lieber hätte er es beschwiegen. Sie erwiderte: ‚Grimhild weiß alles und schmäht mich. Willst du mich nicht verlieren, dann mußt du den Mann wegräumen, der als Recke ohne Reich an euern Hof kam und euch jetzt in Schatten stellt. Mit ihm muß auch sein Söhnchen aus der Welt.‘

Gunther suchte seine Brüder auf: Sigfrid habe seine Brudereide gebrochen und sein Leben verwirkt. Giselher riet ab: ‚Laß dich nicht von einem Weibe aufhetzen! Brünhild beneidet unsre Schwester. Solange wir Sigfrid haben, weiß ich Keine uns gleich!‘ Da griff Hagen ein: ob der König Bastarde aufziehen wolle? Sei Sigfrid tot mitsamt seinem Sohne, dann hätten sie keinen Meister mehr über sich, und sie seien dann die Herren des Nibelungenhorts.

Da willigten die Brüder ein. Hagen versprach, die Tat auf sich zu nehmen; er hatte keine Eide geschworen, und er wußte um Sigfrids verwundbare Stelle am Rücken.

Er und Gunther rüsteten eine Jagd. Alle fünf jagten hinter einem mächtigen Eber her, und Sigfrid war es, der ihn einholte und schlug. Dann dürstete sie, sie kamen zu einem Bach, und Sigfrid warf sich flach hin, zu trinken. Da stieß ihm Hagen den Speer zwischen den Schulterblättern durch das Herz. Sigfrid verwünschte sterbend die feigen Verräter, er beklagte sein Weib und sein wehrloses Kind. Die Mörder frohlockten: einen Morgen lang hatten sie einen Eber verfolgt; jetzt hatten sie ein stärkeres Wild zur Strecke gebracht!

Sie luden den Leichnam auf und kamen nach Tage heim. Sie erbrachen Kriemhildens Kammer und warfen den Toten zu der Schlafenden ins Bett. Als sie in

seinem Blut erwachte, stieß sie einen Schrei aus, so gell, daß die Krüge auf dem Bort klirrten und die Gänse im Hof kreischten. Brünhild im Saale hörte den Schrei; da lachte sie laut auf, zum letzten Male, daß das ganze Haus erhallte: ‚Wohl euch, nun bestreitet euch niemand mehr die Herrschaft!‘ Grimhild aber erkannte, daß Helm und Schild unzerschroten waren und daß es feiger Mord war; da rief sie Unglück herab auf die Mörder. Die Fürsten aber zechten siegesfroh in die tiefe Nacht.

Früh am Morgen rief Brünhild die Hausgenossen vor ihr Bett, und weinend eröffnete sie ihnen: Sigfrid hatte dem Schwurbruder die Treue heiliggehalten, sein blankes Schwert teilte das Lager: Gunther hat seine Brudereide vergessen. ‚Sei es euch lieb oder leid, mein Leben ist aus! Mit Trug habt ihr mich gewonnen: aus Schlimmem wuchs Schlimmes.‘ Und eh es jemand hindern konnte, stieß sie sich ihr Schwert in die Seite.

5. So ungefähr verlief die Brünhildsage sechs bis sieben Jahrhundert vor unserm Nibelungenlied.

Über ihre Entstehung können wir wenig sagen. Leicht mag einiges aus dem geschichtlichen Leben geholt sein. Den Namen Brünhild, Brunichildis, trägt zum erstenmal in unsrer Überlieferung das gewaltigste der Weiber, die auf Merowingenthron saßen († 614): hat sie vorgeschwebt? Zu den Taten im Gedicht zeigen uns die Frankenhändel keine einleuchtenden Urbilder. Ein sehr viel näheres Gegenstück steht in der Geschichte der Goten in Italien (um 540): eine vornehme Gotin beleidigt im Bade die Königin; die geht weinend zu ihrem Gemahl und verlangt Rache. Der König verleumdet nun den vornehmen Götin als Überläufer und schafft ihn dann durch Mord auf die Seite. Das wären Ausschnitte aus den Rollen der Grimhild und Brünhild, Gunthers und Sigfrids. Die Namen der Frauen verschweigt uns der Gewährsmann Prokop (Gotenkrieg III 1), die der Männer liegen ganz ab.

Als geschichtlich kennen wir die Namen der burgundischen Könige, Gibiche, Gunther, Giseler, Gotmar; aber die hatte, wir werden sehen, die Dichtung vom Burgundenuntergang, nicht unmittelbar die Historie, hergegeben.

Die Sage enthält nicht wenig Überwirkliches — Wandergut, da und dort bezeugt, später zum Teil in Volksmärchen eingemündet: die Waberlohe als Mittel der Freierprobe, den Gestaltentausch, das dreinächtige Beilager mit dem trennenden Schwerte, Sigfrids Unverwundbarkeit, überhaupt seine unbesieglige Heldenart vor dem Hintergrund seines abenteuerlichen Vorlebens. Brünhild ihrerseits ist eine irdische ‚Schildmaid‘, kein halbgöttliches Weib, keine Walküre, aber außer dem Flammenwall verleiht ihr das Thronen in unbestimmter Fremde, ohne Sippe, einen ahnungsvollen Schimmer. Sigfrid und Brünhild, die beiden Hauptgestalten, ragen wie Wesen aus einem Zauberreich in die Gesellschaft der Wormser Könige herein.

So zählt unsre Sage nicht zu den lebensstreu abbildern der Kriegerwelt, wie etwa die von Hildebrands Kampf mit seinem Sohne. Aber ebensowenig

gehört sie zu den heroischen Abenteuern, die wie gesteigerte Märchen wirken (man denke an die Drachensagen und ähnliches). Der Gehalt der Brünhildsage ist ein Seelenkampf, rein menschlich aus den Anschauungen jener Kreise ersonnen.

6. Die Trägerin dieses innern Kampfes ist Brünhild. Ihr, dem Weibe von hohem Fürstenstolz, hat man bei der Freierprobe den falschen Gatten zugeschoben. Der Würdige, der der Probe gewachsen war, hat selber den Trug ausgeführt; ihr bleibt er vorenthalten: eine Andre freut sich seines Besitzes. Scham ob des unwissentlich gebrochenen Eides, Unlust an ihrer Ehe, Neid auf die Schwägerin und Haß gegen den siegreichen Betrüger: aus diesen Gefühlen schreitet sie zur Rache.

Sie selbst führt nicht mehr die Waffe, so wenig als die Königinnen der Merowinger. Wie diese, muß sie den Mann anstiften. Sie treibt Gunther zur Neidings-tat; er bricht die Treue an seinem Schwurbruder und Schwager, er rät ihm den Tod. Die Hand bei dem Morde führt der Gefolgsman, der dem Fremden nichts schuldet, den nur die Ehre seines Herrn kümmert. Die Lockung des großen Hortes, die Furcht, von Sigfrid gedrückt zu werden: diese Antriebe spielen mit herein, diese dunkleren Regungen hat die Rachereizung aufgerührt.

So erliegt der herrlichste Held in seiner Jugendkraft tückischem Morde, und der einträchtige Haushalt der vier Könige ist zerstört.

Diese Tat verlangt für das Gefühl des heroischen Dichters ein Gegengewicht. Brünhild, nachdem sie ihre Rache hat, muß die Wahrheit enthüllen, das Bild des Gemordeten von der Verleumdung reinigen, und dann muß sie in den Tod gehn: nicht nur um die unwürdige Ehe zu verlassen, sondern um ein sühnendes Selbstgericht zu vollziehen: nach solcher Tat kann sie nicht länger leben!

Eine Rachesage also, eine Dichtung mit dem rächenden Weibe; aber nicht Rache für Vater, Brüder oder Gatten, sondern für erlittene Kränkung, für das zerstörte Leben. Eine Werbungssage, aber nicht, wie sonst in unsrer Helden-dichtung, mit der erkämpften Vereinigung zweier Liebenden und ihrem frühen Tod: der Held ist hier nicht Liebhaber; Liebe ist in unsrer Sage keine Triebkraft — nur die Ehre, die Eide, der Machtwille des hochgesinnten Weibes.

7. Sigfrid, der männliche Held zugleich und der Gegenspieler, verklärt durch den Abglanz seiner Jugendtaten, besteht die höchste Probe des Heldentums, dann die Probe der Freundestreue; als der Held ohne Arg und Falsch geht er unter. Denn seinen Trug an dem fremden Weibe empfand diese Welt nicht als Makel: nur gegen den Schwurbruder hatte er Pflichten. Ähnlich ist Hagens Tat zu werten. Zum Verhängnis wird Sigfrid der Übermut: daß er den Ring, das Wahrzeichen seiner Tat, an sich nimmt und sich vor seinem Weibe brüstet. Als tragische Schuld will dies nicht gelten.

Grimhild selbst ist noch Nebenfigur: ihre Aufgabe ist vor allem, durch den Zank im Flusse den Trug zu offenbaren und die Rache zu wecken. Außerdem festigt sie das Band zwischen Sigfrid und den Brüdern, sie bringt in die Gefühle der Gekränkten den Klang der Eifersucht hinein, und in ihrem Schmerze entläßt sich der Schmerz des Hörers um Sigfrids Untergang. Was weiter aus Grimhild

wird, ob und wie sie zur Sühne mit den Brüdern kommt: darüber hat sich das Lied schwerlich ausgelassen, so wenig wie über die Einheimsung des Hortes. Mit dem Hingang der Heldin war der Kreis geschlossen, die Spannung gelöst.

Ein ergreifendes Schicksal, unbeugsame Leidenschaften, wobei es um Leben und Ehre geht, dies, verkörpert in hochgeborenen Gestalten und in einer Fabel von stark-einfachem Umriß, ist die Sage von Brünhild und von Sigfrids Tod.

8. Diese ‚Sage‘ muß man sich denken in Gestalt eines Liedes, das der Hofdichter vortrug in der Herrenhalle, abends nach dem Schmause, während die Gefolgsmannen zechten, die Schenken ab und zuginen und auf dem Lehm Boden des Mittelraums die Feuer knisterten. Es war die Dichtung eines Kriegers für Krieger, männlich, rauh, mit der Axt gehauen; in den Wirkungen grell, wie diese Männer nach wildem Tagewerk und bei starkem Trunke es brauchten; widerstandsfähig gegen die begleitenden Geräusche und Bilder des Gelages. Ein gedrungenes Lied, auf einen Sitz, in einer Viertelstunde etwa, anzuhören. Es ist zu schätzen auf gegen zwanzig Auftritte mit sieben handelnden Personen.

Der Erzähler springt in die Geschichte hinein: ‚Vor Zeiten wars, daß Sigfrid zu den Gibichungen kam . . .‘, und dann schreitet er vor von einem geschauten Auftritt zum nächsten, ruckweise, ohne viel Übergänge: eine lose verbundene Reihe von Bildern, in denen die Gestalten sichtbar, hörbar gegeneinander wirken.

Sinnenfällige, wenn man will sinnbildhafte Züge prägen das geistige Geschehen aus. Das trennende Schwert ist das heroisch empfundene Zeichen der selbstbeherrschten Freundestreue. Das Höherstehn im Bade spiegelt den Gattenstolz der Frauen. Der erjagte Eber wird zum Gegenbild des erjagten Fürsten, und der hingestreckt am Bach Trinkende veranschaulicht den wehrlosen, arglosen Helden. In das Aufschreien und Auflachen der beiden Feindinnen — eine der machtvollsten Erfindungen aller Heldenpoesie — legt sich die Seele dieses Trauerspiels. Das Nichtvorwärtswollen der Pferde verbildlicht Gunthers schwächeren Mannesmut: nur wer nie im Sattel saß, konnte dies tadeln als eine Probe des Tieres, nicht des Helden. Der Reiter teilt dem Roß seinen Willensfunken mit; man mache sich klar, wie kleinlich es wirkte, wenn die zwei Fürsten zu Fuß gegen das Feuer anliefen!

In all diesen tastbaren Zügen liegt großer Stil. Es ist eine Ausdruckskunst, die nicht auf Naturnachahmung ausgeht.

Die Bildtiefe des Liedes vollendet sich in den Reden der Handelnden. Etwa die Hälfte des Gedichts bestand aus Reden. In ihnen strömt die Leidenschaft der Spieler unmittelbar aus. Sie haben etwas Gehobenes, bei aller Knappheit Tiefatmiges. In den Zwiesprachen genügen zweimal zwei Glieder, um die Gesinnungen hinzustellen und das Ziel der Verhandlung zu erreichen. Stets drängt es vorwärts; auch die einzige längere Rede, Brünhildens Abschiedsrückblick, ruht nicht beschaulich aus, ist ein nötiges Stück der Geschichte.

9. Von dem und andrem will unsre nüchterne Inhaltsangabe in § 4 keine Anschauung geben. Für alles, was Stil und Stimmung heißt, halte man sich an

die Heldenlieder der Edda; wir haben sie in formgetreuer Verdeutschung¹. Oder man nehme das althochdeutsche Hildebrandslied, dieses einzige deutsche Überbleibsel altgermanischer Heldendichtung².

Da lernt man auch die *F o r m* dieser Dichtart kennen. Es waren stabreimende Verse, d. h. benachbarte Hebungen hatten — nach wohlabgewogenen Regeln — gleichen Anlaut, sie ‚stabten‘ untereinander. Die stabtragenden Silben sprach man stärker als die übrigen, sie waren die Gipfel der Kette. Zugleich heftete der wiederholte Anlaut je zwei Kurzverse zusammen zu einer Langzeile:

Der Hēngst neigt das Haupt > | auf des Hērrn Léichē.

Der dir nun den Wāffēngāng wēigert, | wonāch dich so wōhl lüstēt.

Die Silbenzahl der Verse wechselte stark, vier bis zehn Silben auf den Kurzvers, und sie fügte sich höchst mannigfach in den zweitaktigen Versrahmen: es entstanden eindringliche Dehnungen und anstürmende Auftakte; hier ein wuchtiger Kontrast, dort ein dröhnender Gleichlauf. Der angeborene Zeitfall der deutschen Sätze kam in nachdrucksvoller Steigerung heraus. Nirgends brauchte sich die natürliche Betonung zu krümmen unter einem Zwang des Versmaßes. Es war eine Form, nicht kindlich-arm, aber doch mit viel Freiheit, und im besten Einklang mit dem Sprachstoff wie mit dem tief erregten Dichterausdruck.

Zu Strophenbau gab es nur Ansätze: nach der einzelnen Langzeile und nach dem Langzeilenpaar, in freier Folge, lagen die Einschnitte. Wurden die Lieder gesungen — einstimmig, zu gleichstimmiger Harfenbegleitung —, dann wiederholte sich die kunstlose Weise mit jeder Langzeile. Oft aber war das Lied gedacht für gehobenen Sprechvortrag, ohne Harfe, und dann überfluteten die Sätze mitunter die Schranke des Langzeilenpaars. Das alte Hildebrandslied zeigt uns diesen Zustand.

In Liedern solcher Gattung lebte die Heldensage bei den Franken und ihren Stammverwandten. Es war die vornehmste Dichtart, die diese Völker in heimischer Sprache kannten; bei aller Wildheit hatte sie hohen Flug, sie zielte auf Erhebung ebenso wie auf Unterhaltung und rührte an die ernstesten Kämpfe des Menschenlebens.

Auf Niederschrift waren die Lieder nicht berechnet; die Hofdichter, die *Skope* — so hießen sie in altdeutscher und altenglischer Sprache —, waren des Lesens unkundig. So haben uns nur glückliche Zufälle einiges von dieser Kunst gerettet. Hätten wir Karls des Großen Liederbuch, so fänden wir darin wohl auch unser fränkisches Brünhildened.

10. Eh wir den weitem Schicksalen der Brünhildensage folgen, werfen wir einen Blick auf die *N a c h b a r s c h a f t* dieses Stoffes.

Den meisten Haupthelden können wir *e i n e* Stamm- oder Ursage zuweisen; von da haben manche um sich gegriffen. Ein paar wenige, und zu ihnen gehört

¹ Edda, 1. Band Heldendichtung, übertragen von Felix Genzmer, Jena 1928.

² Älteste deutsche Dichtungen, übersetzt und herausgegeben von Karl Wolfskehl und Friedrich von der Leyen, Inselverlag 1920, S. 2 ff.

Sigfrid, sehen wir, soweit uns die Quellen zurückführen, in mehreren Geschichten stehn. Die Brünhildfabel war Sigfrids Hauptsage: sie zeigte sein königliches Mannesalter und seinen Tod; sie prägte ihn zum vornehmen tragischen Helden. Aber auch Jugendtaten Sigfrids hatte die Dichtung ersonnen: es gab Jung-Sigfridlieder, kürzer und mit mehr abenteuerlichem Inhalt, mythischer Ausstattung.

Hat Sigfrid dort oder hier seinen Anfang genommen? Wir wissen es nicht.

Das eine dieser Lieder brachte die Erlebnisse beim Schmied und den Drachenkampf; ein zweites erzählte von der Gewinnung des Nibelungenhorts; ein drittes von einer verzauberten Jungfrau, die Sigfrid, der furchtlose, befreit.

Wir sahen schon, wie einiges von diesen Jung-Sigfridsagen herüberwirkt auf die Brünhildgeschichte: die Knechtschaft beim Schmiede, der Ruhm des Drachensiegs, die Hornhaut, der Albenhort, auch die Länderkenntnis des herumgetriebenen Recken. Die Brünhildendichter durften auf diese Dinge anspielen; sie nahmen die Jugendsagen als bekannt. Nur hüte man sich, in den vier Liedinhalten einen zusammenhängenden Lebenslauf zu sehen und die Brünhildsage nur als Ausschnitt einer sogenannten ‚Sigfridsage‘ zu fassen. Die Erkenntnis, daß der Brünhildenstoff als dichterische Einheit durch die Jahrhunderte ging, ist geradezu ein Schlüssel zum Verstehn des Nibelungenlieds.

Auch über Sigfrids Vorfahren gab es Gedichte. Sigfrid selbst dachte man sich ja als Findelkind, als nachgeborenen Sohn; seine Eltern spielen in sein Leben gar nicht herein, ein Erbreich hatte er nicht. Aber königlichen Bluts mußte er sein, wie alle Helden dieser Art. Sigmund und Siglind, seine Eltern, waren ein fränkisches Fürstenpaar. Der Vater, Sigmund, trat in zwei Heldenliedern auf. In dem einen vollzog er, zusammen mit seiner Schwester Signiu, die Vater- und Bruderrache an dem verräterischen Schwager. Das zweite erzählte, wie den Bastardsohn Sigmunds, althochdeutsch Sintarvizzilo (altnordisch Sinfjötli), seine Stiefmutter vergiftete.

Das war die Dichtung von den ältern Walisungen (altnordisch Völsungar): so hieß diese Heldensippe nach König Walis, dem Vater Sigmunds, dem Namensgeber und der Spitze des Geschlechts. Auch diese fränkischen Sagen kennen wir fast einzig aus isländischer Nacherzählung.

Mit Sigfrids und seines Söhnchens Tod war der Stamm der Walisungen erstorben. Aber von Sigfrids Witwe und ihren Brüdern, den Gibichungen, erzählte seit Alters eine weitere fränkische Heldendichtung; das war das Lied vom Burgundenuntergang, das den zweiten Hauptteil unserer Vorgeschichte ausmachen wird.

So grenzte der Brünhildenstoff nach vorn und hinten an andre Heldensagen an. Sieben lose zusammenhängende Liedinhalte, durch keinen beherrschenden Gedanken, keinen ‚roten Faden‘ verbunden, bildeten einen ‚Zyklus‘, die Sagenkette von den Walisungen und Gibichungen.

Von diesen Sagen müssen zweie, die von Sigmund, in Deutschland früh erloschen sein; in dem Schrifttum der Ritterzeit haben sie keine Spur gelassen.

Zweien, der Brünhild- und der Burgundensage, erging es so gut, daß sie im großen Nibelungenlied unsterblich wurden. Ein mittleres Los fiel den drei Jung-Sigfridsagen. Nehmen wir dies rasch mit, weil unser Weg durch andere Gegenden führen wird!

Ein Unbekannter spät im 13. Jahrhundert dichtete diese Jugendabenteuer keck zu einer neuen Einheit um. Die erlöste Jungfrau ist — Kriemhild; Sigfrid kämpft sie dem Drachen ab; den Hort der Nibelunge erbeutet er im Drachenstein . . . Dieses Jung-Sigfridepos erweiterte man später nach vorn um die Drachen- und die Hortsage in ihrer unvermischten Gestalt. Man kann sich denken, zu welch absonderlichen Doppelgängern dies führte: zweimal ein Drache, zweimal ein Zwergenhort . . . Endlich, nach 1500, kam einer, der das kleine Buch auf weniger als die Hälfte zusammenstrich, fremde Flicker aus dem Nibelungenlied aufnähte und das ganze in den Spießbürgerton der Hans-Sachszeit umschrieb.

So, als Ergebnis dieser Leidensgeschichte, ist uns das Werk bewahrt. Es heißt der Hürnen Seifried¹. Ein ‚Lied‘ ist er auf keine Weise; seine fernen Ahnen waren drei Lieder; er selbst ist ein Auszug aus einem Epos. Man liebte es damals, ‚manch unnütz Wort zu vernichten‘, so daß man ‚auf einem Sitzen möge hören Anfang und End‘.

Mit diesem scherenklappenden Verfahren hat man auch den Heros Sigfrid am Leben gehalten. Der Hürnen Seifrid erlebte Druck um Druck; er blieb ohne Unterbrechung bekannt. Das Nibelungenlied war zweihundertundfünfzig Jahre begraben.

Dieses Schicksal bezeugt am lautesten, wie das Gefühl für den ritterlichen Heldengeist erstorben war.

11. Kehren wir in heldischere Luft zurück!

Die Sagenkette von den Walisungen und Gibichungen kam noch als stabreimende Dichtung, spätestens im Anfang des neunten Jahrhunderts, nach Skandinavien. Das eine und andre ging schon bei der Einwanderung verloren, so die Unverwundbarkeit Sigfrids, die Jagd und was mit ihr zusammenhängt. Auch von den Orts- und Volksnamen blieben nur Rhein und Frankenland haften. Den Personennamen gab man zum Teil den entsprechenden nordischen Laut: Gunnar für Gunther, Högni für Hagen, Gjuki für Gibiche; zum Teil ersetzte man sie durch anklingende Namen: Sigurd für Sigfrid, Guttorm für Gotmar. Der Name Grîmhild ging über auf die Mutter, und die Tochter hieß nun, mit Anklang an Gunther. Gudrûn (aus Gunth-rûn).

Mehr als vierhundert Jahre haben norwegische und isländische Dichter und Prosaerzähler weitergedichtet an diesen fränkischen Sagen, die den Ehrenplatz bei ihnen einnahmen. Unsrer Brünhildsage im besondern entwickelte sich hier kräftiger als im Süden: sie wuchs aus in mehrere neue ‚Sagenformen‘, Umbildungen von Dichters Hand.

¹ Herausgegeben von Golther, Das Lied vom Hürnen Seyfrid, Halle 1911. Über die ausführlichere Vorstufe belehrt ein Darmstädter Pergamentblatt aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts: Bartsch, Der Nibelunge Not 1, XXV f. (1870).

Einzelheiten entlehnte man noch spät, bis nach 1200, aus deutscher Sage, wogegen Einwirkung nordischer Lieder auf die Spielleute Deutschlands kaum je zu erkennen ist.

Drei besondere Kräfte wirken in diesem Umdichten der Nordländer. Man wollte erstens die abgerundeten Liedstoffe verknüpfen. Sigurd erbt von dem Vater Sigmund das Schwert und damit die Aufgabe der Vatrache; die Mutter tritt nun in die Jugend des Sohnes handelnd ein. Brünhild machte man zur Schwester Etzels; eine zweite Schwester, Oddrun, erfand man, die gegen des Bruders Verbot dem Witwer Gunther ihre Liebe schenkt. So war Etzels Feindschaft mit dem dreifach Verschwägerten unterbaut. Folgenreicher war dieser Schritt: die von Jung-Sigurd entzauberte Heldin setzte man der Brünhild gleich. Der Größte der isländischen Nachblüte, nach 1100, formte es so: Sigurd hat der erlösten Brünhild Treueide geschworen, dann berückt ihn Gunnars zauberkundige Mutter mit einem Vergessenheitstrank, so daß er um Gudrun freit und seine Verlobte dem Gunnar gewinnt. Diese Sagenform mit ‚Vorverlobung‘ und Treubruch wurde auf Island gegen Ende die herrschende. Die Forscher haben sie lange für die ursprüngliche gehalten; denn sie vertrauten sich der jüngsten Quelle an, auch bestach sie dieser romanartig weite Zusammenhang. Aber die weiten Zusammenhänge sind in unsrer Heldendichtung immer das Spätere; das ist einer der zuverlässigsten Leitsterne der Forschung.

Zweitens haben nordische Dichter den mythischen Einschlag der Sagen verstärkt. Als Goten, Franken und andere Stämme im Süden ihre Heldensage schufen, hatten sie das Taufbecken schon hinter sich oder standen nahe davor: mit Alben, Riesen, Unholden, den Geschöpfen des ‚niedern Mythos‘, mochte man sich noch abgeben; die Gottheiten der beiden Lager waren in solcher Übergangszeit verfänglicher; die ließ man aus. Und nun erlebten diese Sagen, im Norden angesiedelt, noch sechs Menschenalter amtlichen Heidentums, und auch unterm Krummstab hielt Island seine Götter als Dichtungswesen fest. So ist mehr als eine der deutschen Heldengeschichten dort oben noch zu einem Schmuck aus dem höhern Mythos gelangt.

Die von Sigurd erweckte Jungfrau wurde zur Walküre: den Zauberschlaf hat ihr Odin, ihr Gebieter, zur Strafe auferlegt. Später zog man Odin greifbarer in Sigurds Erlebnisse. Der einäugige Langbart steht auf umbrandeter Klippe, stillt den Sturm und gibt seinem Schützling Lehren. Das wundervolle Schwert, womit Sigurd seine Großtaten tut, ist Odinsgabe; der Gott hat es schon dem Vater verliehen, und der hat es geführt, so lange es Odins Wille war. Sigurd und sein Vater wurden Odinshelden. Das Ende war, daß der halbdunkle Gott zum Stammvater und zum wiederkehrenden Helfer und Heimholer der Völsungen wurde. Bemerkenswert aber, zwei Hauptsagen der Kette, unsre Brünhild- und Burgundensage, blieben bis zuletzt unnahbar für diese Götterromantik.

Am weitesten griff das dritte: das Streben nach seelischer Vertiefung, nach reicherer Anlage der innern Kämpfe. Neue Dichtarten mit viel beschaulicher Rede dienten einem grübelnden Zerlegen der Leidenschaften. Brünhild zeichnete

man jetzt als die unbefriedigt Liebende; ihre Eifersucht, einst nur im Keime vorhanden, fand bewußte Klänge (§ 78). Wo jene Erfindung mit dem Verlöbnißbruch dazukam, entband sie weitere Töne des Liebes- und Eheromans. Einen Gipfel der Nibelungenpoesie ersteigt der kühne, neuzeitlich gestimmte Auftritt des Großen Sigurdliedes, wo sich Sigurd und Brünhild in herzquälender Auseinandersetzung ihre Anklagen und Entschuldigungen vorrechnen, bis endlich Sigurd bekennt: Ich habe dich immer geliebt! es war immer wieder mein Schmerz, daß du nicht mein Weib warst! Ich unterlag einem Truge. Mein Wunsch wäre noch, daß wir ein Bett bestiegen und du würdest mein Weib! — Worauf Brünhild das alte, einst an Gunther gewendete Wort spricht: ‚Ich will nicht zwei Männer haben in einer Halle‘ und fortfährt: Eher laß ich das Leben, als daß ich Gunnar betrüge . . . Ich will weder dich noch einen andern. — Sigurd weiß, daß sie seinen und ihren Tod beschlossen hat. Er geht davon, so gepreßten Herzens, ‚daß sich löste dem Kampffrohen entzwei an der Seite das erzgewobene Hemd‘: ein Bild, das auf die Isländer starken Eindruck machte; eine der schönsten Familiensagas hat es nachgeahmt¹.

Man muß der Versuchung widerstehn, solche nordische, zumeist isländische Schöblinge dem Stammbaum der deutschen Sage einzupflanzen. Wie oft hat man einen tunlich vollständigen, sauber geordneten Lebenslauf Sigfrids zurechtgemacht: was wir in keinem deutschen Denkmal finden und auch bei den Isländern erst im 13. Jahrhundert; und in diesem Lebenslauf glänzten Vorverlobung und Vergessenheitstrunk, als wären sie älteste deutsche Sage! Man hat sogar den Nibelungendichter getadelt oder bedauert, weil er sich diese wertvollen Stücke habe entgehn lassen! . . .

Dieses ganze Weiterdichten der Nordleute vollzog sich in den Kunstformen des stabreimenden Liedes und — vom 12. Jahrhundert ab — des Prosawerks, der Saga. Epen, wie das Nibelungenlied, blieben dem Norden fremd. Das abschließende Denkmal der isländischen Nibelungendichtung, etwa zwei Menschenalter jünger als die Schöpfung unseres Österreichers, wurde ein Prosaroman, der eine Menge alte und junge Liedinhalte nebst ihren Zutaten geschickt an einen Faden reiht. Es ist die Völsungasaga, die ‚Geschichte der Walisunge‘²; für die Sagenforschung ein Sammelbecken, worin die Niederschläge jahrhundertelangen Dichtens über- und durcheinander gelagert sind.

12. In Deutschland geschah es im 9./10. Jahrhundert, daß die Heldendichtung den Stabreimvers mit dem Reimvers vertauschte. Das war eine sanftere, weit eintönigere Form, stammte aus dem römischen Kirchengesang und legte sich deutschen Lauten an wie ein zu enger Schuh dem Fuße.

¹ Die Geschichte vom Skalden Egil, übertragen von Felix Niedner, Jena 1922 (Sammlung Thule Band 3,) S. 227.

² Verdeutsch von Paul Herrmann, Isländische Heldenromane, Jena 1923, S. 37 ff. (Sammlung Thule 21, Band).

Mit dem neuen Verse kam eine zahmere, dünnere, gemütlichere Sprache, kamen geschmeidigere und bereicherte Melodien: sie umspannten nun zwei, durch den Reim verbundene Langzeilen.

Die Urheber dieses Umschwungs waren die Spielleute, die fahrenden Berufssänger: die nahmen dem höfischen Skop, dem Mitglied des Leibgefolges, die Pflüge der Heldendichtung ab. Es war ein Niederstieg vom Kriegeradel zum gewerbtreibenden Volke. Doch ging der Geschmack der Hörer und Brotgeber — weltlicher und geistlicher, in Palast, Dorf und Kloster — noch so entschieden auf das ernsthaft Heldenmäßige, daß unsre Stoffe oft altertümlich herb blieben bis in die Ritterzeit. Man darf nicht glauben, der Fahrende habe bewußt und durchgängig aus den Heroensagen leichte Unterhaltungsware gemacht.

Auch so lag es nicht, daß erst der christliche Geist, der seit dem 10. Jahrhundert erstarkte, das ‚rein Menschliche‘ hereinbrachte — an Stelle des Mythischen. War doch die Brünhildsage, wie die meisten ihrer Schwestern, ein Menschenschicksal. Menschliche wie mythische Züge hat der jüngere Geschmack vielfach gewandelt, aber wahrlich nicht so, daß er Zauberepik zu Trauerspielen verinnerlichte!

Das einstige Lied konnte sich herüberhäuten in den neuen Stil. Und dann griff da und dort einmal ein Spielmann ein mit einer neuen Erfindung, einer Anpassung an den Zeitgeschmack: diese Strecke wurde neugemeißelt, jene gefiel nach wie vor und blieb wie zu Urväterzeiten. Das ‚Zersingen‘, wie man es bei den Volksliedern, den Soldatenliedern nennt, das ziellose, halb willenslose Abschleifen und Mischen der Texte: dies tritt an Bedeutung zurück. Was die neuen Sagenformen hervorbrachte, waren überlegte Änderungen: kühn schöpferische und ängstliche flickende, vertiefende und verflachende, je nachdem. Das Lied schritt von einer Fassung, von einer Auflage gleichsam, zur nächsten, alles noch in schriftlosem Zustand: ein wandelbares und zugleich dauerhaftes Gebilde. Aber die Auflagen glichen sich Jahrhunderte lang fast wie freiere Abschriften eines Textes; und nur selten kam eine Umdichtung, die eine merklich neue Stufe herstellt.

So sehen wirs an den bewahrten Liedern von Hildebrand; so müssen wirs voraussetzen für unser Brünhildenslied.

Lange Zeit war das gereimte sangbare Heldenlied das Gefäß der deutschen Heldensage. Wir hüten uns wohl vor dem Namen Ballade! Die richtige Ballade ist das T a n z l i e d erzählenden heldischen Inhalts: sie taucht im 13. Jahrhundert als etwas Neues auf, ein Kind der Ritterkreise. Sie hat ihren eignen hingehauchten, tänzerischen Stil, durchflochten von lyrischen Kehrreimen: weit verschieden von den Vortragsstücken, die der Spielmann seinen Hörern vorsang. Nur in nordischen Ländern sehen wir die Sagen des Nibelungenkreises als Balladen umlaufen. In Norwegen zuerst, scheint es, nach 1250, hat man sie in diese jüngere Kunstform gebracht. Deutsche und isländische Quellen rannen in diesen Tanzliedern zusammen, und es gab wunderlich schwebende Sagenbilder. Bei dem Fischervölkchen der Färöer — zwischen Schottland und Island — hat das Reigen-

lied bis auf unsre Tage die alten Heldengeschichten am Leben erhalten. Aus Deutschland haben wir keine Spuren derartiger Balladen; da pflanzte sich die Heldensage in dem stoffreicheren Spielmannsliede fort¹.

Die zweite Stufe der Brünhildsage.

13. Viele hundert Jahre durch fehlen uns alle Zeugnisse für die Entwicklung unsres Liedstoffes. Erst aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, schon aus der Lebenszeit des Nibelungendichters, stammt eine Fassung des Brünhildenlieds, die uns leidlich erkennbar wird. Es ist die Fassung, die unserm Österreicher als Quelle gedient hat.

Da sind wir also aus der heroischen Völkerwanderung in das ritterliche Hochmittelalter herabgekommen.

Dieses jüngere Brünhildenlied wurde um 1250 herum vorgetragen bei den sächsischen Kaufleuten zu Bergen in Norwegen. Das damalige Norwegen war aus auf südliche Rittermären, welsche und deutsche; modische Gegenstücke zu den Heldensagen, die man draußen auf Island sammelte. So saß unter den Hörern des Brünhildenlieds ein geschichtenbegieriger Nordmann, der hat den Inhalt des Lieds in prosaischer Nacherzählung einverleibt einer großen Sagensammlung in altnordischer Sprache, der Thidrekssaga, d. i. Geschichte Dietrichs von Bern².

Wieder kommt uns hier das nordische Schrifttum zu Hilfe! Dieses Prosa-
werk von 1250 erweist uns für das jüngere deutsche Brünhildenlied ähnliche Dienste wie die Eddagedichte für das alte fränkische Lied.

Vieles freilich in dieser nordischen Nacherzählung ist verstümmelt oder verschoben. Nur unter steter Rücksicht auf das Nibelungenlied hier, die Edda dort gelangen wir dazu, den Inhalt des deutschen Gedichts nachzuzeichnen. Ein wenig hilft uns dabei eine Ballade von den Färöer und ein in Rußland verbreitetes Märchen, das ‚Brautwerbermärchen‘³: beide haben, über Zwischenstufen, aus unserm spielmännischen Brünhildenlied geschöpft. Eine Einzelheit, der Falkentraum der jungen Kriemhild, der uns aus den Nibelungen so bekannt geworden ist, taucht überraschend auf in der Edda, in einem der jungen Nachzügler, die auf Island um 1200 entstanden: dem ‚Traumlied‘, bewahrt in der Prosaumschrift der Völsungasaga. Dieses ritterlich-minnigliche Bild von dem Jungfräulein und dem goldbebänderten Jagdfalken, der den künftigen Geliebten bedeutet, ist nicht auf der nordischen Insel gewachsen, aber auch nicht aus dem großen Nibelungenepos bezogen: wir sehen hier, daß unser schriftloses Brünhildenlied schon früh eine Welle warf bis zur Ultima Thule. Sein Kriemhildentraum fiel den traum-

¹ Die nordischen Nibelungenballaden sind verdeutscht in dem Werke von August Raßmann, Die deutsche Heldensage und ihre Heimat (Hannover 1863) 1,295 ff., 2,107 ff.

² Deutsch durch Fine Erichsen, Die Geschichte Thidreks von Bern, Jena 1924 (Sammlung Thule 22. Bd.),

³ Vier Fassungen verdeutscht bei August von Löwis of Menar, Russische Volksmärchen, Jena 1914, Nr. 19—22.

frohen Isländern in die Ohren; ihn hat dann auch ein Sagamann frei nachgeahmt im Eingang einer der Bauerngeschichten¹.

14. Die Neuerungen unsres Liedes gegenüber der alt-fränkischen Sagenform (§ 4) sind mannigfach. Wieviel davon schon auf frühere Spielleute entfällt, wissen wir nicht. Doch sind die meisten Eingriffe in die Fabel so untereinander verkettet, daß man gern an einen Urheber denken wird. Ob dies nun derselbe war, der die jungen Zierate hinzubachte, also der Mann der Stauferjahre, der letzte Vorläufer von Nibelungenlied Teil I, bleibt offen.

Von den Namen sind Gibiche und Gibichunge erloschen; die Könige und ihr Volk heißen Burgonden, mit rheinischer Lautgebung (wie Wonde für Wunde usw.). Gotmar war ersetzt durch Gernot, Grimhild verschoben zu Kriemhild: diese beiden Änderungen gehen hoch hinauf (§ 32).

Dagegen fragt sich, ob schon das Lied oder erst unsre Nibelungen dem Beinamen Hagens die Form ‚von Tronege, Tronje‘ gegeben haben. Früher hieß Hagen ‚von Troja‘. Ältester Zeuge dafür ist Eckeharts Waltharius: seine Wendung ‚Hagano, aus trojanischem Stamm entsprossen‘ umschreibt die Formel ‚Hagen von Troja‘. Es ist eine Anspielung auf die Gelehrtenfabel von der trojanischen Abkunft der Franken; den Bissen Chronistengelehrsamkeit konnte auch ein deutscher Skop oder Spielmann aufschnappen. Hagen sollte sich damit als Franke von seinen burgundischen Herren abheben. Wenn die jüngere, uns erst seit dem Nibelungenlied bekannte Form ‚Tronege‘ nicht einfach eine lautliche Entgleisung ist, soll sie wohl auf irgend eine rheinische Burg zielen, die man dem Dienstmann des Wormser Königs als Lehen zuschreiben konnte.

15. Tief umgestaltet war die Gewinnung Brünhildens und damit die ganze Rolle der Heldin.

Die kühn überwirklichen Bilder des Flammenritts und Gestaltentauschs müssen zu irgend einer Zeit unmöglich erschienen sein. Man ließ sich das nicht mehr bieten. Als Freierprobe setzte man Kampfspiele ein: wer um Brünhild wirbt, muß sie in Steinwurf, Sprung und Gerschuß überwinden. Dem ist Gunther nicht gewachsen: Sigfrid, durch eine ‚Tarnkappe‘ (einen unsichtbar machenden Mantel) verborgen, tut die Arbeit, Gunther führt nur die Gebärden aus, und Brünhild läßt sich täuschen.

Irdischer ist der Hergang damit geworden, auch kleiner, und hat doch an äußerer Glaubhaftigkeit nicht einmal gewonnen!

Und nun stelle man sich klar vor Augen: Auf die alte Freierprobe, den Flammenritt, folgte ohne weiteres das Beilager Sigfrids in Gunthers Gestalt. An die neue Freierprobe, die Wettspiele, schloß dieser Auftritt nicht mehr an, — auch dann nicht, wenn man sich die Wettspiele noch mit dem Gestaltentausch statt der Tarnkappe denkt; denn ein sofortiges Beschreiten des Bettes, ohne Raum

¹ Die Geschichte von Gunnläng Schlangenzunge, in den Vier Skaldengeschichten, übertragen von Felix Niedner, Jena 1914 (Sammlung Thule Band 9).

für das Auswechseln der Gestalten, vertrug sich unmöglich mit dem ritterlichen Schauspiel der Kämpfe im Burghof.

Also das Beilager Sigfrids war enturzelt. Sollte man es streichen? Das ging nicht wohl. Dieser Auftritt, in sich eindrucksvoll, trug den weitem Ablauf: den Vorwurf ‚Kebse‘ aus Kriemhildens Mund mit dem Ring als Beweisstück. So mußte man das Beilager festhalten und eine neue Begründung dafür finden, die sich mit den Wettkämpfen einigte.

Spielmannsphantasie geriet auf den Gedanken: Brünhild ist noch nicht besiegt, denn sie ist die überstarke Jungfrau, der nur der gewaltigste Held seine Liebe aufzwingen kann. Sie weigert sich dem Gunther in der Brautnacht; Sigfrid muß zum zweitenmal helfen — ihm, dem Schwurbruder, muß Gunther die ganze Vollmacht erteilen: in Gunthers Nachtgewand besteigt er das Lager, ringt mit der Starken und raubt ihr mit dem Magdtum ihre überweibliche Kraft. Eine Nacht lang teilt er, unermant, ihr Lager.

Dies aber war der alte, nicht zu entbehrende Auftritt! So hatte man ihn für den neuen Zusammenhang gerettet.

Allein, das trennende Schwert war verschwunden! Mit der neuen Begründung war ein neuer Geist eingezogen . . . Dieser Spielmann und seine Hörer trauten den Königen der Vorzeit eine Läßlichkeit zu, die den alten Hofdichtern unvorstellbar gewesen wäre.

Auch an einleuchtender Klarheit hat der Hergang verloren. Weshalb versagt sich Brünhild dem Manne, der anscheinend ihre Bedingung erfüllt und den sie in aller Form als Eheherrn anerkannt hat? Denkt sie in dauernder Scheinehe neben Gunther zu leben? — Man darf hier nicht fest zugreifen. Der nordische Nacherzähler huscht über die Schwierigkeit weg, und der gewissenhaftere Österreicher quält sich mit einer neuen Erklärung ab: Brünhild will erst wissen, wie es um Sigfrids angebliche Unfreiheit stehe (§ 76). Schon in unserm Liede muß es hier brüchig ausgesehen haben.

Bestehn bleibt Sigfrids Freundestreue: er handelt nach Gunthers Willen, und seine Schuld ist, nach wie vor, nur der Übermut mit dem Ringraub und dem Plaudern vor der Gattin.

Auch in Gunthers Brautnacht wirkt der niedrigere Geschmack. Das Lied erzählt, wie Brünhild den unerwünschten Bräutigam knebelt und an einen Pflock hängt. Dort muß er bleiben bis zum Morgen. ‚Und die nächste Nacht und die dritte ging es ebenso‘.

Dergleichen hätte der Skop nicht über die Lippen gebracht. Hier fühlen wir den Niederstieg zu Leuten, die im Nebenamt auch Possenreißer und Taschenspieler waren.

Bei alledem ist der alte Szenenbestand, dem Umriß nach, ziemlich treu gewahrt: erst die gefährliche Freierprobe, dann Sigfrid als Brünhildens Bettgenosse. Nur hingen diese zwei Glieder einst innig zusammen. Jetzt ist es gespalten in zwei ursächlich und zeitlich getrennte Handlungen: die zweite, Sigfrids Hilfe in der Kammer, hat ihren selbständigen Anlaß, das erneute Sträuben der Jungfrau;

in die Mitte schieben sich die drei Leidensnächte Gunthers — auch diese, als Zeitglieder betrachtet, das Fortleben von Sigfrids drei Beilagernächten. Der seelische Gehalt aber dieser Bilderfolge ist schmerzlich verwandelt.

16. Noch weiter streckte diese verhängnisvolle Neuerung: den Frauenzank und die Klage vor Gunther zog sie in Mitleidenschaft.

Brünhildens Anklage ‚Sigfrid hat mich und dich betrogen!‘ hatte keinen Sinn mehr: Gunther weiß, daß er nicht betrogen ist, und den Betrug an Brünhild hat er selbst gewollt. So legte man das Gewicht darauf: Sigfrid hat das Geheimnis veruntreut, und Kriemhild hat vor Zeugen die Schwägerin entehrt.

Einst war es so, daß Brünhild im Gespräch unter vier Augen ihren Lebensstolz einstürzen sah: an den Mann, der nicht der Erste von allen war, hatte man sie verkuppelt! Jetzt brachte der Frauenzank, und was ihm folgte, den Trug bei der Freierprobe kaum mehr zur Sprache. Das Nibelungenlied hat keine Spur davon; die Saga ebensowenig, aber sie mußte hier schweigen, weil sie die Freierprobe verloren hat. Doch wohl schon in der Quelle spitzte es sich zu auf das ehrabschneiderische Ausplaudern des zweiten Geheimnisses, des Vorgangs in der Schlafkammer. Um diesen Vorgang wußte zwar der Ehemann — aber die anderen sollten nicht wissen! Es ist eine Demütigung vor den Leuten.

Darum mußte der Zank der Schwägerinnen nun auf belebter Bühne erfolgen: nicht mehr im Bade, sondern in der Halle, ein Streit um den Ehrensitz. Auch ihre Beschwerde und Racheforderung erhebt Brünhild nicht mehr in geheimer Zwiesprache mit ihrem Manne, sondern im Beisein Hagens: eine zeichnende kleine Verschiebung; der Frauenzank in seiner neuen Gestalt hatte das Geschehene entschleierte und zur Angelegenheit des Hofes gemacht.

Auch darin zeigt sich die verflachte Gesinnung: Brünhild nimmt es ohne Anstoß hin, daß ihr Gemahl sie einst dem andern hingab. Sie bleibt ruhig Gunthers Königin. Wir verstehen, daß für diese Brünhild das heroische Selbstgericht zu groß, zu hoch war! Die Demütigung vor den Leuten war mit Sigfrids Tod genugsam beglichen. Brünhildens Abschiedsrede, einst der feierliche Schlußsatz, verschwand: den toten Helden von der Verleumdung zu reinigen, dies kam ja nach dem neuen Zusammenhang nicht mehr in Frage.

Dafür bringt der Nordmann einen vortrefflichen kleinen Auftritt, der in den Sagenbildern der Edda noch keinen Raum gehabt hätte. Der deutsche Liedermann — war es der letzte oder schon ein früherer? — mag dieses Stück wohl als Ersatz der Abschiedsrede gedichtet haben; es erfüllt eine ähnliche Aufgabe im Bau der Fabel. Brünhild geht den heimkehrenden Jägern entgegen, beglückwünscht sie zur guten Jagd und fordert sie auf, den Leichnam in das Bett der Kriemhild zu werfen: ‚umarme sie ihn nun als Toten! denn jetzt ist ihm geworden, was er verdient hat, ihm und Kriemhild!‘ Dies wird Brünhildens letzte Rede im Lied gewesen sein: gut heldisch, der haßvollen Rächlerin würdig, aber ohne die tiefe Seele des alten Schlusses.

Brünhildens Auflachen als Antwort auf den Jammerschrei der Witwe fiel dann weg. Nach Kriemhildens Klage kam, wie in der Urform, das frohe Zechen

der Mörder. Dann trat Kriemhild noch einmal auf, sieh § 18. Es endete mit Sigfrids Bestattung.

Ein Ausblick auf Fortsetzung, auf Rache der Witwe tut sich bei dem nordischen Nacherzähler nicht auf.

17. Die besprochenen Neuerungen hängen alle unter sich zusammen. Man hat den Eindruck einer Masse, die ein Stoß an einer Stelle ins Rutschen brachte, und die sich dann neu gelagert hat. Die eine Stelle ist der Flammenritt. Die Ersetzung dieses Wunderbaren durch die nüchterneren Kampfspiele war der bewegende Stoß. Wie die Teile sich neu lagerten, sich anpaßten an den neuen Grund, dies verrät einigen Kunstverstand; da steht doch wohl ein Dichterkopf dahinter. Das Überkommene hat er haushälterisch geschont, soweit es ging.

Seine pöbelhaftere Sinnesart gab zwar dem neuen Gemälde die Farbe, aber schuld an der Veränderung war sie nicht. Jener Gedanke von der spröden Braut, die ein Dritter niederringen muß, kam augenscheinlich nur als Notbehelf herein: mit diesem Stützbalken wollte man die überlieferte Geschichte beisammenhalten. Also das Bedürfnis des epischen Aufbaus steuerte voran, und im Schlepptau folgte der neuere Menschenblick des Umdichters.

So geht es bei aller überlieferungsstarken Kunst: das Dichtwerk stellt von sich aus seine Ansprüche, es hat ein gewisses Eigenleben; wieviel von der Denkart der jüngeren Zeit hereinsickern kann, hängt von Zufällen ab.

Durch die neue Freierprobe, auch die nächtlichen Ringkämpfe, hat sich das Bildnis der Brünhild verschoben zum Kraftweibe. Ihr Heldentum liegt weniger in der Gesinnung als in der Leibesstärke. Das ist jüngerer Stil. Die altgermanischen Helden waren keine Athleten. In der breiten Schilderung des Nibelungenlieds hat Brünhild etwas von einer Fabelriesin: vier Mann schleppen ihr mit Mühe den drei Spannen dicken Schild herbei. Ähnliches hatte der König Rother vom Riesen Asprian gesagt. Das russische Brautwerbermärchen bekräftigt, daß diese Linien schon in unserm Brünhildenlied angelegt waren. Wie weit das Lied im einzelnen ging, wissen wir nicht, weil der Nordmann den ganzen ersten Teil schlecht nacherzählt und statt der Waffenspiele eine matte Anleihe aus nordischer Sage bringt.

18. Nach dem neuen Verlauf sehen wir Brünhild zwar öfter und lebhafter beschäftigt: einst verhielt sie sich leidend bis zum Frauenzank. Aber als Schicksal hat sie verloren. Sie hat aufgehört, die Sage seelisch zu beherrschen. Dafür hat ihre Gegnerin an Deutlichkeit gewonnen. Es lag dem jüngern Geschmack, die menschlichere, die liebende und leidende Frau zur Geltung zu bringen. Hier hat aber eine fremde Quelle mitgeholfen; vor einigen Jahren hat Samuel Singer dies erkannt. Ein französischer Heldenroman, Daurel und Beton — uns nur in provenzalischer Nachdichtung bewahrt —, erzählte die Ermordung eines Fürsten auf der Jagd und die herzbrechende Klage der Witwe. Diese Ähnlichkeit mit der deutschen Sage bewog unsern Spielmann, mehreres aus dem welschen Gedicht zu entlehnen, fast lauter gefühlvollere Züge, die das Bild der Kriemhild bereicherten: namentlich den wehmütigen Abschied vor der Jagd mit der bangen Ah-

nung der Fürstin; dann die Anklage, die die Witwe vor der Menge, über der enthüllten Leiche, erhebt. Dinge, die uns in der reicheren Ausführung des Nibelungenepos bekannt sind. Dies waren zwei neue Szenen in dem Aufbau des Liedes. Die zweite gab der Kriemhild das letzte Wort. Einst gehörte der sterbenden Brünhild der Ausgang. Als frohlockende Siegerin ist sie dessen nicht mehr würdig. Sigfrids Tod muß sich in der leidenden Frauenseele spiegeln, und dies ist nur noch Kriemhild.

Aber auch den ersten Klang hat Kriemhild erhalten. Der ritterliche Minnesang regte einen neuen Eingang an, den schon erwähnten Kriemhildentraum: das junge Mädchen erzählt seiner Mutter Uote den Traum, wie sie einen schönen Falken mit vergoldetem Gefieder hegte, bis zwei Adler ihn zerkrallten. Das seherische Vorspiel beleuchtet die Sage sogleich von der neuen Heldin aus.

Mittelbar hängen auch diese Zutaten noch zusammen mit der Hauptneuerung. Brünhild war kleiner, flacher geworden; es entstand Raum für regeren Anteil an Kriemhild, und dieser Anteil trieb die neuen Auftritte hervor.

Wir dürfen wohl annehmen, der Verfasser des Liedes wußte, daß in einer andern Dichtung Kriemhild ihren Sigfrid rächt; mit andern Worten, die Burgundensage — in ihrer jüngern, oberdeutschen Gestalt — wird er gekannt haben. Doch hätte er auch ohne diese Kenntnis so erzählen können, wie er es getan hat.

19. Noch andere ausmalende Züge sind herzugekommen. Dieses junge Brünhildengedicht war vielleicht doppelt so lang als der stabreimende Vorgänger und in seiner Erzählweise gemächlicher. Es war ein ausnehmend stattlicher Vertreter der reimenden Heldenlieder. Doch brachte es außer Mutter Uote keine einzige neue Gestalt, es bot auch keine Schilderungen von Hoffesten und dergleichen. Auf der Bühne sah man fast durchweg nur ein paar wenige Menschen, und die Handlung schritt schlank und stetig vorwärts. Es war immer noch ein richtiges Lied, das der Spielmann aus dem Gedächtnis vorsang.

Die Versform waren die gepaarten Langzeilen (§ 12). Einzelne dieser Zweizeiler blicken durch die nordische Prosa und die Langstrophen des Nibelungenlieds noch durch, zum Beispiel:

Nach den letzten Worten der Brünhild, vorhin § 16:

Von grôzer übermüete muget ir hoeren sagen:
in Kriemhilde kamere hiezen si den tôten tragen.

Aus Kriemhildens Klage über dem Toten, vgl. § 110:

Wie wurde du sô wunder? já bistu ermorderôt!
wesse ich, wer iz het getân, dâ müeste ez wesen sîn tôt¹.

Weitere Fälle bringen wir in § 56, 72 und 74.

Nur vermuten kann man, das Lied wurde im Rheinland, bei den Franken — in der alten Heimat unsrer Sage — verfaßt von einem Spielmann mit einiger

¹ „Wie wurdest du so wund? Du bist gewiß ermordet! Wüßt ich, wer es getan hat, so müßt es sein Tod sein!“

Bildung, der welsche Gedichte kannte. Die fremde Quelle und der ritterliche Falkentraum weisen auf das ausgehende 12. Jahrhundert. Aber wir brauchen kaum mehr zu betonen, daß an Neudichtung nicht zu denken ist! Die Mehrzahl der Auftritte ging, wenigstens im Kerne, bis auf die erste Stufe hinauf; einige Stücke — so der Eingang bis zur Werbungsfahrt und dann besonders die Jagd mit Sigfrids Tod — bestanden wohl noch vorwiegend aus dem Merowinger Granit. Von den altertümlichen Lebensformen war viel bewahrt, auch von dem rauhen und tragischen Geiste. Erniedrigt waren Gunther und Sigfrid in ihrem Verhalten zu Brünhild. Am meisten war geändert an den zwei Frauengestalten, und zwar zu Ungunsten der Brünhild, zu Gunsten der Kriemhild.

20. Wenige Jahre später schritt der donauländische Spielmann, der Dichter unsrer Nibelungen, an sein Werk, und da wurde das eben betrachtete Lied die eigentliche Quelle für seinen ersten Teil.

Dieser Österreicher wollte grundsätzlich Neues geben. Einmal, diese Sage von Brünhildens Gewinnung und Sigfrids Tod, die wollte er als erste Hälfte eines umfassenderen Werkes behandeln; die zweite Hälfte sollte die Sage vom Burgundenuntergang sein. Zweitens aber, was ihm vorschwebte, war kein Lied, auswendig zu singen und auf einen Sitz anzuhören, sondern ein Buch, vom Pergament abzulesen, eine lange, abendfüllende Verserzählung, ein Epos.

Denn mittlerweile hatte sich das Bild der deutschen Dichtkunst bereichert, hatte die alte Heldensage eine neue Kunstform erworben. Der Schritt vom Heldenlied zum Heldenbuch war geschehen, und unserm Österreicher kam sein zweiter Stoff, die Burgundensage, bereits in Gestalt eines Buches zu.

Hier verlassen wir den ersten Strang unsrer Vorgeschichte und nehmen den zweiten auf, die Geschichte des Burgundenuntergangs.

Die älteste Gestalt der Burgundensage.

21. Im 5./6. Jahrhundert erwuchs im fränkischen Heldensang ein Lied vom Untergang der Burgundenkönige am Hunnenhof und vom Tode des Hunnenherrschers Attila.

Diesem stabreimenden Gedicht erging es zunächst ähnlich wie dem Brünhildenliede: in seiner deutschen Urgestalt ist es uns verloren; es fand aber seinen Weg nach Norwegen und Island, und in der isländischen Lieder-Edda haben wir zwei Fassungen des Stoffes: das ältere, kürzere Atlilied, das der eingewanderten Sagenform naheblieb, und das jüngere, große Atlilied, worin ein Grönländer des 11. Jahrhunderts die Geschichte ausbaute mit neuen Anleihen aus deutscher Dichtung. (Atli ist die nordische Form von Attila, Etzel.)

Unsern Ausgangspunkt, die alt-fränkische Sage, gewinnen wir in der Hauptsache aus dem ersten dieser Lieder. Einige Neuerungen müssen wir rückgängig machen, einige Verluste ersetzen, wobei die späteren deutschen Denkmäler uns leiten.

Dann bekommen wir diesen Umriß der alten Burgundensage. Den Namen geben wir wieder die mittelhochdeutsche Lautung.

22. Die Gibichunge, die burgundischen Könige zu Worms, haben ihre Schwester Grimhild, die Witwe Sigfrids, an Etzel, den mächtigen Hünenkönig, vermählt. Sie hat von ihm zwei Söhnchen, Erphe und Orte. Die Wormser sind die Herren eines reichen Hortes; es ist der Nibelungenschatz, der nach Sigfrids Morde an sie kam. Gunther und Hagen — der ist hier als Halbbruder der drei Gibichunge gedacht, als Sohn eines Alben und der Königin — Gunther und Hagen haben das Gold im Rheine geborgen und sich zugeschworen, das Versteck geheim zu halten, solange der eine den andern am Leben wisse.

Das Lied setzt damit ein, daß Etzel, nach dem Horte seiner Schwäger lüstern, einen Boten nach Worms schickte, sie an seinen Hof zu laden. In der Halle, beim Weingelage, brachte der Bote seinen Auftrag vor; er versprach den Fürsten unermeßliche Gaben und Ehren von seinem Herrn. Hagen mißtraute und riet ab. Gunther aber rief, eher sollten Wölfe und Bären über das Nibelungenerbe schalten, als daß er feige die Fahrt versitze; dem Halbbruder warf er vor, er arte nach seinem Vater, dem unheldischen Alben. Da ergrimmte Hagen und gab nach.

Unter dunklen Ahnungen geleitete man die vier Fürsten mit kleinem Gefolge hinaus. Sie setzten über den Rhein und ruderten so gewaltig, daß Riemen und Pflöcke barsten; dann stieß Hagen das Boot in den Strom hinaus: auf Rückkehr zählte er nicht.

Drüben an der Hünenmark trafen sie einen schlafenden Krieger: den hatte Grimhild entgegengeschickt, ihre Brüder zu warnen. Nach langem Ritt hatte er am Strome Tage und Nächte gewacht und war dann in Schlaf gefallen: seine Warnung kam zu spät, die Grenze war überschritten, der Entschluß stand fest.

Sie ritten übers Land zu Etzels hochzinniger Burg, die von Gewaffneten erfüllt war. Als sie in die Halle traten, kam Grimhild auf sie zu: ‚Du bist verraten, Gunther! was willst du ohne Brünne und mit so Wenigen gegen die hünische Arglist?‘

Sie setzten sich zu den zechenden Hünen. Etzel heischte den großen Hort, Gunther weigerte ihn trotzig. Da ließ Etzel seine Krieger über sie hereinbrechen. Im ersten Ansturm wurde Gunther in Fesseln geschlagen. Im Handgemenge fielen Giselher und Gotmar mit den übrigen. Hagen kämpfte noch weiter und brachte acht Hünen zur Strecke, dann wurde auch er geknebelt abgeführt.

Etzel trat vor Gunther und fragte ihn, ob er sein Leben lösen wolle mit dem Schatze. Aber Gunther sagt, erst muß er Hagen tot wissen, eh er das Versteck des Hortes verraten darf. Da schickte Etzel, dem Hagen das Herz auszuschneiden: lachend ertrug er das Messer. Als Gunther das blutende Herz des Bruders auf der Schüssel sah, sprach er: ‚Jetzt erst bin ich des Nibelungenhorts sicher, nun Hagen nicht mehr lebt! Bei mir allein ist das Geheimnis nun geborgen. Im Rhein sollen die Goldringe bleiben und nie euch Hünen am Arme glänzen!‘

Da hieß ihn Etzel in den Schlangenhof werfen. Die Harfe, die Grimhild ihm reichte, spielte Gunther unverzagt, bis das giftige Gewürm ihn totbiß.

In Etzels Halle sammelten sich die Hünen zum Gelage. Die Königin, ihren Schmerz beherrschend, trug starken Trank auf und legte Etzel einen Leckerbissen vor, dann enthüllte sie ihm: ‚Die Herzen deiner Knaben hast du gekaut; nie wieder rufst du Erphe und Orte vor dich!‘ Sie hatte die eignen Kinder zur Rache geschlachtet. Die wilden Krieger weinten auf, nur Grimhild hatte keine Tränen: sie streute die Goldringe aus des Königs Schatzhaus unter die Mannen und sorgte, daß sie berauscht einschliefen. Etzel selbst, vom Trunk und Schrecken gelähmt, war auf sein Bett zurückgesunken. Hier stieß ihm Grimhild das Schwert in die Brust. Dann legte sie Feuer an, und in dem Saalbrand endete sie selbst und das ganze Gefolge.

23. Auch diese Sage hat man sich als ein Lied vorzustellen von Umfang und Art des ersten Brünhildenedes. Wieder muß man von dem blassen Auszug zu den Versen der Edda gehn, um die unheimliche Glut und die Farbengrellheit dieses zweiten Heldenstücks zu empfinden. Seine Haltung im ganzen ist lebens-treuer; entschieden zauberische, mythische Züge kommen hier nicht vor. So läßt sich der Stoff denn auch als frei gestaltete Geschichte erkennen, und wir sind diesmal in der Lage, die Entstehung aufzuhellen.

Zwei, vielleicht drei Pfeiler der Sage stammen aus der Geschichte des 5. Jahrhunderts.

Im Jahr 437 erlitten die Burgunden im rhein-hessischen Lande eine furchtbare Niederlage durch die Hunnen. Ihr König Gundihari mit Anderen seines Hauses fiel; das mittelrheinische Burgundenreich war gebrochen.

Sechzehn Jahre später, 453, starb Attila, der gefürchtete Hunnenherrscher, eines plötzlichen Todes: ein Blutsturz erstickte ihn im Bette, an der Seite seines Weibes Hildiko.

Für die Franken waren die Hunnen kein beliebiges Fremdvolk: mit ihnen und der Gottesgeißel Attila rangen sie 451 in der großen Völkerschlacht. Dem Burgundenblutbad von 437 hatten sie als Nachbarn zugeschaut. Ob jedoch dieser Feldzug — einer unter so vielen in dieser wilden Zeit! — den Schaffensdrang eines fränkischen Dichters anzuregen vermocht hätte? Das Wirksamere, so denken wir uns, war das zweite Ereignis, die Kunde von Attilas Tode. Darin lag etwas Einzigartiges — und lag ein Rätsel, eine Frage: Diese Hildiko, die Bettgenossin, die Zeugin des jähen Todes, war sie die Mörderin? . . . Eine Frage, die man auch an anderen Stellen des Römerreiches aufwarf und bejahte.

Dies konnte einer Heldendichtung zum Keime werden! Und die sechzehn Jahre frühere Burgundennot, an die erinnerte sich der Dichter und zog sie zur Begründung heran.

Also in Hildiko sah der Franke die Mörderin Attilas. Es mußte eine Rache-tat sein; Verwandtenrache. Diese Verwandten — waren die Burgundenfürsten am Mittelrhein. Die waren Attilas Schwäger. Von Attila selbst ging das Blutbad aus. Diese Tat unter Schwägern war kein offener Heerzug: es war Verrat; der Hunne hat die Könige tückisch an seinen Hof geladen.

Zu der ursächlichen Verknüpfung kam die zeitliche Zusammendrängung. Was ein halbes Menschenalter auseinanderlag, Gundiharis Fall und Attilas angebliche Ermordung, das umschloß nun ein Tageslauf. Hildiko rächt ihre Brüder in der nächsten Nacht.

So rundete es sich zum gedrungenen Liedstoffe. Und wie es germanischer Heldensang liebte: alles Politische schied aus; es wurde eine Fehde aus rein menschlichen Leidenschaften. Wir hören nicht von Volk und Reich, nur von den Fürsten und ihrem Leibgefolge und von der Fürstin, die den Schlußakt lenkt.

Einen dritten geschichtlichen Anstoß könnte man darin finden, daß Attilas Söhne — genannt werden Ellak und Ernak — bald nach des Vaters Tode verschwinden. Daraus hätte ja die Hinschlachtung der beiden Unmündigen etwas völlig Neues gemacht!

Geschichtliche Namen sind also: Etzel gleich Attila, Gunther gleich Gundihari, Grim-hild gegenüber Hild-iko („Hildchen“). Auch Gunthers jüngere Brüder Gotmar und Giselher, sowie der Vater Gibiche (im Liede ein bloßer Name), sind als Burgundenfürsten bezeugt. Erphe erinnert an Ernak. Dazu nehme man die Völker- und Ortsnamen: Burgunden, Hünen gleich Hunnen, Rhein und Worms. Worms mag erst etwas spät hereingekommen sein, nachdem es als Pfalz ostfränkischer Könige Ansehen gewonnen hatte.

Von der fremden, unheimlichen Volksart der Hunnen liegt ein Hauch über dem letzten Gastmahl, und namentlich der Schlangengerker mußte auf deutsche Hörer als Zug fremdländischer Wildheit wirken. Der Fall der beiden Helden, Gunther und Hagen, nicht im Kampf durch ritterliche Waffe, sondern in der Gefangenschaft durch ausgesuchte Marter, dies steht in unsrer ganzen Heldenichtung einsam da. Attila hat etwas von dem ostländischen Barbarenhäuptling, wie er den Völkern Galliens seit seinem schrecklichen Einbruch im Jahre 451 vorschwebte. Er ist mit den Augen des Hasses und der Scheu gesehen; eine Despoten-, keine Heldengestalt. Seine einzigen Worte im alten Lied: ‚schafft den Räderwagen her! der Gefangene ist nun in Banden‘, dieses knappe Kommando, nüchtern, eisig nach der Redeglut Gunthers, mutet bildnishaft an.

24. Der Franke hat die Lieblingsgedanken der Heroendichtung hereingebracht: Verwandtenzwist und Blutrache, diese Erreger der tragischen Stimmung; dazu das heldische Sterben. Dieses verherrlicht der erste Teil in den Rollen Hagens und namentlich Gunthers, der in gewaltiger Trutzrede die Lösung seines Lebens verschmäht. ‚Jetzt könnte ich mich freikaufen . . . und nun erst recht nicht! Ihr seid die Betrogenen!‘: in diesem Gedanken kosten wir den geistigen Sieg, das Frohlocken des Todgeweihten aus. Wenn die Brüder aller Ahnung und Warnung zum Trotz in ihr Verderben laufen, wirkt das auf den Hörer nicht als kopflose Verblendung: er empfand darin das Ehrgebot, das den Helden zwingt, den Schein der Feigheit zu meiden auch auf Kosten der Vorsicht. Hagens Abraten und Gunthers Antwort zeigen uns: sie sehen die Gefahr . . . und dennoch betreten sie ohne Brünne und Heeresmacht den Hünen-

hof, wie es dem Gaste geziemt, der der Einladung ohne ängstliche Sicherung folgen muß.

Der zweite Teil hebt die rächende Schwester empor. Nicht nur den ungeliebten Gatten, den Verderber ihrer Brüder, tötet sie: auch ihre schuldlosen Kinder opfert sie der Rache. Sie vernichtet die Wolfssprossen, das ganze Geschlecht, und kann sich noch weiden an dem Entsetzen des todgeweihten Fürsten. Das grausige Braten der Herzen wiegt den Martertod der Könige auf; wie Hagens Herz zur Schau getragen ward, so reicht Grimhild die Herzen der Kinder dar. Dann übt sie an sich selbst das Gericht; ihre ungeheuern Taten — der Dichter staunt an ihnen hinauf — sühnt sie in freigewähltem Flammentod.

Wieder haben wir eine Dichtung mit dem Weibe als Rächerin. Wie die Rachepflicht — oder der Rachetrieb, schonungslos, eine Naturgewalt, den ganzen Menschen verbraucht, dafür ist die Heldin der Burgundensage ein Beispiel. Diesmal ist es Verwandten-, ist es Bruderrache. Hagen muß in dieser Sage mit Grimhild blutsverwandt sein, ob nun Halbbruder oder, wie in der Edda, Vollbruder: das wertet die Dichtung gleich, beides bedeutet gemeinsames Blut. Es gäbe einen unerträglich falschen Klang, wäre Hagen der Gefolgsmann, also die Rächerin nur dem einen der beiden Toten versippt und rachepflichtig.

Das Gastmahl mit den Kinderherzen hat man auf altgriechische Vorbilder zurückführen wollen: Atreus und Thyestes; Tereus und Prokne. Denkbar wäre es schon, daß einem fränkischen Dichter in Gallien solche Kunde zuflog; hier war ja das alte Buchwissen nie ganz verschüttet. Vom Buch zum ungelehrten Skop gab es allerlei Vermittler.

Der eindrucksvolle Zug vom Gold im Rheine dürfte auf einer Ortssage ruhen. Aus dem Sande des Mittelrheins wusch man Goldstaub; man konnte glauben, hier hätten Könige ihren Schatz versenkt — wie die Goten im Grab des Busento. Unser Dichter bezog es auf die Burgunden, die Anwohner dieser Rheinstraße, und folgerte, um dieses Goldes willen hätten ihre Herrscher bei den Hünen das Leben gelassen. Er fand dazu die Begründung mit dem beschworenen Geheimnis, das der Horterfragung, den Trutzworten Gunthers, den Gehalt verleiht.

Dieses Rheingold ist eines der sinnlich starken, vielsagenden Motive, wie wir sie schon am Brünhildenlied hervorhoben. Man nehme ferner das ungestüme Rudern und das Hinausstößen des Nachens: Ausdruck der todeswilligen Entschlossenheit; den schlafenden Warner, der das verhängnisvolle ‚Zu spät‘ versinnlicht; das Herz auf der Schüssel, das den Tod des Bruders und Mitwissers bekundet; das Harfenspiel, womit Gunther unter den Schlangen seine Heldenfreudigkeit bezeugt; am Schlusse das Feuer, das wie ein großer Leichenbrand diesen Schauplatz der Untaten verschlingt.

25. Man sieht, diese Sage ist etwas ganz anderes als entstellte, vom Volksmund zerschwatze Geschichte! Was die Fama von Haus zu Haus trägt, das mag zuletzt blutwenig Ähnlichkeit mehr haben mit dem wirklichen Vorfall; aber mit alledem entsteht kein Werk, das man nur in Verse zu gießen brauchte, um

ein Burgundenlied zu bekommen! Dieses Lied ist nach Gedanken und Aufbau ein Kind der Kunst, die Zeugung eines namenlosen Dichters, dessen Bildrang befruchtet, vielleicht angeregt war durch Gerüchte aus der rheinischen Nachbarschaft und von weit hinten im Hunnenland.

Von einer Problemdichtung darf man auch hier reden, aber neben der Brünhildsage mit ihrem innerlicheren Seelenkampf hat unser Lied mehr von einem taghellen Schaustück. Dort gab es die heimlichen Auftritte, wo zwischen zwei Menschen ein Stück Schicksal gemacht wird: dergleichen fehlt hier; es geht im Burgundenlied lauter und öffentlicher zu: die drei Trinkgelage zu Anfang, Mitte und Ende bestimmen den Ton. Oder man nehme die Schlüsse der beiden Dichtungen: dort Brünhildens Abschied, eine Ansprache, die das Geschehene seelisch beleuchtet; hier das Bild von packender äußerer Wirkung, das im Feuer zusammenkrachende Königsgehöft.

So familienähnlich immer die beiden Werke sind, das Gewebe des einen ist feiner, voraussetzungsreicher. Darum verlangt es auch in der kürzenden Wiedergabe mehr Raum.

Denkbar, daß der Unterschied auf ungleichem Alter beruht: die Brünhildendichtung könnte um drei, vier Geschlechter jünger sein. Wir wissen zu wenig vom merowingischen Heldengesang, um über seine Entwicklung auszusagen! Gab es hier etwas wie Früh- und Spätstufe, und verteilen sich die beiden Sagen auf diese zwei Staffeln?

26. Was uns als älteste Burgundensage erreichbar wird, hat schon eine bedeutsame Neuerung hinter sich: es ist an die Brünhildsage ange- rückt worden.

Wann und wie das geschah, bleibt uns ziemlich dunkel; das Ergebnis liegt vor Augen, und zwar schon in den frühesten Quellen. Grimhild, die Mörderin Attilas (die Hildiko der Geschichte), ist gleichgesetzt der Gattin Sigfrids; ihre drei Brüder sind gleichgesetzt den Schwägern Sigfrids. Dies erst hat die geschichtlich burgundischen Namen der Gibichunge samt dem mittlrheinischen Schauplatz in die Brünhildichtung gebracht. Andererseits hat Hagen von Hause dem Sigfridkreis angehört und ist von dort in den Burgundenfall gelangt: noch hebt er sich ab durch den andern Anlaut (die Gibichunge staben alle auf G-), auch durch die Halbbruderschaft. Früher mag Giselher die zweite burgundische Heldenrolle gehabt haben; durch Hagens Eindringen wurde er zum Statisten, wie der dritte Bruder Gotmar.

Ferner sehen wir den Hort, diese Achse unsrer Sage, gleichgesetzt dem umfabelten Nibelungenhort, der einst Sigfrid gehörte. Diese Gleichung mag ein Anstoß gewesen sein, die zwei einst unabhängigen Liedstoffe zu verknüpfen. Also ein fränkischer Dichter, der in seinem Liedervorrat die Sigfridsagen und den Burgundenuntergang führte, kam auf den Einfall: dieses Gold, das den Gibichungen den Martertod eintrug, es möchte wohl eins gewesen sein mit dem unvergleichlichen Schatze, der durch das Leben des fränkischen Lieblingshelden ging. Daraus ergab sich ihm die Folgerung, die Gibichungen zu Erben dieses

Schatzes zu machen, das heißt eben, nach ihnen die Mörder Sigfrids zu taufen, die burgundischen Namen in die Brünhildsage einzuführen.

Einem neuern Dichter hätte es nahe gelegen, den Hort, der nun aus der ersten in die zweite Geschichte hinüberreichte, als lebendiges Gelenk zu beseelen: so, daß an diesem verwunschenen Golde das Verderben der Besitzer hing; daß die durch Mord gewonnene Beute den Brüdern zum Fluch wurde — wobei die Sühne für Sigfrid mehr oder weniger hörbar angeklungen hätte. Aber von solcher Verwendung des Schatzes zeigen die nordischen Sigurd- und Attilieder nicht die Spur. Man hatte sich genügen lassen an der äußerlichen Gleichsetzung des Nibelungen- und des Burgundenhortes.

Daraus entsprang noch etwas. Im Burgundenlied war nun mehrmals die Rede von dem ‚Nibelungenhort‘, dem ‚Nibelungenerbe‘, ohne daß die eigentlichen Nibelunge, die von Sigfrid erschlagenen Albenfürsten, in Sehweite standen. So konnte man den Namen Nibelunge auf die beziehen, die in unserm Liede selbst die Eigner und Hüter des Hortes sind, Gunther und seine Brüder. Und so gebrauchte man nun die Namen Nibelunge und Gibichunge (oder Burgunden) gleichdeutig nebeneinander; der Burgundenuntergang war eine ‚Nibelungenot‘. Diesen Schritt setzt schon die älteste eddische Dichtung voraus; und wenn im 8. Jahrhundert fränkische Familien den Personennamen Nibelung gebrauchten, nahmen sie ihn gewiß von den Wormser Königen, nicht von dem Albengeschlecht! Damals also war die Gleichsetzung der beiden Horte und damit der beiden Fürstengruppen — Burgunden und Sigfrids Schwäger — vollzogen.

Aneinander gerückt, nicht innerlich verbunden, waren die zwei Heldensagen, die von Sigfrid-Brünhild und die vom Burgundenfall. Jede ruhte noch in sich selbst. Die zweite Sage war keine Fortsetzung der ersten; sie konnte genau so verlaufen, wenn Grimhild nie das Weib Sigfrids gewesen war; nur daß die Namen Nibelunge und Nibelungenhort dann zu streichen wären. Mehr als das: bei Grimhildens ängstlicher Sorge um die Brüder und ihrer willigen Rache muß man vergessen, was vorausliegt. Die Mordtat der Brüder wirft keinen Schatten auf die Schwester. So zeigt es uns die Edda. Fragt man, wie dies möglich war, so lautet die Antwort einfach: Gesetz der Trägheit; die Dichtersänger wiederholten, was sie vorfanden; sie hatten die Liedfabeln noch nicht angeglichen.

Erklärlich wird diese Selbständigkeit der zwei Fabeln nur, wenn sie von Anfang an getrennt erwachsen. Unbegreiflich wäre sie bei der Annahme, man habe die Brünhildsage erst geschaffen als Vorgeschichte des Burgundenfalls, um zu erklären, wie Sigfrids Hort an die Burgunden kam. Hätte der Schöpfer des Brünhildenlieds gedichtet im Blick auf die Bruderrache der Hünenkönigin, dann hätte er diese Brüder, denen Grimhild alles opfert, unmöglich zu Mördern ihres Sigfrid gemacht!

Demnach haben unsre beiden Sagen eine Zeit lang völlig für sich gelebt. Wie lange, ahnen wir nicht: es können einige Jahre, es können auch Menschenalter gewesen sein. Möglich wäre zum Beispiel, daß das erste Burgundenlied nach 460 entstand, unter Chlodwigs Vater, das erste Brünhildenlied um

580, unter den Chlotharsöhnen, und daß dann wieder hundert Jahre später die zwei Lieder sich berührten und gegenseitig ihre Namen entlehnten. Ihre Handlung wurde dadurch nicht angetastet.

So lose verknüpft blieben die beiden fränkischen Sagen, bis sie in neuer Umgebung Wurzel schlugen.

Die zweite Stufe der Burgundensage.

27. Seit dem achten Jahrhundert tauchen in oberdeutschen Urkunden die Privatnamen Kriemhilt, Haguno, Nipulunc, Sigfrid auf. Damals werden unsre Lieder den baiwarischen (das ist bayrisch-österreichischen) Heldendichtern bekannt geworden sein. Hier im Donaulande aber war der beliebteste Heldenstoff seit Alters ‚Dietrichs Flucht‘: Dietrich von Bern, seines Reiches vertrieben, lebt dreißig Jahre lang beim Hünenherrscher Etzel, dem hochherzigen, milden Beschirmer fürstlicher Recken.

Dieses Bild von Attila hatten die Ostgoten, seine Dienstpflichtigen, aufgebracht und den Baiwaren vererbt. Diesem Bilde aber widersprach das von den Franken gezeichnete, der Etzel des Burgundenlieds, der goldgierige und grausame Verräter. An den konnten die Bayern nicht glauben. Sollte ihnen das Burgundenlied annehmbar werden, dann mußte man den Verräter Etzel entlasten. Diese Entlastung aber zog mancherlei Änderungen nach sich.

Ein donauländischer Dichter griff die Aufgabe an, und in seinem Kopfe entstand eine schöpferische Umgestaltung des Burgundenuntergangs, dergleichen die Brünhildsage in deutschen Landen nie erlebt hat. Diese zweite Stufe erschließt sich uns nur aus der so viel jüngeren dritten.

Die entscheidende Eingebung war: den Verrat an den Gästen übt Kriemhild. Sie übernimmt also Etzels Hortgier; das war glaubhaft, denn ihr kam ja Sigfrids Erbe zu. Aber, aus Goldgier allein konnte sie nicht zur Brudermörderin werden. Der stärkere Antrieb war — die Rache für Sigfrid. Grimhild hat Sigfrids Ermordung nicht vergeben und vergessen. Etzels Weib wurde sie, um Sigfrid zu rächen. Sie erläßt die trügerische Einladung; sie lenkt den Angriff und drängt den widerstrebenden, wohlmeinenden Etzel zur Feindschaft gegen seine Gäste.

An mehreren Stellen des Liedes tritt Kriemhild in Etzels Rolle ein: die Fragen nach dem Hort, der Befehl zur Tötung des Gebundenen, dies und noch mehr geht einfach von ihm auf sie über. Anderes behält Kriemhild von der früheren Stufe bei, aber es wird umgemodelt nach der neuen Sinnesart. Einst erschrak die Schwester, daß Gunther arglos, ohne Brünne, in die Halle trat: jetzt erschrickt sie, daß die Gäste argwöhnisch die Brünnen unter den Mänteln anbehalten haben. Und so öfter.

Es kam auch vor, daß ein Zug sinnwidrig stehn blieb. Der Warner, den die besorgte Schwester an die Grenze entgegenschickt, hatte keinen Sinn mehr; niemand im Hünenlande konnte die Burgunden warnen wollen. Aber der Auftritt mit dem schlafenden Mann haftete zu fest: man behielt ihn bei — bis zuletzt,

ein versteinertes Stück Urstufe. Die baiwarischen Dichter nannten diesen Warner Eckewart, weil er sie an den ‚getreuen Eckart‘ erinnerte, den Ratgeber zweier jugendlicher Helden, der Harlungen, deren Burg sie sich an der Donau dachten.

28. Es ist der Grundgedanke der Sage, den die Verwandlung getroffen hat. Einst war es Bruderrache, vollzogen an dem verhaßten Etzel; jetzt ist es Gattenrache gegen den Willen des gutmütigen Etzel.

Eine Milderung im christlichen Sinne kann man dies nicht nennen. Nach wie vor ist Blutrache unstillbares Bedürfnis, der Ausweg aus Herzensnot. Das Wüten gegen die Brüder ist so heidnisch wie das andere. Der Sieg der Gattenliebe über das Sippegefühl verträgt sich mit germanischem Empfinden.

Und doch ist die Farbe eine andre geworden. Die Rache für die Brüder hatte mehr Pflichtmäßiges; das Herkommen befahl sie. Den Gatten zu rächen, an den Brüdern, nachdem die äußere Sühne erfolgt war: darin lag mehr eigenste, einmalige Gesinnung; wer denkt hier noch an Pflicht? Aus dieser Gesinnung konnte bei jüngern Dichtern jene große Liebe werden, die Kriemhild vor den andern Rächerinnen voraus hat; die heiße, sehnstichtige Liebe als Antrieb und Verklärung der Greuelthat — wie einst das starre, schier überpersönliche Ehrgefühl.

Auch dies ist Verinnerlichung, wie die Heldin ihren Haß Jahre lang nährt, wie sie lebt für ihren Schmerz und ihren Rachedanken. Alle Morgen hört man Etzels Weib weinen und klagen um Jung-Sigfrid, den Mann ihrer Jugend: die Prägung mag wohl schon der Liedsänger der zweiten Stufe gefunden haben . . . Dieses zähe Hochhalten des Gefühls gegen die abstumpfende Zeit war dem ersten Dichter mit seiner bruderrägenden Grimhild fremd. Da folgte die Vergeltung der Tat auf dem Fuße; es war heiße Rache. Andere Sagen und Wirklichkeitsberichte zeigen uns, wie man die aufgesparte, die kalte Rache bewunderte! Auch hierin ist unser Bayer von dem jungen Christentum seines Volkes noch unberührt.

29. Mit der Hauptneuerung hing weiteres zusammen.

Mit Etzel blieb Kriemhild in Frieden; an ihm war nichts zu rächen. Dies entzog dem zweiten Gipfel des Schauspiels den Boden; was einst nach Gunthers Ende noch kam, fast ein Drittel des Liedes: das schauerliche Gelage, die Erdolchung des Königs, die Verbrennung der Hofinsassen, das fiel dahin.

So verlor die Sage den einen ihrer geschichtlichen Pfeiler, Attilas Tod. Ihr historischer Gehalt ist jetzt nur noch die eine kahle Tatsache: das Gefolge des Burgundenkönigs Gunther fällt durch Hunnen. Aber er selbst und sein Bruder fallen durch eine Burgundin, und die Hunnen sind nur noch Werkzeuge in ihrer Hand!

Kurzweg verloren ging das Schlußdrittel doch nicht. Auch hier rettete man, was zu retten war. Vier eindrucksvolle Züge verpflanzte man nach vorn und gab ihnen neuen Sinn.

Erstens die Tötung der Knaben. Kriemhild kann damit nicht mehr die Brüder rächen und ihren Mann ins Herz treffen. Aber immer noch opfert sie ihr Kind der Rache. Sie bewirkt, daß ihr Junge — es ist nur noch einer — durch Hagen ums Leben kommt. Dies verfeindet Etzel mit den Schwägern und gewinnt

ihn für die Sache seines Weibes; solange er es mit seinen Gästen hielte, könnte Kriemhild nichts ausrichten. Also das Kind stirbt, wie einst, durch den Willen der Mutter, im Dienste der Rache. Aus dem letzten Gastmahl ist es in das erste gezogen. Der äußere Hergang ist vollkommen verwandelt, und hier sehen wir nun die Ursache aufs entschiedenste gemildert: Kriemhild ist keine Medea mehr, die mit eigener Hand ihre Kleinen abwürgt, und das atridische Verschmausen der Herzen ist geschwunden. Wie der Dichter es begründete, daß Hagen dem Kinde den Garaus macht, bleibt uns unbekannt: nach der jüngern Sage hat der Bursche seinen Oheim durch eine heftige Mauschelle gereizt; aber dies kann man kaum schon einem Gedicht aus der Zeit des Hildebrandliedes zutrauen (vgl. § 37).

Zweitens das Goldstreuen der Königin. Einst beschwichtigte es die entsetzten Hünen: jetzt stachelt es sie zum Angriff auf die Fremden.

Dann der Saalbrand, einst die tilgende, sühnende Schlußhandlung. Jetzt wird er zur Waffe gegen die Gäste: er treibt sie aus dem Holzbau heraus unter die Schüsse der umzingelnden Hünen. Nach wie vor ist es Kriemhild, die das Feuer anlegt.

Endlich ein Hauptzug, der Tod der Heldin. In dem alten Saalbrand beschloß Kriemhild selbst ihr verwirktes Leben. Auch auf der neuen Stufe, auch als Henkerin ihrer Brüder, hat sie Taten getan, daß sie nicht länger leben kann. Man hätte ihr das Selbstgericht lassen können — nicht mehr in den Flammen, aber sie konnte sich, wie Brünhild, das Schwert in die Brust bohren, das Schwert, womit sie den letzten ihrer Brüder enthauptet hat. Der Dichter entschied sich für Tötung durch fremde Hand. Wir ahnen, weshalb. Sein und seiner Hörer Mitgefühl war bei den Burgunden; so entsprach es der alten Anlage dieses Stoffes. Darum stand Kriemhild jetzt im Lichte der Gegenspielerin, und die Gefühlsspannung der Zuschauer löste sich besser, wenn ein Dritter, ein Freund der Burgunden, das Gericht an ihr vollzog. Eine Rache im Namen der Burgunden.

Zu diesem hohen Amte taugte weder Etzel noch irgend ein namenloser Hüne. Man brauchte eine neue, königliche Gestalt. Sie fand sich in Dietrich von Bern.

30. Dietrichs Rolle ist eine weitere Schöpfung unsres bayrischen Dichters. Wie kam dieser gotische Hauptheld in die Burgundensage? — Die Antwort ist einfach. Aus der Dichtung von Dietrichs Flucht wußten die Bayern, daß Dietrich ein Menschenalter an Etzels Hof weilte. Er schien zum festen Bestande dieses Hofhalts zu gehören. Dem größten Ereignis an diesem Hofe, dem Burgundenfall, konnte er nicht fern bleiben. Für einen Helden seines Ranges aber mußte man eine gewichtige Rolle finden.

Seine Stellung zu den zwei Lagern war gegeben. Dietrich steht treu zu seinem Schirmherrn Etzel und mißbilligt den Verrat der Königin. Er fühlt mit den edelen Gästen. Er enthält sich des Kampfes, solange es geht. Als er die zwei letzten Burgunden dem Rachedurst Kriemhildens erliegen sieht, da hebt er in Etzels Auftrag sein Schwert und haut die Teufelin mitten durch.

Wir sahen, die Tat ist ein Ersatz für Kriemhildens Selbstgericht. Sie fließt nicht aus dem Rachebedürfnis des Täters: sie gleicht einer Hinrichtung durch den Drüberstehenden; sie wirkt wie ein Spruch des Schicksals, der dem Gefühl der Hörer genügt. Zugleich bildet sie den notwendigen Schlußklang des ganzen.

Dieser Schwerthieb war nur erträglich, folgte er der Bluttat Kriemhildens auf dem Fuße. Die Abführung des Gefesselten und sein langsames Ende im Schlangenhof durfte nicht dazwischentreten. So schließen wir, daß diese hünische Todesart gewichen ist der Köpfung durch Kriemhildens Hand. Wieder eine Milderung, eine Abstreifung des Außermenschlichen, Asiatischen! Geschah die Köpfung vielleicht schon mit dem Schwerte Sigfrids?

Es ist nicht wahrscheinlich, daß der große Dietrich nur als Henker der Königin auftrat. Schon auf dieser Stufe wird man ihn durch eine heldische Tat geehrt haben: er bezwingt Hagen, den stärksten der Burgunden.

Dabei mochte das Gefühl mitwirken, der burgundische Hauptkämpfe solle nicht hünischer Hand erliegen. Zwar hat der Dichter des achten Jahrhunderts noch nicht in völkischem Empfinden Hagen und Dietrich als ‚Deutsche‘ zusammengestellt; und da er Baiware war und die Hünen aus der Dietrichdichtung kannte, hat er dieses befreundete Volk nicht als Barbaren verachtet. Aber an Kriegstaten — darin waren gotische und fränkische Dichtung einig — standen die Hünen hinter den andern zurück. So hob es auch Hagen, wenn er den Gotenhelden zum Gegner bekam; und sicher war dieser Abschluß der ganzen Kämpfe durch das Eingreifen des bewunderten Dietrich eine Steigerung, die schon der alte Hörer mit freudigem Herzklopfen aufnahm.

Neben Dietrich trat noch einer in das Lied ein. Nachdem einmal Etzel der friedliebende Wirt geworden war, empfand man das Bedürfnis, einen andern aus der Hünenmenge tätig, angreifend herauszuheben. Dazu bot sich Blödel an, Etzels Bruder. Auch er war in der Dietrichsage überliefert, auch er stand als Mitglied des Hünenhofs bereit zu neuer Verwendung. Seine Rolle wurde die, daß er als erster der Aufreizung Kriemhildens nachgibt und seine Hünen zum Kampfe wappnet. Sodann bezwingt er den andern burgundischen Haupthelden, Gunther, und endlich ruft sein Fall den zaudernden Dietrich zur Waffe.

31. Folgender Verlauf der Kämpfe ist zu erschließen. Eh das Gelage angeht, hat Blödel der Fürstin zugesagt, den Ausgang der Halle zu besetzen. Drinnen erfolgt die Köpfung des Königssohnes durch Hagen und dann das Kampfgetümmel, woraus das Herrscherpaar mit Dietrich entrinnt, während die Gäste eingesperrt bleiben. Gunther macht einen Ausfall und wird von Blödel gefangen abgeführt. Um die übrigen Burgunden aus der Halle zu scheuchen, legt Kriemhild nachts Feuer an. Sie brechen am Morgen aus und fallen unter dem Speer- und Pfeilregen der Menge; nur Hagen ficht weiter und fällt einen nach dem andern, darunter Blödel, den Königsbruder. Jetzt darf Dietrich nicht länger müßig stehn. Er tritt Hagen entgegen, überwältigt ihn und liefert ihn gefesselt der Königin aus. Es folgt die Horterfragung.

Man halte dies gegen den Hergang im alt-fränkischen Liede (§ 22). Gewisse Grundmauern sind unverrückt geblieben, so die Reihenfolge: Fesselung Gunthers — Fall der übrigen — letzte Kämpfe Hagens. Die Handlung ist stark bereichert; aus der einen Szene sind etwa sechs geworden. Dies bewirkten die neuen Gestalten aus der Dietrichsage, Dietrich und Blödel, dazu der herübergeholte Knabenmord und Saalbrand.

Dem Dichter mußte diese Bereicherung auch aus technischem Grunde erwünscht sein: sie entschädigte für das verlorene Schlußdrittel des Liedes. Der Umfang des ganzen mochte ungefähr der alte bleiben, sagen wir einige 200 Langzeilen.

Alles was dem Gastmahl voranging — Einladung, Reise, Ankunft — hat keine so beträchtliche Ausweitung und Wandelung erfahren. Den warnenden Traum der Königinmutter wird schon diese zweite Stufe zugefügt haben; denn von ihm gehn wohl die breiten Traumgespräche des grönländischen Liedes aus (§ 34).

So gibt uns der Burgundenstoff ein zweites Beispiel dafür, wie der Liedinhalt ein wandelbares und zugleich dauerhaftes Gebilde heißen kann.

32. Noch eine letzte, vielsagende Neuerung: Hagen wird über Gunther erhoben.

Die Urform hatte Gunther als entschiedenen ‚Helden‘, im Einklang mit der beglaubigten Geschichte, die zu dem Unheilsjahr 437 nur König Gundihari erwähnt. Vor allem war Gunther die Vordergrundsgestalt in der Hörterfragung: da sprach er jene erhebenden Trutzworte. Auf ihm als dem letzten Burgunden sammelte sich das hellste Licht.

Auf der jüngern Stufe ist Hagen der letzte Burgunde geworden, darf er der Königin das Hortgeheimnis verweigern: ‚Jetzt weiß niemand um den Schatz als ich, nun Gunther tot ist!‘ Hinter der Bühne durch ungenannte Knechte, endet Gunther, und vor unsern Augen, aus der Hand der Heldin und Schwester, trifft Hagen der Tod . . . In diesem Schlußauftritt sind die beiden Rollen einfach vertauscht. Schon im vorangehenden hat Hagen stärkere Wölbung erhalten.

Selten erklärt sich eine Änderung so einleuchtend wie diese. Der Burgundenfall ist zur Rache für Sigfrid geworden — und Sigfrids Mörder war Hagen! Der Täter der ersten Sage wird zum Hauptfeind der Rächerin und damit zum Haupthelden der zweiten Sage.

So hängt dieser letzte Eingriff eng zusammen mit der Grundneuerung, dem Übergang von der Bruderrache zur Gattenrache.

Mehr als das, die sämtlichen hier betrachteten Wandelungen gehn von dem einen Anstoß aus: dem Einwirken der baiwarischen Dietrichsage. Dies hat die Verräterrolle auf Kriemhild abgewälzt und die Gattenrache zur vornehmsten Triebkraft gemacht, hat den Schlußteil, die Rache an Attila, zersetzt und damit den Tod der Heldin, den Saalbrand und anderes umgedeutet, hat Dietrich und Blödel beige-steuert, hat Hagen über Gunther erhöht. All dies folgt so planvoll aus dem einen Ursprung, ist so naturhaft untereinander verlötet, daß wir darin

kein mähliches Umbiegen durch ganze Geschlechter sehen können: hier haben wir die bewußte Tat eines schauenden und denkenden Dichters. Langsame Entwicklung zeigt sich nur darin, daß bei Kriemhild später die Hortgier zurückweicht vor dem andern Antrieb, der Rache für den Toten (§ 82). Darum braucht doch Etzels Entlastung, das Tauschen der Verräterrolle, nicht schrittweise geschehen zu sein!

Zugleich gibt uns dieser innige Zusammenhang der Teile den Mut, die angedeutete Sagenform — die uns ja erst Jahrhunderte später begegnet — in jene alte Zeit zu legen, als sich die fränkische Sage den Platz neben der baiwarischen Dietrichsage erzwang; als dieselben donauländischen Dichter vor gleichen Hörern heute das Burgundenlied und morgen Dietrichs Flucht vortrugen.

Manche Einzelheit aber an dieser zweiten Stufe bleibt uns dunkel. Um nur einen Fall zu nennen: war es noch das ausgeschnittene Herz des Bruders oder schon das abgeschlagene Haupt, das Kriemhild vor Hagen trug? . . . Wir verzichten auf zusammenhängende Nacherzählung dieser Sagenform: wir haben uns schon weit genug in den Bereich des Vermutens gewagt. Zu den Namenformen sei noch bemerkt, daß Gernot wohl schon im fränkischen Nordwesten den geschichtlichen Namen Gotmar ersetzt hatte, und daß die Aussprache Kriemhild, für älteres Grimhild, beim Südwärtswandern der Sage aufkam.

33. Ein folgenreiches Ergebnis der großen Neugestaltung war: Brünhild- und Burgundensage waren nunmehr innerlich verbunden. Auf der frühern Stufe hatten sie noch locker zusammengehungen — nur durch die Personen und den Hort, nicht durch die Handlung selbst. Sobald der Gedanke auftauchte, der Verrat bei den Hünen sei Rache für Sigfrid, wuchsen die zwei Fabeln sachlich aneinander. Jetzt hatte die Handlung des zweiten Liedes ihre Wurzel in dem ersten Lied. Das erste erzählte den Mord und das zweite die Vergeltung. Trug man die beiden Gedichte nacheinander vor, dann erschien Sigfrids Tod als der Umschwung des Doppelspiels, der Burgundenfall als die Sühne.

Allein, die zwei stattlichen Lieder zu einem zu verschmelzen und aufeinander abzutönen, das war nicht so einfach, wie es uns wohl scheinen mag; das ging über den Ehrgeiz dieser gewohnheitsgebundenen Künstler hinaus. Man blieb ruhig bei der überkommenen Zweiheit der Gedichte. Jedes war doch noch für sich zu genießen; wer das eine anhörte, konnte sich leicht aus der Erinnerung das Nötige ergänzen. Wir sahen, noch das Lied des 12. Jahrhunderts stellt die Brünhildsage so dar, daß Anpassung an die Burgundensage nicht zu spüren ist.

Erst auf der vierten und letzten Stufe, erst in unserm Nibelungenlied, ist die Doppelsage auch äußerlich zur Einheit geworden.

34. Dieses baiwarische Burgundenlied hatte noch die alte stabreimende Art, wie sein Zeitgenosse, das bewahrte Hildebrandslied. Es ging dann über

in den reimenden Stil der Fahrenen und wurde Jahrhunderte lang vorgetragen, ohne seinen Inhalt groß zu ändern.

Im 10. Jahrhundert, wenn nicht früher, verlegte es den Hünensitz, Etzelburg, nach Ungarn. Dies stimmte zu Attilas geschichtlicher Hauptstadt; angeregt war die Neuerung durch das Auftreten der Ungarn, die man für Nachkommen der Hunnen hielt. Zugleich wurde nun die Donau der Strom, den die Burgunden in abenteuerlicher Fahrt queren.

Im übrigen blieb der Bau des Liedes auf der zweiten Stufe. Diese Sagenform — mit Kriemhild als Verräterin, mit dem schuldlosen Etzel und mit Dietrich von Bern — nennt man die oberdeutsche. Norwegen-Island stand fast ohne Schwanken zu dem älteren Bilde. Der grönländische Dichter, der das jüngere Attilied der Edda verfaßte, ging zwar darauf aus, dem Stoffe neue Seiten abzugewinnen; unter anderm hat er Hagen vor Gunther begünstigt, möglicherweise unter Einfluß der jüngern deutschen Dichtung. Aber in der Hauptsache hielt er die erste Sagenform fest und pries Gudrun (die deutsche Kriemhild) als streitbare Helferin ihrer Brüder.

Auch unter den Sachsen behauptete sich Etzel als habgieriger Verräter, und sie dichteten ihm eine neue Strafe an: Grimhild erdolcht ihn nicht mehr in seinem Bette; sie erzieht einen Sohn Hagens, einen nachgeborenen Rächer; der lockt den alten Etzel in die Berghöhle mit dem Nibelungenhort und läßt ihn bei dem Golde verhungern.

Doch ist jene oberdeutsche Form auch nordwärts gedrungen. Auf ein Eddalied des 11. Jahrhunderts, Gudruns Gottesurteil, hat sie trübe abgefärbt; dem jüngern Attiliede hat sie den Gedanken der Frauenträume vermittelt; und zum Jahr 1131 hören wir, daß ein sächsischer Sänger vor einem Dänenfürsten ein Lied vorsang, dessen Inhalt war ‚der allbekannte Verrat der Grimhild an ihren Brüdern‘: also die jüngere, aus dem Süden stammende Sagenform.

Es kam auch vor, daß sich diese jüngere Gestalt mischte mit der ältern. Im Burgundenuntergang der Thidrekssaga heißt der oberdeutsch unschuldige Etzel ein einzimal ‚aller Männer geldgierigster‘: da haben wir ein Einnengsel aus der andern Überlieferung; der böse Etzel der ältern Sagenform war sowohl dem Nordmann wie seinen niederdeutschen Gewährsmännern bekannt.

Noch eigentümlicher ging es in der Balladendichtung. Der Norweger des 13. Jahrhunderts (§ 36) formte die Nibelungenot nach der oberdeutschen Quelle; also Kriemhild übt den Verrat. Aber auch jene sächsische Erzählung vom rächenden Hagensohn und der Schatzhöhle wollte er mitnehmen. Damit nun diese Fortsetzung zu dem Vorangehenden stimme, änderte er die Rollen: nicht der schuldlose König, sondern die teuflische Kriemhild muß beim Horte verhungern. Ihre Tötung durch Dietrich ließ er also aus. Und nun kam diese Dichtung nach den Färöer; hier aber lernte man die Hagensohnrache auch in ihrer ältern Gestalt kennen, mit der Strafe an Etzel. Die beiden Formen, die sich im Grunde ausschlossen, fanden Eingang in die nämliche Ballade,

und hier hören wir nun, daß beide, er und sie, den Hungertod im Berge leiden!

Das ist eine junge, mangelhafte Kreuzung zweier Sagenbäche. Man tut ihr zu viel Ehre an, wenn man darin den Übergang sieht von der ersten zur zweiten Stufe, vom Verräter Etzel zur Verräterin Grimhild. Dieser ‚Übergang‘ hatte sich in dem Kopfe des einen baiwarischen Dichters vollendet, wie wir es in § 27 ff. erschlossen, und von da an gab es die zwei gegensätzlichen Sagenbilder, die durch die Jahrhunderte vererbt wurden und da und dort einmal zusammenprallten.

35. In der donauländischen Heimat stieg das baiwarische Burgundenlied zu neuen Schöpfungen auf. Hier kam es in den 1160er Jahren an einen Spielmann der höhern Art, einen lesekundigen Mann von überragender Dichterkraft. Dieser Ungenannte schuf aus dem sangbaren Liede ein Leseepos von sechs- bis achtfachem Umfang. Ein Wendepunkt in der Entwicklung der Nibelungensage! Der altehrwürdige Stoff wurde buchfähig.

Vorgearbeitet war diesem Schritt seit Jahrzehnten. Der erste Anstoß war von Frankreich ausgegangen. Ein welscher Geistlicher hatte um 1100 ein erstes Heldenepos hingestellt: den berühmten Roland. Den übertrug später ein Bayer in hochdeutsche Verse. Ein anderer, ein linksrheinischer Franke, hatte das französische Epos von Alexander dem Großen verdeutscht. Auch dieses Buch fand bald Hörer und Abschreiber im bayrischen Südost.

Da hatte man nun zum erstenmal in deutscher Sprache Buchepen mit weltlich-heldischem Inhalt; beide durch Pfaffen aus dem Welschen übertragen; in beiden spielten ausländische Helden mit fremden Namen, die bisher vor deutschem Laienvolk noch nicht erklingen waren.

Die Nachfolge durch Laienfeder ließ nicht auf sich warten. Ein Teil der fahrenden Spielleute erhob sich damals zu buchmäßiger Bildung: die konnten den Wettbewerb aufnehmen mit den dichtenden Pfaffen. Ein rheinischer Spielmann in Bayern war es, der nach 1150 den König Rother schrieb: eine Brautfahrt in behaglich epenmäßiger Breite und mit fröhlichem Ende. Dies war nun keine bare Widergabe eines französischen Buches; man darf es eine deutsche Urdichtung nennen. Der Stoff aber floß auch hier in der Hauptsache aus der Fremde zu: aus normännischer Zeitgeschichte, aus jüdisch-byzantinischer Fabel, auch aus französischer Romandichtung. Schauplatz und Tracht waren mittelmeerisch-kreuzzugshaft. Anspielungen auf bayrische Herren und deutsche Reichsgeschichte brachten landsmännische Klänge herein, und auch aus heimischer Heldensage entlehnte der Dichter: aus einem Liede von Wolf Dietrich und seinen getreuen Dienstmannen.

Der König Rother hatte starke Wirkung — auch auf die Spielleute Österreichs, an der Donau von Passau abwärts bis an die Ungernmark. Und hier war die Bedingung gegeben für den letzten Schritt: zum kerndeutschen Helden-

buch. In diesem Südost liebte man bis in die höhern Kreise hinauf die altheimischen Heroensagen mit ihrem ernstern Inhalt, die sangbaren Spielmannslieder, wie sie uns hier beschäftigt haben: über Dietrichs Flucht, über den Burgundenuntergang und andre Geschichten aus der Wanderungszeit. Mündliche Lieder dieser Art gab es auch in andern deutschen Landschaften. Aber es verstand sich nicht von selbst, daß man ihre Inhalte in Buchepen umgoß und sie damit zum Unterhaltungsstoff vornehmer Hörer emporhob. Das bedeutete einen Wettbewerb mit den anderen, geistlichen und weltlichen Lesestoffen in lateinischer und deutscher Zunge. Diesen entscheidenden Schritt haben zuerst österreichische Fahrende getan, und das Donauland blieb geraume Zeit die Heimat der deutschen Heldenbücher.

Ein Epos über Dietrich von Bern scheint den Reigen eröffnet zu haben; war doch Dietrich der Lieblingsheld dieser Landschaften. Wenig später, wohl noch in den 1160er Jahren, traf es den Stoff, worin ebenfalls Dietrich eine schöne Rolle erworben hatte: den Burgundenuntergang. Es entstand das ‚ältere Burgundenepos‘ oder die ‚ältere Nibelungenot‘. Damit betreten wir:

Die dritte Stufe der Burgundensage.

36. Erhalten ist uns dieses Werk auch nur mittelbar, genau so wie das jüngere Brünhildenlied. Einerseits wurde es die Vorlage zum zweiten Teil unsrer Nibelungen, andererseits kam es ins Sachsenland und weiter an jenen Nordmann, der in der Stadt Bergen deutsche Heldengeschichten nachschrieb. So besitzen wir denn in der altnordischen Thidrekssaga eine ausführliche Nacherzählung dieser ‚ältern Not‘.

Oft ist sie so getreu, daß uns das jüngere Werk, das Nibelungenlied, durch einen dünnen Schleier entgegenblickt. Dann kommen wieder erloschene Stellen, Verdrehungen, auch große niederdeutsche Zutaten. Eine lange Strecke, vom Ausbruch des Kampfes bis zum Eingreifen Rüdegers, muß man gradezu als Bearbeitung, als niederdeutsche Umdichtung des hochdeutschen Werkes betrachten. Die Sachsen hatten ihre eignen Überlieferungen vom Burgundenfall; in der westfälischen Stadt Soest hatten sie den sagenberühmten Schauplatz an heimische Gebäude und Straßen geknüpft. Daraufhin war Attila mit seinen Hunnen zu Sachsen geworden, und die Reise der Wormser ging nordwärts nach Soest. Von diesen niederdeutschen Sagenzügen wuchs manches an den Inhalt des Burgundenepos an. Die Vergleichung mit Edda und Nibelungen ermöglicht uns, diese Seitenschosse aus der Saga zu entfernen und den Hauptstamm der sächsisch-nordischen Darstellung, das verlorene österreichische Denkmal, leidlich genau zu erschließen.

Außer dieser prosaischen Nacherzählung entstand in Norwegen auch eine Ballade, die den reichen Inhalt der deutschen Nibelungenot zum kurzen sangbaren Liede zusammenpreßte. Uns lebt diese Ballade fort in einer Bearbeitung auf den Färöer, namentlich aber in dem dänischen Liede ‚Kremolds Rache‘.

Das ist zwar eine arg verwilderte Pflanze, aber doch bewahrt sie an die zwei Dutzend Einzelheiten aus dem deutschen Gedicht, die bei dem Sagaschreiber verloren gegangen sind.

Mit dieser dritten Stufe stehen wir also — wie mit dem Jüngern Brünhildenlied — in dem Hochmittelalter der Ritter und Spieleute.

37. Man darf glauben, daß dieser älteste Nibelungenepiker in der Form geneuert hat. Die gewohnte Strophe der Heldenlieder war die uns bekannte: der Zweizeiler, das Langzeilenpaar. Ihre Versschlüsse waren wenig geregelt. Diese Form erschien unserm Dichter für ein Buchwerk zu kurzatmig und zu kunstlos. Dann gab es noch die ‚kurzen Reimpaare‘, zwei durch den Reim verbundene Viertakter:

Nu láz ich álliu míniu díne
an gótes genáde únde dín:
já stent díne vúozè
in Róthères schózè¹.

Diese Form beherrschte seit alters die geistliche Buchdichtung, und noch eben hatte sie der König Rother übernommen; aber auch dem sangbaren Spielmannslied war sie nicht fremd. Es war eine kurzschrittige Form, mehr niedlich als wuchtig, dem Pathos ungünstig. Unserm Heldendichter konnte sie nicht zusagen.

Nun hatte ein naher Landsmann von ihm, der Ritter von Kürnberg, erst vor kurzem mit einer neuen Strophe Eindruck gemacht. Diese ‚Kürnbergsgewaise‘ verdoppelte das altheimische Langzeilenpaar, brachte in die Versschlüsse mehr Ordnung und zeichnete den letzten Kurzvers hörbar aus: sie gab ihm vollen Schluß, eine kräftige Hebung für den vierten Takt:

Nu brinc mir hér vil báldè min rós, min ísengewánt, —
wan ich muoz éiner vróuwèn rúmèn diu lánt: —
Diu wíl mich dés betwíngèn, daz ich ir hólt sí: —
si múoz der míner mínnè femer dár bènde sín¹.

Diese Langstrophe war ja für den lyrischen Gesang geschaffen; aber unser Künstler fand sie brauchbar für sein Leseepos: sie war vom Fleisch und Blut der Heldenliedstrophe, sie sah aus wie eine vornehmere, stattlichere Schwester der heroischen Zweizeiler; und sie erlaubte, einzelne Prachtstellen des Burgundenlieds mehr oder minder wörtlich in das Buch aufzunehmen. Immerhin war es ein ungewöhnlicher Schritt, einem unsangbaren Buchwerk dieses Maß zu geben: verständlich wird er wohl nur aus der frischen Wirkung des Kürnbergers auf seinen Zeitgenossen. Wenn der zweite Ependichter, dreißig Jahre

¹ „Nun stell ich meine ganze Sache auf Gottes und deine Gnade ab; stehn doch deine Füße in Rother's Schoß.“

² „Nun bring mir schnell mein Roß her, mein Eisengewand, denn ich muß vor einer Dame die Lande räumen: die will mich dazu zwingen, daß ich ihr ergeben sei. Sie muß meine Liebe immer entbehren!“

später, dieselbe Form wählte, so tat er es seiner Hauptvorlage zu Liebe: diese, die ältere Nibelungenot, hatte hier den entscheidenden Griff getan und die Kürnbergweise als Nibelungenstrophe auf den Thron gesetzt.

Die Reimkunst unsres Spielmanns war, dem Zeitalter gemäß, noch sehr frei, besonders in den klingenden Versschlüssen. Reime wie Hagenè: dégenè und sogar Hagenè: ménegè gaben noch keinen Anstoß. Solche Altertümlichkeiten hat noch das Nibelungenlied aus dem Vorgänger beibehalten (§ 59).

Über die Sprache können wir so viel sagen, daß sie neben der des Nibelungenlieds gedungen und sachlich aussähe, ohne die weiche Breite und das lyrische Schwellen des jüngern Meisters. Manche Zeilen, auch Strophen sind an den Nachfolger übergegangen, und sie geben einen hohen Begriff von dem körnigen und würdevollen Heldenstil des Älteren; man sehe in § 73 f. 86. 113 ff. Noch unentwickelt war damals der ritterlich-höfische Wortprunk mit seinen Fremdwörtern. Zwar muß schon diese ältere Nibelungenot einen adligen Auftraggeber gehabt und sich an höfische Hörer gewandt haben (eine Vermutung darüber sprechen wir in § 42 aus); auch die Entlehnung der Kürnbergweise bezeugt ja Vertrautheit mit dem ritterlichen Minnesang. Aber die Dichtersprache um 1160 hatte der neue Ritterbrauch noch wenig durchdrungen; die zierlichen welschen Romane waren in Deutschland, zumal im Südosten, noch unbekannt.

So hatte auch der Inhalt, die Zeichnung der Sitten wie des Innenlebens, mehr altdeutsch-heldisches als modisch-ritterliches Gepräge. Niederer Spielmannsgeschmack, wie er Teile des jüngern Brünhildenlieds durchsäuert, hat das Buch von der Not verschont; da könnte wohl ein Unterschied zwischen rheinländischer und südostmärkischer Neigung spielen. Bei dem nordischen Nacherzähler begegnet das eine und andre, was für den stabreimenden Hofdichter zu tief gegriffen wäre; so wenn Dietrich im Kampfe mit Hagen Feuer speit und Hagen ausruft: wär ich ein Fisch, dann wär ich bald gebraten zum Essen! Aber diese Nacherzählung ist kein einfacher Abdruck der hochdeutschen Not; die vermittelnden Sachsen und der Nordmann selbst haben ihren Teil daran. Sicher aus der Not stammt der Backenstreich, den der sechsjährige Junge auf Geheiß der Mutter dem Hagen versetzt. Diese Tonart gemahnt an Dinge in dem Waltharius des zehnten Jahrhunderts; es ist die Derbheit der frühen Spielleute. Unserm Verfasser war der Zug altüberliefert, und seine Kreise vertrugen ihn noch: dreißig Jahre später, im Nibelungenlied, war das anders!

38. Haben wir das baiwarische Lied des achten Jahrhunderts halbwegs richtig erschlossen, dann können wir feststellen: was man Sagenform im engeren Sinne nennt, das ist in dieser Nibelungenot beim alten geblieben; eine knappe Angabe der ‚Fabel‘ könnte für die zweite und die dritte Stufe gleichlauten.

Ein Umgestalter also wie jener Skop aus Karls Zeit war der Spielmann aus des Rotbarts Tagen nicht. Er war ein Ausgestalter, ein Erweiterer. Er wollte ein Epos geben, ein Heldenbuch, und das meinte eine neue Erzählweise.

Den springenden, sparsamen Liedstil ersetzte eine ausführende, gliederreiche Darstellung.

Dies drücken schon ein paar Zahlen aus. An benannten Personen brachte das Lied wohl nicht mehr als zehn auf die Bühne, das Epos sechzehn bis zwanzig. Auftritte waren es, bis zum Ausbruch des Kampfes gezählt, im Liede vielleicht sieben oder acht, im Epos einige sechzig.

Damit ist schon gesagt, daß die Breite des Epos nicht nur durch sprachliche Anschwellung und verweilendes Schildern zuwege kam: es brauchte dichterisches Erfinden dazu, und unser Künstler hat Auftritte und Gestalten neu geschaffen wie kaum ein Zweiter in der Geschichte des Nibelungenstoffs.

Zudem hat er den äußern Aufwand vergrößert. Jetzt ziehen die Nibelunge — denn so heißen sie bei ihm, nicht mehr Burgunden oder Gibichunge — mit tausend Kriegern aus. Aufbruch, Reise und Ankunft macht dies weitläufiger und öffnet die Bahn zu umständlichen Massenkämpfen am Hünenhof. Nicht mehr, wie einst, mit einer Handvoll erlesener Kämpen ist die Bühne besetzt: das Flachbild mit seinen wenigen scharfen Profilen hat Tiefe bekommen, wimmelnde Hintergründe.

Einst gab es nur die bewegten, vorwärts drängenden Glieder: der Epiker bringt ruhende hinzu, Bilder festlichen Hoflebens.

39. Veranschaulichen wir an einem Beispiel, wie neue Auftritte sproßten und den Bestand des Liedes ins vielfache mehrten!

Die gewaltsame Bootfahrt der Wormser war ursprünglich eine Szene, ein bewegtes Bild. Die Edda braucht vier Langzeilen dafür:

Mächtig ruderten sie, brachen das halbe Boot, warfen sich im Sitz zurück: voll Zorn gebahrten sie. Die Halbtern zerschlissen, die Pflöcke barsten. Den Wellen ließen sie den Kahn, eh sie weiter zogen.

Das ist andeutende, verdichtende Liedkunst, schwellend von erregter Stimmung. Unser Epenmeister baut dies aus zu mindestens neun Auftritten. Nehmen wir sie in starker Verkürzung, z. T. nur im Umriss, vor. Ein paar Züge gibt uns die nordische Ballade an die Hand.

Zu Abend kommen sie an die breite Donau und finden kein Schiff. Sie schlagen Zelte auf für die Nachtrast (1. Szene). Als sie gegessen haben, fragt Gunther seinen Bruder Hagen, wer die Wacht halten soll. Hagen will selber flußabwärts Wachtmann sein und sehen, ob er ein Schiff kriegt. Gunther ist's zufrieden (2. Szene).

Als die Schar schlafen geht, nimmt Hagen seine Waffen und schreitet am Fluß hinab; er sieht seinen Weg, denn der Mond scheint hell (3. Szene). Er kommt zu einer Bucht und sieht zwei Gestalten darin, und ihre Kleider liegen am Ufer. Das waren Meerweiber. Hagen nimmt ihnen die Kleider weg und sagt zu der einen: Erst mußt du mir sagen, kommen wir heil ins Hünenland und zurück? Sie antwortet: Ihr reitet heil zu den Hünen, und dort habt ihr

den Tod an der Hand! Da zieht er das Schwert und haut sie beide mitten durch: Da liegt nun! ich aber reite mir wohlgenut ins Hünenland! (4. Szene).

Dann schreitet er weiter, sieht draußen einen Mann auf einem Schiffe und ruft ihm zu: Hol über! ich gebe dir einen Goldring. — Ich führe keine Fremden, mein Herr hat's mir verboten. — Hagen ruft: Ich bin ein Krieger deines Herrn, des Grafen Elsung! Und dann hält er den Goldring in die Höhe. Der Ferge hatte vor kurzem ein schön Weib genommen, dem gönnt er den Ring. Er rudert ans Land, nimmt Hagen an Bord und will mit ihm hinüber; aber Hagen zwingt ihn, flußaufwärts zu rudern (5. Szene).

Sie kommen zu der Schar, die vom Schlaf aufgestanden ist und das Schiff froh begrüßt (6. Szene). König Gunther mit hundert seiner Mannen besteigt das Schiff. Hagen zieht so gewaltig aus, daß beide Ruder bersten und die Pflöcke abgehn; da verwünscht er den, der dies gezimmert hat, springt auf und schlägt dem Fergen den Kopf ab. Gunther verweist ihm zornig die Übeltat, aber Hagen ruft: Nun kann er uns nicht mehr melden bei den Hünen! auch weiß ich jetzt, daß keine Seele von uns heimkehrt! (7. Szene).

Eh sie ans Land kommen, löst sich das Steuer, das Gunther lenkt: das Schiff kentert, und alle Mann kommen naß ans Ufer (8. Szene).

Nachdem die übrigen herübergeschafft sind, schlägt Hagen das Schiff in Stücke und wirft sie in den Strom: Kein Feigling unter uns soll über dieses Wasser entrinnen! (9. Szene).

All dies, an Verszahl schon beinah so viel wie ein kurzes Lied, hat das eine vorüberrauschende Bild ersetzt! Hier haben wir epische Breite; jetzt erst wird richtig erzählt, wickelt sich eine Handlung vor uns ab. Aus dem beruhigten Vortrag heben sich einzelne leidenschaftliche Spitzen empor. Eine Fülle von geschauten Augenblicken, teils malerisch, teils dramatisch, entquillt der Einbildung des Dichters. Er erfindet Gespräche: vier Personen kommen zu Wort. Er erfindet Nebenfiguren: die Meerweiber, den Fergen, diesen sogar mit dem biographischen Zuge: er ist neu verheiratet und darum auf Gold erpicht. Ein neuer Eigenname, Graf Elsung, trägt dazu bei, den Boden gleichsam geschichtlich zu festigen. Die altererbten Züge (Ruderbrechen usw.) kommen erst gegen Ende, auch sie entfaltet und neu eingefabt. Mit alledem ist aus der einstigen gebündelten Handlung der eine Held, Hagen, beherrschend hervorgewachsen.

Beachten wir nebenbei den meisterhaften Zug: Hagens einsamen Gang legt der Künstler in die Nacht, und zwar unter Mondschein. Dies kommt im besondern der Meerweiberszene zugute. Es erfüllt die Lessingsche Vorschrift, Jenseitige nicht ins grelle Tageslicht zu rufen. Wie wenig es sich hier von selbst verstand, zeigt der jüngere Dichter: er läßt seinen Hagen wieder bei Tage wandern.

40. Auf ähnliche Art haben sich fast alle Teile der Sage ausgeweitet.

Beide Atlilieder der Edda setzen gleich mit der trügerischen Botensendung ein, und auch die junge Ballade ist von selbst wieder auf diese Stoffbeschni-

dung gefallen. Unser Buch griff viel weiter zurück und begann mit Etzels Werbung um die Witwe Kriemhild; dies freilich noch sachlich-kurz, erst ein kleiner Anlauf zu den Maßen des Nibelungenlieds.

Über die Einladung verhandelt man jetzt am Wormser Hof in mehreren getrennten Gesprächsszenen, wobei zum erstenmal Jung-Giselher mit lebendigem Umriß vor uns tritt: noch von der Mutter umsorgt, aber schon voll Tateneifers.

Die Reise ins Hünenland erhielt zu dem Donauabenteuer einen völlig neuen, gewichtigen Zuwachs: die Einkehr in Bechlaran bei dem Markgrafen Rüedeger. Darüber im zweitnächsten Abschnitt.

Außerordentlich bereicherte sich der Aufenthalt in Etzelnburg. Seine Dauer zählte in dem alten Eddalied nach Stunden: Ankunft der Gäste, Gelage, Kampf, Horterfragung, Schlangenhof, letztes Gastmahl und Saalbrand, dies drängte sich in einen Nachmittag und eine halbe Nacht zusammen. Schon auf der zweiten Stufe spannte sich der Rahmen weiter, weil der Saalbrand nun in die Mitte der Kämpfe trat: das Gastmahl nach der Ankunft brachte noch keine Entscheidung; man erhielt zwei Kampftage. Auf der dritten Stufe gab es zunächst eine Reihe mehr beschaulicher Begrüßungsszenen: Dietrich reitet den Gästen vors Tor entgegen und warnt sie; während die Nibelunge in stolzem Aufzug durch die Straßen nach dem Königsgehöft reiten, stehn auf jedem Turm und in jeder Laube und unter jedem Fenster die wohlgeschmückten Frauen und bewundern Hagens unheimliche Erscheinung; in der Empfangshalle hat Kriemhild einen langen, dreigeteilten Willkomm mit den Ihrigen; der von seinem Palast ausschauende Etzel erkundigt sich nach Hagen und denkt alter Tage, da er als Geisel bei ihm lebte und er ihn zum Ritter schlug. Derartiges wäre im Liede unmöglich; es kennzeichnet den geruhsamen Schritt des Epikers.

Hierauf veranstaltet der Dichter ein erstes, tatenloses Gelage, das Etzel als freigebigen Wirt zeigt und die Herrlichkeit seiner Hofhaltung vorführt. Es folgt die Nachtrast der Nibelunge mit der Schildwacht Hagens und Volkers, darauf ein zweiter Tag in Etzelnburg, seine erste Hälfte ausgefüllt mit höfischer Unterhaltung.

Jetzt erst lenkt es in den alten Grundriß zurück. Die tätliche Feindschaft setzt ein. ‚Zu einer Sonnwendzeit geschah der große Mord . . .‘ Das überkommene Glied, Kriemhildens Bittgang, erscheint verdreifacht: eh sie den Schwager Blödel gewinnt, hat sie zwei vergebliche Gänge, zu Etzel und zu Dietrich. Dann kommt das zweite Gastmahl, das dem ersten der Vorstufe entspricht, mit dem Ausbruch des Streites unter den Fürsten.

Im folgenden gibt es noch drei große Einlagen: Blödels Fall durch Gernot, Irings doppelter Kampf mit Hagen — vor dem nächtlichen Saalbrand; die Rüedegertragödie — am zweiten Kampftage. Außerdem zerlegt sich der Endsturm, vor Hagen-Dietrichs Waffengang, in Einzelbilder: Volker und Hildebrand, zwei neu eingeführte Kämpen, zeichnen sich ab; die aufgesparten Königsbrüder Gernot und Giselher erhalten ihren beleuchteten Abgang. Wogegen die

zwei Schlußglieder, Horterfragung und Kriemhildens Tod, ohne Zutat aus der zweiten Stufe herüberkamen.

Mit all dieser Ausweitung reicht der Notdichter viel tiefer in den zweiten Kampftag herab. Rüedegers und Dietrichs Massenangriffe müssen diesen Tag ziemlich gefüllt haben, so daß die Heldin bei sinkender Sonne ihr Leben ließ. Überschritten aber wird die zweite Tagesspanne nicht: nur vorn, zwischen Einzug und Kampfbeginn, hat das Buch einen vollen Sonnenlauf eingeschoben.

Gab vielleicht den ersten Anstoß hierzu die Nachtwache mit dem geigenen Volker? Dafür hatte ja der engere Zeitrahmen des Liedes keinen Raum. Man hat Gründe, dieses meisterliche Nachtstück der Nibelungen, obwohl es der Sagamann nicht beglaubigt, auf unsre dritte Stufe zurückzuführen. Aber auch außerdem entsprach das Hinausschieben der Kämpfe dem ruhigeren Zeitgefühl der neuen Dichtung. Der eintägigen Herberge bei Rüedeger hielt nun die bei Etzel die Wage; und die drei Glieder dieses Aufenthalts — Begrüßungsmahl, Nachtwache, höfisches Spiel — konnten mit Entspannung und wieder Anschwellung von dem schwülen Empfang zu dem Gemetzel hinaufleiten.

41. Viele der neuen Auftritte stützen sich auf neugeschaffene Gestalten.

Zum Teil sind es Nebenpersonen: Mutter Uote, der Ferge, die Donauweiber; die Markgräfin Gotelind und ihre Tochter; hünisches Gesinde.

Gewichtiger sind die neuen Heldenrollen: auf rheinischer Seite Volker, auf hünischer Hildebrand, Iring und Rüedeger. Aber auch Gernot und Giseler dürfen als Schöpfungen unsres Künstlers gelten, denn er erst hob sie über schattenhafte Namenträger hinaus.

Volker ist Hagens Waffenbruder und sonnigeres Widerspiel; etwas von lustiger Kriegerkeckheit spielt um sein Auftreten. Er ist der videlaere, d. h. der Geiger, der Spielmann: unser Österreicher hat in ihm den eignen Stand verherrlicht. Spielleute als tapfere Kriegsmannen kannte die französische Dichtung; der Taillefer beim Normannenherzog Wilhelm ist ein berühmter Fall. Ein solches Muster hat durch niederrheinische Mittelstufen auf die ältere Not gewirkt. So wird es sich erklären, daß schon um 1130 in Flandern Folkirus jocular, ‚Volker der Spielmann‘, als Privatname begegnet; die Rolle im Burgundenfall ist gewiß erst die Tat des ausmalenden Epikers. Schon dieser Vorläufer unsrer Nibelungen labt sich an dem Bilde, wie Volkers Schwert als blutiger Fiedelbogen auf die Helme der Feinde saust und ihnen grimmige Weisen aufspielt. Seine sanftere Kunst bewährt er in der Nachtwache, als er mit Hagen vor dem Hause sitzt und die sorgenden Nibelunge in Schlaf geigt. Der leichtblütige Künstler als Notgestalle des dunklen Kriegsmannes: diese Erfindung ist das Eigentum des Ältern. Er ehrt seinen Liebling und Standesgenossen, indem er ihn durch Dietrich sterben läßt. Hagens Klage um ihn, in Strophe 2290: ‚Meine Hilfe liegt erschlagen, . . . der beste Heergeselle, den ich je gewann‘, hat nach dem Zeugnis der dänischen Ballade schon in der Quelle gestanden.

In Hildebrand haben wir einen altüberlieferten Helden aus dem Dietrichkreise. Er ist der kriegskundige, bärbeißige Waffenmeister, der älteste der Amelungen — so nennt die Dichtung die Goten —, die Dietrich einst ins Elend folgten; die feste Stütze seines landflüchtigen Herrn. Da er, wie Dietrich, die dreißig Jahre bei den Hünen verbrachte, lag es nahe, ihn im Nibelungenuntergang zu beschäftigen. Schon auf der zweiten Stufe hätte man den Schritt tun können, nur daß der Liedstil noch nicht auf Nebengestalten drängte. Auch unser Epiker scheint aus Hildebrand nicht sehr viel gemacht zu haben; erst gegen Ende stellte er ihn ins Licht: da betraut er ihn mit der Tötung der zwei jüngern Wormser Könige. Das befremdet auf den ersten Blick; es scheint ein zu hoher Auftrag für den unfürstlichen Kämpen. Bei näherem Zusehen verrät sich gute Berechnung darin. Abgesehen von Gunther, der am ersten Kampftage in Haft geriet, sollten die Könige der Nibelunge als Letzte erliegen. Dann aber standen auf der Gegenseite nur noch zwei benannte Helden, Dietrich und Hildebrand. Dem Spielmann widerstrebte es, daß sein Dietrich, der Richter Kriemhildens, noch darüber nibelungisches Fürstenblut vergießen sollte. So fiel der Sieg über Gernot und Giselher dem Waffenmeister zu. Dietrich behielt die Fesselung Hagens, und um das Gleichgewicht zu wahren, gab ihm der Dichter noch Volker zum Opfer.

Aus einer abliegenden Heldensage stammt Iring. Ein Thüringer, der schlaue und kühne Rat seines Königs. Nach dem Willen seiner Königin schürt er Fehde mit dem Franken, dann läßt er sich vom Feinde bestechen und wird zum Verräter am eignen Herrn. Selber kann er ihn und sich glorreich rächen, trifft mit dem Schwerte, das die Neidingstat beging, den Frankenkönig und legt den toten Herrn über die Leiche des Gegners . . . So stand Iring in seiner thüringischen Stammsage. Das Iringlied, dieser kostbare Beitrag Thüringens zur germanischen Sagenreihe, ist leider verklungen, ohne daß ein hochdeutscher Spielmann ein Heldenbuch draus machte. Der Donauländer nach 1160 aber wußte noch von dem gepriesenen Thüringerhelden: auf seiner Suche nach Baustoff raffte er ihn auf und stellte ihn als verbannten Recken an Etzels Hof. Der kampfgerigen Kriemhild mochte Iring dienen wie einst der thüringischen Amelberg. Er und Hagen, das waren Geistesverwandte; sie gaben ein Paar. Hagen über Iring frohlocken zu lassen, dies war der zündende Funke für unsern Dichter. Als keiner gegen die eingesperrten Nibelunge vor will, läßt sich Iring von Kriemhildens Gold und Freundschaft erkaufen, stürmt kühnlich gegen Hagen an und haut ihm eine Wunde; im zweiten Gange durchrennt ihn Hagens Speer.

Dieser Schluß des ersten Kampftags, eine Reihe mächtiger Bilder, hat den besondern Zweck, Hagen mit einem namhaften Sieg zu beschenken. Denn die Tötung des Königsbruders Blödel ist ihm jetzt entzogen: der Meister hat sie dem Königsbruder Gernot zugeteilt. Der war bisher tatenlos; der Waffengang mit seinem Standesbruder wurde eine angemessene Aufgabe für ihn. In dieser Szene zeichnet ihn die Saga als gewaltigen Vorkämpfer der Nibelunge; es ist Gernots Heldenstück. Im Vorangehenden tritt er ein paarmal in Hagens

Nähe hervor; er wirkt wie eine verkleinerte Wiederholung Hagens, rauher als Gunther, männlicher als Giselher, doch ohne eigentlich unterscheidende Züge.

42. Die unvergleichliche Schöpfung unsres Spielmanns, sein Freibrief auf Unsterblichkeit, ist Ruedegers Rolle. Er fand die Gestalt vor in dem Dietrichepos als Markgrafen Etzels — ein vertriebener deutscher Fürst: Volkstum und Vorgeschichte bleiben im Dunkel —, als großmütigen Helfer und Berater Dietrichs. Seine eigene Eingebung war, daß dieser Lehnsmann des Hünenkönigs mit den Nibelungen durch heilige Bande verbunden ist und dann, gehorsam seinem Herrn, gegen sie kämpfen und fallen muß. Auf seiner Burg Bechlaran an der Donau wird Ruedeger der gütige Wirt der durchziehenden Wormser: er beschenkt sie mit herrlichen Waffen und verlobt dem jungen Giselher seine Tochter. Dieser Bechlarer Tag legt sich als freundlich bestrahlte Insel in die ahnungsdüstere Todesfahrt. Dann gibt der Gastfreund seinen Gästen das Geleit zu den Hünen. Wie Dietrich, will er vom Kampf nichts wissen. Erst als sein Lehnsherr ihn beschwört, den Tod seines Bruders Blödel zu rächen, stellt er sich an die Spitze der Mannen und geht gegen seine Freunde und Schutzbefohlenen vor. Das Schicksal will es, daß sein Schwiegersohn, Jung-Giselher, ihm den Todesstreich gibt — mit dem Schwerte, das sein Gastgeschenk war! Eine Erfindung so recht aus dem Geiste heldischer Tragik und der edelsten altgermanischen Vorbilder würdig!

Zu Ruedegers innerem Kampfe ist das nächste Gegenstück in alter, vorritterlicher Dichtung die Rolle Hagens in der Walthersage. Auch Hagen steht vor der Wahl, ob er dem Waffenbruder Walther die Freundschaft halten oder seinem König, Gunther, gehorchen und den Freund bekämpfen soll. Auch Hagen greift zuletzt für das Leben seines Herrn zur Waffe. Auch dort muß der Herrscher den Gefolgsmann bittend umwerben, wie Etzel den Ruedeger. Der ältere Notdichter wird das Waltherlied gekannt haben und ihm diese Anregung verdanken. Er selbst, der Sohn einer empfindsameren Zeit, hat freilich den Widerstreit der Pflichten viel reicher unterbaut und ergreifender ausgeführt (vgl. § 83).

An Ruedegers Untergang aber schließt noch eines. Als Dietrich das Geschehene hört, da spricht er: Jetzt ist tot mein bester Freund, Markgraf Ruedeger: jetzt kann ich nicht länger ruhig sitzen. Waffnet euch, alle meine Mannen!

Daß der Held, in dessen Hand die Entscheidung liegt, grollend abseits steht, bis die Rache für den Freund ihn aufruft und er die unbesieglichen Gegner zerschmettert: darin trifft der Österreicher zusammen mit der Ilias: Achilles-Patroklos. Homer war ihm, auch mittelbar, gewiß nicht bekannt. Es ist schön, wie sich da zwei Heldenepen über den Abstand der Zeiten und Länder die Hand reichen!

Auf der zweiten Stufe, vermuten wir, trieb Blödels Fall zu Dietrichs Losgeh. Dies hat nun Dietrich dem neueingeführten Ruedeger abgetreten und hat selbst den seelisch tiefen Antrieb gewonnen, den Schmerz um den Freund.

Rüedeger reicht, wie Volker, nicht über die Ritter- und Epenzeit hinauf. Von diesen jungen Gestalten der deutschen Heldengedichte ist er die eindrücklichste. Bei seiner liebevollen Ausmalung war wohl etwas Besondres im Spiele: er war gedacht als verklärtes Gegenbild der zeitgenössischen Landesfürsten, der Babenberger, die bis vor kurzem (1156) Markgrafen geheißen hatten. Ein Gegenbild freilich allgemeinsten Art; im Lebensgang, auch in der Machtstellung liegt keine Ähnlichkeit. Schon der Vater der Rüedegergestalt, der erste Dietrichepiker, mag damit dem Babenberger gehuldigt haben: es ist an Heinrich Jasomirgott † 1177 zu denken; in ihm dürfen wir den Auftraggeber dieser ältesten schreibenden Heldendichter vermuten.

Man sieht, wie im Zusammenhang mit Rüedeger Giselher sein Schicksal bekam; auf ihn strahlt Rüedegers Tragik herüber. Zum Bräutigam eignete sich der Jüngling, ‚Giselher das Kind‘; nach der Frühreife dieser Menschen denke man sich ihn fünfzehnjährig. Der Künstler schuf damit ein reizvolles Gegenbild zu all den sturmharten Männern. Er gewann der Jugendlichkeit des Prinzen dankbare Klänge ab, so zu Ende, als vier Helden noch aufrecht stehn, die ergreifende Fürbitte aus des grimmen Hagen Mund: Ich allein schlug Sigfrid die Todeswunde: laßt den Knaben Giselher nicht dafür entgelten! Er kann noch ein guter Ritter werden, bleibt er am Leben.

43. So verfügte nun der ältere Epiker über fünf Kriegshelden in jedem der beiden Lager. Auf der vorigen Stufe waren es je zwei: Gunther, Hagen — Blödel, Dietrich. Diese Dichter geben mehr auf Gleichmaß und Bau, als man zunächst denken möchte! Nach weisem Plane sind die zehn Kämpen gegen einander gestellt, zu feindlichen Paaren geordnet. Wir haben einiges erwähnt. Man beachte noch die Reihenfolge ihres Todes. Zuerst stirbt der Hüne Blödel, dann der Thüringer Iring, dann der den Nibelungen befreundete Rüedeger, darauf erst der rheinische Volker und als letzte die vier rheinischen Könige, Gernot, Giselher, endlich Gunther und der Nibelungetrost Hagen. Eine Steigerung bis zuletzt. Die Hünen, wiewohl ohne Gehässigkeit gezeichnet, gelten weniger als die deutschen Stämme. Ihre und der Thüringer Rolle ist am ersten Tage ausgespielt; der Zuschauer hat diese fremden Feinde mit Genugtuung erliegen sehen. Dann legt sich die Nacht mit dem Saalbrand dazwischen, ein deutlicher Einschnitt. Auch der Not des Feuers haben die Helden getrotzt; unbesiegt stehn sie, als der Morgen kommt, über den verkohlten Trümmern. Jetzt sind nur noch Rüedegers und Dietrichs Scharen da, es mit den Gästen aufzunehmen: der zweite Tag ist aufgehoben für die Kämpfe unter den Freunden, die Kämpfe, die uns als grausamer Schicksalswille ans Herz greifen.

So baut sich der zweite Kampftag als Gegensatz, als Vergeistigung über dem ersten auf. Dieser Dichtergedanke war neu; er setzt die vermehrten Waffengänge, die Einführung Irings und Rüedegers, voraus. Nur einen Keim dazu bot die vorangehende Liedstufe, wenn sie — wie wir glauben — den befreundeten, wider Willen kämpfenden Dietrich als Schlußwirkung verwendete.

Zur Entfaltung dieses Keimes mag wieder die Waltherdichtung geholfen haben: sie kannte die trennende Nacht zwischen zwei Kampftagen, von denen der zweite das menschlich Erschütternde, den Friedensbruch unter den Freunden, enthielt.

Am Leben bleiben Dietrich und Hildebrand: so verlangte es die Sage von Dietrichs Flucht. Daher bekommen diese beiden je zwei benannte Gegner zu überwinden. Aber die Helden der Geschichte waren und sind die Nibelunge; ihr Schicksal trägt bis zum vorletzten Auftritt, Hagens Tod, den Anstieg der Handlung. Daran kann auch die Wärme für Rüedeger und die Amelunge nichts ändern.

44. Nur ausgedichtet, sagten wir, nicht umgedichtet, hat der Epiker das Sagengerüst der zweiten Stufe. Den Fall, daß sich ein alter Zug folgenreich änderte, und zwar unter äußerem, kulturgeschichtlichem Anstoß, haben wir beim *Saalbrand*.

Im baiwarischen Lied war Etzels Königshalle noch ein Holzbau. Daher zwang das Feuer die Nibelunge zum Ausbrechen, und die kurzen Kämpfe des zweiten Tages liefen im Freien ab. In der Stauferzeit konnte man sich einen solchen Palast nur als Steinbau denken. Das Feuer, das man treulich beibehielt, verlor damit seine einstige Wirkung: es ergreift nur noch Dach und Decke, quält die Eingesperrten und bringt sie dazu, den Durst im Leichenblut zu löschen, aber es treibt sie nicht mehr hinaus. Bis gegen Ende bleibt die Halle der Schauplatz der Kämpfe.

Erst dies machte es möglich, das Ringen des zweiten Tages zu verlängern: die zeitlich getrennten, umständlichen Massenstürme Rüedegers und Dietrichs wären undenkbar, wenn das Häuflein der Nibelunge ungedeckt vor dem lodernen Hause stände. So hat erst der Steinbau Raum geschaffen für diese bedeutenden Zutaten des Epikers: dichterisches und sittengeschichtliches Bedürfnis arbeiten sich hier in die Hände.

Für diese Fragen des Schauplatzes sind wir übrigens angewiesen auf Rückschlüsse aus der vierten Stufe, dem Nibelungenlied; denn der Nacherzähler der ältern Not, in der Thidrekssaga, folgt hier einer niederdeutschen Neuerung: das Gastmahl ist in einen Baumgarten verlegt, die meisten Kämpfe in die Straßen der Stadt verzettelt. Das ist mehr Art der Chronik als des Heldengedichts. Der heroische Stil liebt für seine kämpfenden Gefolgschaften den begrenzten Raum in und vor der Fürstenhalle, die auch das friedliche Treiben der Mannen, ihr Gelage, beherbergt. So zeigt es uns die erste Stufe der Burgundensage, so auch wieder die vierte, das Nibelungenlied, obgleich hier die Insassen zu Tausenden angeschwollen sind; so stand es auch auf den zwei mittleren Stufen, und nur die sächsische Umformung der oberdeutschen Not brachte den bunten Schauplatz herein, den Garten und die vielen Gassen und Gebäude. Angeregt hatte dazu die Soestische Ortssage (§ 36).

45. Ohne Schäden ließ sich der reichere Faltenwurf des Heldenbuches nicht durchführen. Gute Beispiele dafür gibt die Fahrt über die Donau, und was mit ihr zusammenhängt.

Wir haben die kurze Liedfassung mit der breiten des Epos verglichen (§ 39). Wer die beiden Formen auf sich wirken ließ, wird sich schon gesagt haben: das Urmotiv vom Ruderbrechen stimmt besser zur Liedart, wo es sinnbildgleich, musikalisch die Stimmung der ganzen Bootsmannschaft verdichtet. Seine erzählerisch begründende Ausführung im Buche hat ihre Verdienste; aber der Hergang wirkt kleiner und etwas launenhaft; er spitzt sich zu auf den einen Hagen und den Fährmann, für die Menge der übrigen hat er nichts zu bedeuten.

Wenn im Liede der Kahn, der für die Handvoll Menschen reichte, in den Fluß zurückgestoßen oder durch Hagens Klinge zertrümmert wird, ist das noch schaubar. Bei einem Schiffe, das die zehnfache Menge faßte, muß man die Augen schließen. Auch der eine Hagen als Ruderer mutet uns da viel zu.

Empfindlicher ist ein anderer Übelstand. Die erste Schiffsladung, hundert Mann, kommt durchnäßt ans Ufer. Obwohl wir diesen Zug erst aus dem Epos kennen, schließen wir mit voller Bestimmtheit: er hat schon im Liede gestanden; er wurde erfunden für die kleineren Verhältnisse des Liedstils, als noch eine Überfahrt die gesamte Mannschaft umschloß. Denn es ist dichterisch widersinnig, daß nur das erste Zehntel dieses Mißgeschick hat.

Aber weiter! Diese Netzung der Helden hatte einst ihren guten Sinn. Noch am selben Tage — alle Maße sind hier noch klein — langen die Wormser am Hünenhof an und werden hier gleich in eine Halle mit Feuern geführt, sich zu trocknen. Kriemhild steht dabei und sieht, wie sie am Feuer ihre Mäntel lüpfen — und darunter die Brünnen hervorschimmern! Da spricht sie: Man hat sie gewarnt! Wüßt ich, wer das getan, ich riete ihm den Tod! . . . Diesem erregten Augenblick zuliebe ist das Naßwerden im Strome erfunden. In geschickter Neufassung ist hier ein Stück Urgestein von der ersten Schicht — die besorgte Schwester mustert die Eintretenden — erhalten. Es ist kein Zufall, daß der Edda die Netzung noch fehlt: sie kam erst auf, als Kriemhild feindlich ausspähte. Und dafür, wie für das Heischen des Hortes, brauchte man nun die neue Szene, vor dem Antreten bei Etzel. Geharnischt gehn die Gäste zu dem Begrüßungsmahl, wo sich bald der Streit erhebt.

So wars im Liede. Das Buch hat den Ausbruch der Kämpfe um einen Tag nach rückwärts geschoben: am ersten Gastmahl geschieht noch nichts. Dennoch treten die Nibelunge in den Panzern an. Das erklärt zwar ihr Argwohn; unlogisch ist es nicht — aber wirkungslos; halb erblindet ist der Zug immerhin.

Eine stärkere Folge des epischen Anschwellens war diese. Str. mfahrt und Ankunft hat der Dichter weit auseinandergerückt: die ganze Einkehr bei Rüdeger legt sich dazwischen. Also die Nibelunge haben sich längst trocknen

können. Sollte man den Auftritt mit den Feuern und der spähenden Kriemhild opfern? damit wäre auch Kriemhildens Frage nach dem Hort obdachlos geworden.

Wieder haben wir den Fall, daß man ein einprägsames Bild festhielt, nachdem ihm die Grundlage entzogen war. Der Notdichter brachte eine neue Begründung bei, die sich seltsam bürgerlich ausnimmt; in der Sprache des nordischen Nacherzählers lautet sie so: ‚An dem Tage, da sie zu Etzels Burg reiten, ist nasses Wetter und starker Wind, und alle Nibelunge sind nun naß und ihre Kleider‘.

Und damit noch nicht genug. Der Spielmann war so gewissenhaft, auch der ersten Netzung, der im Flusse, für Abhilfe zu sorgen: er läßt schon bei Rüedeger Feuer anzünden und gelangt so zu einer zweiten früheren Trocknungsszene, die mindestens in der Saga ihre schweren Bedenken hat. Hier versieht die Markgräfin Gotelind die Rolle Kriemhildens. Sie spricht — als die Gäste an den Feuern aus ihren Kleidern gefahren sind — die gehobenen Worte: ‚Die Nibelunge haben viel lichte Brünnen hergeführt (. . . dazu Helme, Schwerter und Schilde . . .); das ist ein Jammer, daß Kriemhild noch alle Tage ihren Mann, Jung-Sigfrid, beweint!‘

Diese Warnung muß im Munde der Gotelind befremden. Die Bechlarer Herrin könnte ihr Wissen um Kriemhild doch nur von Rüedeger haben. Der aber warnt nicht; seine Stimmung ist als arglos gedacht, und so ist es auch notwendig für die sonnigen Bechlarer Tage und für die Verlobung der Tochter. Den Frieden von Rüedegers Heim darf keine Warnung trüben. Die Rede der Markgräfin verhält denn auch wirkungslos.

Nun zeigt sich, daß diese Rede erborgtes Gut ist. Die lebhafteste Erzählung der Waffen kehrt bis auf den Wortlaut wieder, als Kriemhild vom Turme auf die Einreitenden schaut (§ 113), und dort gehört sie hin, nicht zu den Entkleideten am Feuer! Dann das tägliche Weinen der Königin, das begegnet wörtlich wieder als Warnung Dietrichs (§ 115), und auch da ist die spätere Stelle die gewachsene: Dietrich, der Hofgenosse, redet als Ohrenzeuge vom Jammer der Kriemhild. Sollte sich der Epiker selbst so wenig verständnisvoll ausgeschrieben haben? — Die ganze Störung trauen wir leichter dem Sagamann zu. Mag immerhin schon der Dichter das Trocknen bei Rüedeger erwähnt haben, eine beiläufige Folgerung aus dem überlieferten Bootkentern: den lästigen Ausbau dieses Zuges, die Rede der Wirtin, hat erst der Nacherzähler zurechtgemacht, und zwar mit Beraubung dreier späterer Auftritte.

Stützen kann sich diese Annahme noch darauf: Die hochdeutsche Quelle hatte eine doppelte Dreiheit von Warnungen: vor dem Aufbruch warnen Hagen, Uote, der Landpfleger (§ 52) — auf der Fahrt warnen die Meerweiber, Eckewart, Dietrich. Diesen wohlbedachten Plan stört die neue, unberufene Warnerin am Markgrafenhof.

46. Es wäre noch viel zu sagen über die Dichtergedanken und die Kunstgriffe des älteren Nibelungenepikers. Das Gesagte mag eine vorläufige An-

schauung geben von diesem Bahnbrecher und Anreger des bewahrten Nibelungenlieds. Die Betrachtung des Nachfahren wird noch vieles zufügen. Wer das Formen des jüngern Meisters von dem des ältern abzugrenzen sucht und dabei, bis in den einzelnen Vers hinein, die Zwiesprache oder den Wettkampf der beiden vernimmt, dem wird der Spielmann der 1160er Jahre eine halbwegs nacherlebbare Größe.

Wenn das Brünhildenlied in keinem Pergament zu lesen steht, ist das nicht anders zu erwarten: solche sangbaren Spielmannslieder zählten nicht auf Niederschrift. Aber die ältere Nibelungenot, die war ja ein Buchwerk: warum ist von ihr keine Abschrift gerettet? Fand sie so wenig Anklang? — Nun, sie wird eine zeitlang viel begehrt gewesen sein; aber nach einem Menschenalter genügte sie dem verfeinerten Geschmack nicht mehr; man schrieb sie nicht mehr ab und verwahrloste die vorhandenen Stücke. Sie wurde beerbt und ersetzt durch unser Nibelungenlied. Und dieses, der Gipfel und Abschluß der Reihe, lebt uns in dreißig Abschriften fort.

Die Hauptquellen des letzten Dichters waren die zwei Denkmäler, die wir hier in § 13—19 und § 36—45 betrachtet haben; ein mündlich überliefertes und ein schriftliches Werk:

1. Ein sangbares Lied mit der Sage von Brünhild und von Sigfrids Tod, ein buchfreies Gedicht von einigen 200 Zweizeilern, in den nächst vorangehenden Jahrzehnten gestaltet, vielleicht aus dem Rheinland herübergekommen.
2. Ein Heldenbuch mit der Sage vom Burgundenuntergang oder der Nibelungenot, ein Lesewerk von einigen 400 Langstrophen, in Österreich vor etwa dreißig Jahren verfaßt, die nach Umfang und Gehalt stärkste Leistung der bisherigen deutschen Heldenkunst.

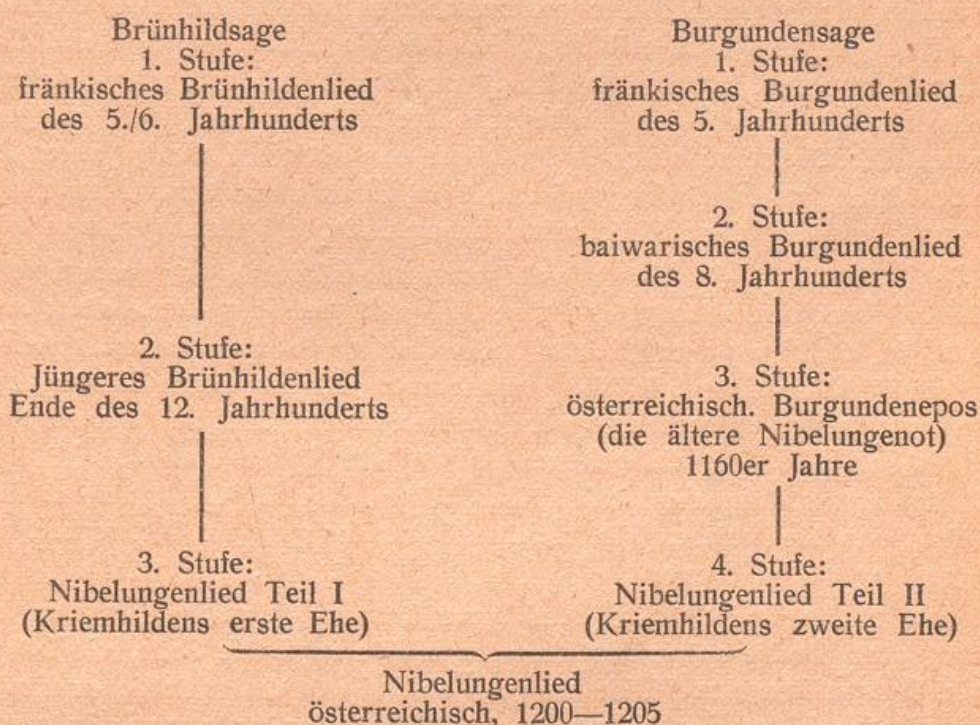
Neben diesen zwei Hauptquellen treten die Seitenquellen des Künstlers weit zurück. Die zwei nennenswertesten waren: ein kurzes Lied mit der Jung-Sigfridsage von der Erbeutung des elbischen Nibelungenhorts — und das älteste donauländische Epos mit der Sage von Dietrichs Flucht. Aus der ersten dieser Nebenquellen schöpfte er allerlei Züge zum reicheren Ausbau der Sigfrid-Brünhildgeschichte. Die zweite bot ihm ein ausgeführteres Gemälde von Etzels Hofhaltung und von den Amelungenkriegerern, die neben dem alten Hildebrand ihren Herrn, Dietrich, umgaben.

Für die beiden Hauptstoffe bedeutet das Nibelungenlied eine Neugestaltung: für den ersten, die Brünhildsage, eine dritte Stufe, für den andern, die Burgundensage, eine vierte.

Wir haben die Vorgeschichte des Nibelungenlieds zu Ende verfolgt. Wir sind da angelangt, wo der letzte Meister des Baues die Werkstatt betritt. Es hat sich gezeigt: das was er vorfand, waren nicht ‚Volkslieder und Volkssagen‘ in nebelhaftem Gewimmel. Es waren zwei bestimmte, ansehnliche Dichtwerke.

Dank den nordischen Quellen sind wir in der Lage, einen Stammbaum dieser Dichtwerke zu zeichnen — freilich lückenhaft genug! Die ersten Ahnen tauchen vor uns auf: stabreimende Lieder der Merowingerzeit. Dann eine liedhafte Zwischenstufe aus Karls des Großen Zeit, der Zeit des alten Hildebrandliedes. Endlich die reimenden Formen des staufischen Hochmittelalters, ein Lied und ein Heldenbuch. Von den Ursachen der Umdichtung wird uns vieles erkennbar; wir tun Einblicke in das Spiel der neuschaffenden und der zäh festhaltenden Kräfte. Das große Heldenepos des deutschen Volkes steht vor uns als der Erbe jahrhundertealten Dichtens.

Stammbaum des Nibelungenlieds



Die Seitenäste:

Von der 1. Stufe der Brünhildsage sind abgezweigt die Sigurdlieder der Edda aus dem 9.—12. Jahrhundert.

Die 2. Stufe der Brünhildsage findet ihren Niederschlag in der Prosaerzählung der Thidrekssaga um 1250. Sie wirkt auch nach in dem eddischen Traumlid um 1200, in der färöischen Brünhildballade und in dem russischen Brautwerbermärchen.

Von der 1. Stufe der Burgundensage sind abgezweigt die Atlilieder der Edda aus dem 9.—11. Jahrhundert.

Die 3. Stufe der Burgundensage findet ihren Niederschlag in der Prosaerzählung der Thidrekssaga um 1250. Sie wirkt auch nach in der norwegisch-dänischen Ballade Kremolds Rache und ihrem färöischen Ableger.

Das Nibelungenlied

Die Ziele des letzten Epikers.

47. Um die Wende des zwölften Jahrhunderts schritt der letzte schöpferische Nibelungendichter an die Arbeit. Er war Landsmann des älteren Epikers und Standesgenosse, ebenfalls Spielmann, vielleicht mit einiger geistlicher Schulung. Aber er war drei Jahrzehnte jünger und darum vor anderen Vorbildern aufgewachsen und mit anderen menschlich-künstlerischen Zielen.

Es war die Mittagshöhe der ritterlichen Dichtung in Deutschland. Unser Österreicher mag gleichen Alters gewesen sein mit den Meistern der erzählenden und der sanglichen Kunst, mit den Schwaben Hartmann von Aue und Gotfrid von Straßburg, dem Franken Wolfram von Eschenbach und dem Österreicher Walther von der Vogelweide. Diese und ihre nächsten Vorgänger erzogen die höfischen Hörerkreise zu neuen Ansprüchen: was noch vor wenig Jahren Beifall gefunden hatte, erschien derb und unfein in Inhalt und Form. Man verlangte eine gewähltere, zierlichere Menschenzeichnung und eine äußerst gepflegte Sprache.

Die Werke ritterlicher Poeten gehörten zu dem Vorrat, den unser Spielmann berufsmäßig vorlas und sang, und ihre Stil- und Verskunst hatte stark auf ihn gewirkt. In Wichtigem aber blieb er in den Bahnen der Spielmannsüberlieferung. Als Stoff für seine eigne Schöpfung wählte er zwei altheimische Heldengeschichten; er schuf keinen Ritterroman nach französischen Mustern, sondern ein Heldenepos. In seinem Südost mangelten welsche Ritterbücher und welsche Sprachkenntnis; dafür standen die Heldenmären höher hinauf in Gunst als am Rheine, wie denn das Geistesleben Österreichs bodenständiger, die Ritterschaft volkmäßiger war als im Westen.

Dazu mußte freilich das Persönliche kommen: die Seelenverwandtschaft dieses großen Dichters mit der Heldensage. Deren tiefste Saite, die heroische Tragik, fand in ihm einen Widerhall, den sie bei den drei ritterlichen Erzählern nicht gefunden hätte: Hartmann war dafür zu bieder, zu engbrüstig, und den beiden andern fehlte die selbstvergessene Einfalt des Schaffens: Gotfrid war zu gedankenzersetzt und klangspielerisch, Wolfram zu eigenwillig und verschnörkelt, um die große schlichte Linie des Heldenschicksals zu ziehen. Alle drei hingen an den neuzeitlichen Idealen und den fremdländischen Bildern und Klängen der keltisch-französischen Fabelwelt. Unser namenloser Spielmann hat von Hartmann gelernt und mit Wolfram vielleicht leibhaft verkehrt, aber kraft seines Volkstums und seiner eignen Anlage wollte er etwas anderes: die ritterliche Verklärung der alten Reckenwelt.

Auch in der Form stellte er sich auf die Seite des spielmännischen Vorgängers: er nahm dessen Langzeilenstrophe und verwarf die bei den Rittern allein herrschende Perlenschnur der kurzen Reimpaare.

48. Der eine seiner beiden Stoffe, die Burgundensage oder Nibelungenot, hatte in Österreich eine Ehrenstellung. Sie spielte im eigenen Lande, und ihren Dietrich von Bern hegte man wie einen Landsmann. Dazu war diese Sage vor drei Jahrzehnten in einem eindrucksvollen Buchwerk ausgestaltet worden.

Diese Schöpfung des babenbergischen Heldendichters war noch dem jüngern Geschlecht lieb und wert; aber neben einem Iwein klang sie gar altväterisch, stellenweise schier bäurisch. Unser Spielmann, der jüngere, hatte sie oft — so dürfen wir uns denken — vor seinen erlauchten Brotgebern vorgetragen. Er traute sich zu, sie auf die Höhe der gegenwärtigen Kunst zu heben; sie in einer Umarbeitung hinzustellen, die man neben den Ritterromanen der westlichen Nachbarn zeigen dürfte.

Wir ahnen hierin den eigentlichen Antrieb zum Nibelungenlied.

Zugleich aber spannte dieser Zweite den Rahmen weiter. Der Rache der Hünenkönigin schickte er die früheren Jahre Kriemhildens voraus. Das heißt soviel wie: er vereinigte mit dem Burgundenuntergang die Sigfrid-Brünhildsage zu einem Ganzen.

Diese andre Sage kannte er als mündliches Spielmannslied. War es ein Lied aus dem fränkischen Rheinland — unter den Spielleuten tauschte man rasch —, so wird man doch um diesen Heldenstoff, die größte der Sigfridsagen, auch an der Donau schon gewußt haben; die Kriemhildenrache verlangte ja diese Kenntnis. Aber das rheinische Gedicht mochte seine Vorzüge haben; seine ritterlichen und welschen Errungenschaften schätzte man. Eine Stelle wird uns auf die Frage führen, ob der Österreicher nebenher ein zweites Brünhildenlied benützte (§ 78): dies k ö n n t e dann eine Fassung aus seiner Heimat gewesen sein.

Beide Heldengeschichten haben im Nibelungenlied die Gestalt erlangt, die erst im 19. Jahrhundert wieder zu schöpferischer Umdichtung reizte. Das Mittelalter empfand das Werk als meisterlichen Abschluß. Wäre sein Urheber ein Ritter oder eine Pfaffe gewesen, dann wäre auch sein Name berühmt geworden. Als Spielmann — als Banause — hat er nicht einmal sich selbst der Nennung gewürdigt. Aber sein Gedicht hatte Erfolg und Wirkung vom ersten Jahre an. Unter den vielen Abschreibern gab es auch, bis ins 15. Jahrhundert herab, Bearbeiter, die an der äußern Form glätteten, Einzelheiten umbogen, auch Nachträge einschoben — nicht zum Heile des Werkes! Dichter waren es nicht, eine ‚Ilias nach Homer‘ hat es beim Nibelungenlied nicht gegeben.

Der eine dieser glättenden Schreiber, der sofort nach Erscheinen des Buches, spätestens 1205, seinen Betrieb aufnahm, hat etwas mehr persönlichen Umriß. Von ihm rührt die Fassung der Nibelungen her, die man im Handschriftenstammbaum C* benennt. Der Mann hatte den Scharfblick der Nüchternheit für die Widersprüche und Übertreibungen im Urtext. Er kann sich schwer an der Dichtung versündigen, aber fast immer mit Bedacht. Über hundert Strophen hat er hinzu verfertigt, von denen einige so gut gefielen, daß auch Abschreiber des älteren Textes sie aufnahmen (der Hauptfall in § 103). Wir werden dann

und wann einen Seitenblick auf ihn werfen; wir führen ihn kurzweg als ‚den Bearbeiter‘ an.

Der ältere Text — aus der St. Galler Handschrift mit Zuziehung der Ambraser abzulesen — bietet uns im großen das Werk des Dichters. Der von Wilhelm Braune erkannte Stammbaum der Handschriften hat uns von dem lästigen Irrtum befreit, wir besäßen überhaupt nur Bearbeitungen des Nibelungenlieds, seine ursprüngliche Gestalt habe altertümlicher ausgesehen und sei uns nicht mehr erreichbar. Für die Stoffgeschichte ist das Überlieferte so gut wie der Urtext.

In unsern Zitaten gehn die Zahlen der Strophen und der Aventiuren (d. i. Leseabschnitte) auf die Ausgaben von Bartsch und die Übersetzung Simrocks in den Neuauflagen von Holz und von Freye¹.

Unsre Übertragungen wollen keine Nachdichtung sein, nur den Inhalt wiedergeben, wo nötig ins Nüchternere und Deutlichere gewandt.

49. Die zwei Hauptquellen des Nibelungendichters waren — wir erinnern uns — ein schriftloses Brünhildenslied und ein wohl viermal längeres Epos von der Not. Wir fragen jetzt: was hat unser Österreicher aus dem Vorgefundenen gemacht?

Fassen wir seine Neuerungen einmal in sechs knappe Sätze zusammen.

Er hat erstens die beiden Sagen zu einem Dichtwerk verkettet.

Darum hat er zweitens eine einheitliche Form durchgeführt, und zwar die Langstrophe der größern Quelle.

Drittens hat er die beiden Teile innerlich einander angeglichen.

Das ganze hat er viertens höfisch verfeinert, in der Sittenschilderung wie im Seelenleben.

Er hat fünftens Sprache und Vers den Ansprüchen der Zeit gerecht gemacht.

Sechstens endlich hat er ausgeweitet, bereichert, und zwar gab er den beiden Teilen ungefähr gleiches Maß.

Näher zusammen gehören die erste bis dritte, die vierte und fünfte Aussage; die Neuerungen des letzten Epenmeisters vereinfachen sich uns zu der Dreizahl:

er hat verbunden und zusammengestimmt;

er hat Inhalt und Form adeliger gemacht;

er hat Vieles und Großes hinzuerfunden.

Die sechs Sätze sind Überschriften und verlangen nähere Ausführung. Wir wollen an diesem Faden die Gänge des Epos durchwandern.

¹ Das Nibelungenlied übersetzt von Karl Simrock, herausgegeben von Georg Holz, Leipzig und Wien (Meyers Klassiker-Ausgaben); Das Nibelungenlied, Übersetzung von Simrock mit gegenübergestelltem Urtext, hg. von Walter Freye, Deutsches Verlagshaus Bong & Co.

Die sechsfache Neugestaltung des Überlieferten.

50. Punkt 1: die Vereinigung der Brünhild- mit der Burgundensage.

Sie bedeutete kein Sprengen der einheitlichen Fabel, keinen zweikreisigen Grundriß, wie ihn manche mindergeglückte Epen zeigen (so der altenglische Beowulf). Hatten sich doch vor Jahrhunderten schon die beiden Heldenstoffe als ergänzende Hälften eines Trauerspiels zusammengefunden. Der letzte Künstler zog die Folge aus alten Voraussetzungen. Er verknüpfte äußerlich, was innerlich längst verbunden war. Eine dichterische Eingebung lag hierin nicht.

Aber auch das äußere Verbinden verlangte einen schriftstellerischen Ehrgeiz, den doch der große Vorgänger vor dreißig Jahren noch nicht gehabt hatte; zu schweigen von den federlosen Lieddichtern, die auch in der Folgezeit den Verrat an Sigfrid und den Verrat bei den Hünen als getrennte Nummern ihrer Bestände weiterführten. Seine Bedeutung für das Kunstwerk hatte der Schritt, weil er den Meister dazu aufforderte, die zwei Sagen nach Form und Inhalt in Einklang zu setzen.

Punkt 2: die Durchführung der Vierlangzeilenstrophe.

Wie diese Kunstform, die Kürnbergsweise, aus der ritterlichen Lyrik an die ältere Not kam, haben wir angedeutet. Der Letzte fand nun in seinen beiden Hauptquellen zweierlei Maß vor: den Zweizeiler und die Langstrophe. Wir erwarten es nicht anders, als daß die bescheidnere Quelle nachgeben mußte: die stattlichere und gepflegtere Nibelungenweise behielt den Sieg. Trotz Hartmann und seinen Kunstgenossen fiel die Entscheidung für Langzeilen und Strophenbau: ein bemerkenswertes Zugeständnis an die heimische Sagenepik, folgenreich für die jüngeren deutschen Heldenbücher: die Absage an die kurzen Reimpaare wurde zu einem Gattungszeichen der Gruppe.

Die Strophe schafft wiederkehrende Einschnitte und übt damit tiefe Wirkung auf den sprachlichen Ausdruck. Das stetige Weiterströmen, das man oft als sternengeschriebene Pflicht ‚des Epos‘ ansieht, ist bei Hexametern möglich und bei Stabreimversen, wie sie der altsächsische Heliand baut, auch in den kurzen Reimpaaren, — nicht im Nibelungenlied. Dieses ist hierin der sangbaren Urform epischer Dichtung näher geblieben. Der Einschnitt, verstärkt durch den vollen Endvers, hat unzähligemal gute Kunstwirkung; unter anderm kann er den Schluß einer Rede schön hervorwölben. Gar oft aber muß der Dichter zu Flickworten greifen, um die vierte Zeile voll zu bekommen, und mancher seiner Unkenrufe entspringt mehr dieser Versnot als innerm Drange. Gleich die Anfangsstrophe des Urtextes gibt ein Beispiel (§ 104).

Er hat aber Mittel, das strophische Band zu lockern: bisweilen führt er den Satz über die Strophe weg; innerhalb der Strophe legt er die sprachlichen Ruhepunkte an beliebige Stelle (vgl. § 72). Damit hatte der erste Epiker noch zurückgehalten; bei ihm gliederte sich noch rechtwinkliger in Halbstrophen und Einzelzeilen, ähnlich wie beim Sänger von Kürnberg.

51. Punkt 3: die innere Angleichung der beiden Epenteile. Hier waren verschiedene Aufgaben zu lösen, und glatt ist die Rechnung nicht aufgegangen.

Einmal galt es, sachliche Widersprüche der zwei Quellen zu tilgen.

Solche Widersprüche bestanden bei Hagen und bei Giselher. Beidemale ist unser Spielmann der ersten Quelle gefolgt und hat die zweite angeglichen; beidemale hat er Spuren des zweiten Bildes übrig gelassen.

Hagen war im Brünhildenede der menschliche Gefolgsmann, zubenannt ‚von Tronege‘ (oder Troja); im Burgundenbuch war er der elbische Halbbruder der Könige, ‚daz Aldriânes kint‘. Der jüngste nennt ihn nun durch das ganze Werk hin den Tronjer. Den elbischen Erzeuger darf man ihm jetzt nicht mehr vorrücken, wie einst bei der Beratung in Worms und beim Kampf mit Dietrich. Aber noch heißt er ‚Aldrians Kind‘: ein Rest der Albensohnschaft, denn die junge, halblateinisch klingende Form Aldrian fußt doch wohl auf ‚Alberich‘, dem stehenden Albenkönig. Der ältere Notdichter hatte die Form verwendet, vielleicht selber aufgebracht, und von ihm übernahm sie der jüngere — in Teil I fehlt sie noch! —, ohne an Außermenschliches zu denken; auch den Bruder, Dankwart, nennt er Aldrians Kind.

Giselher war in der ersten Quelle schon erwachsen und widerriet den Mord; die zweite ließ ihm den Ausspruch, er sei bei Sigfrids Tode ein fünfjährig Kind gewesen, und nannte ihn, den nunmehr Fünfzehnjährigen, ‚Giselher das Kind‘. Unsere Nibelungen haben die Stellen der Not beseitigt oder geändert, die seine schonungsbedürftige Jugend hervorhoben. Es geht nicht mehr an, daß Mutter Uote ihn von dem Zuge freibitten will; vor den Feinden beruft er sich noch auf seine Unschuld, nicht mehr seine Jahre (Strophe 2092. 2101 f.), und Hagens Fürsprache ‚... er kann noch ein guter Ritter werden!‘ mußte verschwinden. Aber der Beiname ‚das Kind‘ ist an ihm hängen geblieben; er wirkt auch bis zu Ende als Jüngling — und müßte doch, nach dem neuen Zeitrahmen, im Schwabenalter zu den Hünen ziehen!

Dann der Name der Wormser Könige. Im Brünhildenede hießen sie ‚Burgonden‘, in der ältern Not ‚Nibelunge‘. Den ersten Namen gebraucht unser Dichter von Anfang zu Ende, den andern erst in Teil II: in Teil I hat er unter ‚Nibelungen‘ die frühern Hortbesitzer verstanden, die der junge Sigfrid bezwang; so fand er es in seiner Nebenquelle, dem Liede vom Albenhort. Er erklärt uns nicht, warum der Name auf einmal an ganz andre Träger übergeht. Er steht hier sichtbar im Banne seiner Vorlagen. Die Strophe, die zum erstenmal die Gunthersleute Nibelunge nennt, 1526, erweisen verschiedene Zeichen als Lehnstück aus der ältern Not (§ 73).

Hierher gehört auch die Schlußwendung ‚daz ist der Nibelunge nô‘. Sie muß aus dem frühern Epos stammen: dort hat sie passend den Inhalt der ganzen Dichtung, eben den Burgundenuntergang, ausgedrückt. Wir dürfen darin den urkundlichen Namen dieses verlorenen Werkes begrüßen. Für das jüngere Gedicht, das die Brünhildesage einbezieht, ist die Formel zu eng. Darum ersetzte

sie der Bearbeiter durch das allgemeinere ‚daz ist der Nibelunge liet‘, und diesen Namen hat nach dem Wiedererstehn des Denkmals ein Zufall zur Herrschaft gebracht: die ersten Drucke, von 1757 und 1782, gaben den Schlußteil nach dem Texte des Bearbeiters, dem ‚liet-Texte‘. Sonst sprächen wir heute nur von der ‚Nibelungenot‘.

52. Sodann sollten die namhafteren Gestalten des Wormser Hofes in I und II auf die Bretter kommen.

Volker, der kühne Spielmann, diese Schöpfung der ältern Not, war dem Brünhildenedlied fremd. Unser Verfasser bemüht sich, ihn wenigstens in Sigfrids Sachsenkrieg tätig anzubringen; aber man merkt noch, erst im zweiten Teile, wo der Bereich des frühern Dichters anfängt, gewinnt Volker rechtes Leben. Das Brünhildenedlied seinerseits enthielt keine einzige Figur, der man in der folgenden Sage erst noch hätte Raum schaffen müssen. Aber unser Meister selbst stattete Gunthers Hofhaltung mit einer Gruppe von Würdenträgern aus, und die sollten in Teil II nicht alle in der Versenkung verschwinden: dreie hat er nach der Etzelwerbung noch auf der Bühne gehalten.

Den bedeutendsten, Dankwart, hatte er offenbar für den zweiten Teil erfunden: dort beherrscht er ein Paar der glänzenden neuen Einlagen (§ 67,6 und 9); seine Rolle in der Anfangshälfte war nur Zugabe dazu. Bei Dankwart passiert dem Spielmann der grellste Widerspruch des ganzen Werkes: er läßt ihn am Hünenhof sagen, bei Sigfrids Ermordung sei er noch ein wênic kindel, ein ärmlich Knäblein, gewesen (Worte, die in der Quelle Giselher sprach), und doch zieht er schon als reisiger Kämpe zu Brünhild mit.

Auch Rumold, der Küchenmeister (d. h. Verwalter der königlichen Tafel), hat seinen einzigen geschauten Augenblick in der Schlußhälfte, wo er den zu Kriemhild geladenen Herren den gemütlichen Rat gibt, sie sollten doch daheim bleiben, sichs wohl sein lassen an Kleidern, Wein und Weibern: ‚dazu gibt man euch Speise, die beste, die je ein König auf Erden erhielt!‘ (ein lustiger Einfall, an dem sich Wolfram in seinem Parzival übertreibend ergötzt). Wo Rumold früher begegnet, ist er kaum mehr als ein Name. Und nun noch etwas Seltsames! Kaum fünfzig Strophen später, als die Wormser schon unter Flöten und Posaunen am Aufbruch sind, fängt Rumold wieder zu warnen an, und zwar stellt ihn der Dichter mit Nachdruck vor, wie eine gewichtige, uns neue Person (Strophe 1517f.), und König Gunther setzt ihn als Landpfleger ein: für einen Küchenmeister immerhin überraschend! — Das dreifach Befremdliche erklärt sich bei der Annahme: diesen letzten Warner und Landpfleger, samt seiner betonten Einführung, nahm unser Mann aus dem ältern Buch herüber. Da er ihn Rumold nennt, will er ihn seinem eignen Geschöpf, dem schon siebenmal erwähnten Küchenmeister, gleichsetzen, obwohl die Würdestellung nicht recht stimmt und die Neueinführung den Hörer verwundert.

Einige Unklarheit ergab sich auch bei der dritten der Gestalten, Eckewart. Einen Markgrafen dieses Namens hat der letzte Erzähler in Teil I neu eingeführt: er ist Kriemhilden näher verbunden, dient ihr auch nach Sigfrids

Tode, und so ist es begründet, daß er in den zweiten Teil herüberkommt, seiner Herrin nach Etzelburg folgt und dort als ihr Kämmerer waltet (Strophe 1283. 1398). Nun hatte aber auch Teil II seinen Eckewart: den einsamen Grenzwächter, den Warner der Burgunden, ein Erbstück aus der Ursage (§ 27). Der ältere Meister hatte den Markhüter, was ja nahe lag, zum Dienstmann des Markgrafen Ruedeger gemacht; im Dienste der Kriemhild durfte er, der die Fremden warnt, nicht mehr stehn! Der Nachfolger konnte sich nicht entschließen, den unklar gewordenen Auftritt wegzuschneiden. Wohl war ihm nicht dabei, denn er hat gegen alle Gewohnheit das Vorgefundene zusammengestrichen. Der Leser weiß nicht recht, was er aus diesem hereingeschnittenen Eckewart machen soll. Es ist doch nicht der markgräfliche Namensvetter, der Kammerherr? Der wäre ja auf seine alten Tage traurig heruntergekommen. Er müßte wohl bei seiner Herrin in Ungnade gefallen sein, und sein Standesgenosse Ruedeger hätte ihm das Pöstchen als Grenzhüter gegeben . . . Mag auch unser Dichter in Rang- und Standesfragen nicht ganz sattelfest gewesen sein (§ 76), da von möchten wir ihn doch entlasten, daß er Markgrafen und Grenzwächter verwechselte! An Gleichsetzung der beiden Eckewarte haben erst Forscher der Neuzeit gedacht.

53. Zur innern Angleichung der zwei Hälften gehört weiter, daß sich der Schöpfer um eine beherrschende Gestalt bemühte.

Dafür kam Sigfrid nicht in Betracht, und es ist ein besonderes Verdienst des Ungenannten, daß er Teil I, trotz allem Ausweiten und sosehr damals der biographische Hang in der Luft lag, nicht zur Lebensgeschichte Sigfrids entarten ließ. Das hätte den Umriß der Brünhildfabel gesprengt und damit auch den Zusammenhalt des Gesamtwerks geschädigt. Was der Spielmann von Sigfrids Jugendsagen anbringen wollte, hat er weislich dem vielbewanderten Hagen als Erzählung in den Mund gelegt. So konnte er es in vierzehn Strophen zusammendrängen, und der Hörer blieb auf dem Fahrweg der Hauptgeschichte.

Zweie konnte man als durchgehende Helden behandeln: Kriemhild und Hagen. Unser Dichter entschied sich für Kriemhild. Dies legte ihm schon seine erste Quelle nahe, das Brünhildenlied. Dort war bereits Kriemhild ins Übergewicht gekommen vor der früheren Heldin, denn ihr Traum stand am Eingang, ihre Trauer und Anklage am Ende. Auch die zweite Quelle, die Not, klang aus mit der Strafe an Kriemhild. Dieses sichtbare Wahrzeichen also der Einheit unsres Epos: daß es mit Kriemhild beginnt und endet, dies war schon gegeben. Aber der letzte Meister hat noch viel getan, um in diesem Rahmen die Heldin zu verstärken.

Namentlich im ersten Teile. Sigfrids Heirat, einst ein wenig betontes Eingangsstück, hat er ausgesponnen zur minniglichen Werbungsgeschichte; das Eheglück der beiden malt er in ruhenden Strophenreihen aus. Und wieder dem Gram der Witwe gönnt er ganze Aventuren —: wir fühlen, daß diesem Schmerz noch etwas entspringen muß; hier schlägt sich die Brücke zum zweiten Teil,

zur Rachesage. Der Dichter sieht schon in Kriemhild die nachmalige Rächerin; darum muß er sie wichtiger nehmen und Sigfrids Tod ganz von ihr aus beleuchten. Die bisherige Brünhildendichtung war darauf noch nicht eingestellt; das dürfen wir aus der Wiedergabe der Thidrekssaga entnehmen. Dieses Voraus-schauen auf die Rache wurde wirksam erst bei dem Dichter, der die beiden Sagen zu einem Buche verband.

Unser Spielmann ist verliebt in seine eigene Heldin. Sein Herz klopft stärker, sobald sie auf die Bühne kommt. Sigfrid, der Herrliche, ist ihrer gerade noch würdig. Kriemhild ist eine der Figuren auf Goldgrund, wie sie dem Ritterroman geläufig sind, — aber nur bis zum Zanke der Schwägerinnen: dann wird sie irdischer, gemischter.

Der Dichter ist so sehr Partei, daß er die Gegnerin, Brünhild, tief unter die Stufe des Liedes erniedrigt. Zwar bringt er anfangs das Bild der selbstherrlichen Kraftmaid auf ihrem Isenstein saftig, mit einem gewissen Märchenzauber heraus. Aber in der Nähe Kriemhildens fällt auf die Andere sogleich ein fahles Licht der Abgunst. Mindestens zwei ihrer leidenschaftlichen Szenen sind ihr geraubt. Sobald Sigfrids Leben auf dem Spiele steht, hören wir nur noch von der Angst und der Klage der neuen Heldin: die alte ist gegen Ende der Sage zum Schatten verblaßt. Sogar dies fehlt nicht, daß Brünhild an Schönheit der Schwägerin nachstehn soll (Strophe 593).

Das Gefühl für die herbe Größe dieses Frauenschicksals war ja schon auf der Vorstufe geschwächt. Der Letzte brachte keine Liebe, ja kein Verständnis mehr auf für dieses unminnigliche, um die eigene Ehre kämpfende Weib. Bei Hagen, bei Etzel und nun gar bei Ruedeger und Dietrich hat er es vermocht, den Gegner mit der Vaterliebe des Künstlers zu umfassen. Bei Brünhild ist ihm das nicht geglückt. Brünhild, eine echte Schöpfung des Heldenstils, konnte in der Zeit der Ritterfrauen nicht gedeihen.

54. Anders stand es um die Kriemhildenrolle im zweiten Teile. Wir wissen, auf der Urstufe war Kriemhild die Heldin; dann wurde sie, ohne an Gewicht zu verlieren, Gegenspielerin, sobald sie Feindin der Brüder war, denn diese verklärte der bewunderte Heldentod. So hat es offenbar noch der ältere Epiker beleuchtet; seine Liebe gehörte mehr dem Hagen als der Kriemhild.

Der Nachfolger hat etwas mehr Gewicht in die Schale des Weibes gelegt; namentlich zu Anfang, bei der Brautwerbung durch Ruedeger und weiter bis zur verräterischen Einladung, ist Kriemhild auf eine lange Strecke hin die entschiedene Vordergrundsgestalt geworden. Es sind dies die Teile, die das ältere Werk nur flüchtig behandelt hatte. Dann aber dringt die überkommene Anlage durch. Wir erleben die Geschichte vom Standpunkt der Burgunden; nur selten verschwinden sie von der Bühne; in den Kämpfen fühlen wir uns an ihrer Seite — bis Ruedeger und die um Dietrich wieder ein Gleichgewicht herstellen. Das Österreichertum des Dichters hat der Wärme für die Nibelunge nicht geschadet. Dem Herzen des Hörers sind sie näher gebracht als ihre Feindin.

Bezeichnend, daß der Reimschmied, der ein ganzes Buch über die Klage der Hinterbliebenen zudichtete, es nötig fand, das Handeln der Kriemhild zu rechtfertigen und ihren Gegner Hagen zu drücken; was wieder auf den Bearbeiter der Nibelungen abfärbte und ihm Zusätze eingab, von denen Simrock mit Grund sagte, sie könnten ihm das ganze Gedicht verleiden!

So ist allerdings Kriemhild die Gestalt, die durch das Gesamtwerk hingeht, und ihr Schicksal schließt die beiden Hälften zusammen. Ein ‚buoch Kriemhilden‘ durfte das Denkmal heißen mit mehr Recht als ‚der Nibelunge Not‘ oder ‚der Nibelunge Lied‘. Aber ein Kriemhildenroman ist es nicht geworden, so wie das Kudrunepos in seinem Hauptteil ein Kudrunroman ist. Unser Künstler steuerte darauf hin, und wo ihm die dünner fließende Quelle den Weg frei gab, da hat er das Ziel erreicht. Für die zweite Hälfte wäre es kaum ein Glück gewesen, hätte er Kriemhild als wahre Heldin durchgesetzt. Das Große ist ihm gelungen und ist sein eigenstes Werk, daß er uns den Umschwung glaubhaft macht von der glück- und liebestrahlenden Gattin zur unerbittlichen Rächerin. Dafür hatten die Vorgänger noch nicht zu sorgen brauchen.

Mit Unrecht hat man die Lebensjahre der Heldin widerspruchsvoll gefunden. Kriemhild, sagten die einen, gehöre zu den epischen Frauen, die nicht altern; auch die Heldin der Odyssee sollte ein Beispiel dafür sein. Die anderen, darunter selbst Wilhelm Grimm, meinten, hier hätten wir einen unwidersprechlichen Beweis für die Mehrheit der Verfasser. In Wirklichkeit hat der Spielmann diesen Punkt sorgsam bedacht. Rechnen wir seinen Zeitangaben nach und nehmen wir Kriemhild zu Anfang als fünfzehnjährig, dann zählte sie bei Siegrids Tod 25 Jahre, bei der zweiten Heirat 38 und bei der Rache 50. Was wäre dagegen einzuwenden? Höchstens könnte man folgern, der Dichter habe nicht den Blick des jungen Mannes auf diese Dinge gehabt; er sei also etwas älter als Wolfram und Gotfrid, deren Geburt man um 1170 setzt.

55. Bedenken wir immer: all das hier Besprochene, dieses Bemühen um Einheit, ist Zugabe zu schon Vorhandenem; es verstärkt die Gelenke in einem Körper, den schon ein Bewußtsein durchdrang. Die Einheit der Fabel im großen war seit Stufe 2 überliefert. Sie liegt in der Formel: der Verrat an Sigfrid und die Rache.

Darüber hinaus hat man eine beherrschende ‚Idee‘ in dem Werk finden wollen. Dazu taugt wahrlich nicht der Gemeinplatz, daß Freude mit Leid ende. Er entschlüpft auch dem Dichter nur einmal, am Schlusse; für die zweite Stelle, zu Anfang, haftet der Bearbeiter (§ 58 und 103). ‚Daß Untat und Untreue früher oder später die rächende Strafe nach sich ziehen‘, diesen Satz hätte der Dichter unmöglich auf Kriemhild gemünzt; er hat doch noch Herz für das Erhabene an ihrer Rache! Aber auch das Schicksal des Tronjers ist nicht unter diesen Leitgedanken gestellt. Der ganze zweite Teil hat viel zu viel Bewunderung für Hagen, um ihn als strafwürdigen Untäter zu beleuchten. Über dem Toten ertönt Preis und Klage.

Begnügt man sich aber, in den Nibelungen die ‚Treue‘ verherrlicht zu finden, so muß man einwenden: das unterscheidet zu wenig! Dafür geben andre Heldenbücher reinere Beispiele (Wolfdietrich, Kudrun, Dietrichs Flucht), und auch dem Ritterroman ist die Treue wohlbekannt. Das eigene und große an unsrer Dichtung ist, daß die Tat der Heldin Treue und Untreue unheimlich verbindet. Dasselbe gölte für Hagens Verrat an Sigfrid, wenn er als hingebende Treue zum Königshaus dastände. Aber wo tut er das? Germanische Heldendichtung kennt sehr wohl den opferwilligen Gefolgsmann; aber Hagen ist aus andrem Holze.

Heroische Geschichten bequemen sich ungern einem lehrhaften Leitsatz. Ein solcher mochte den Ritterspen mit ihrem zerfließenden Vielerlei erwünscht sein. Aber das Nibelungenlied erbt ja eine urgesunde, markige Fabel; darum halten die künstlerischen, sinnlichen Mittel seine Einheit fest genug zusammen.

Nach einer beherrschenden Idee außermenschlicher Art wird man heute nicht mehr so eifrig suchen wie früher. Der Hort ist im staufischen Epos nach wie vor eine Klammer der beiden Sagen: Triebkraft im Sinne des Schicksalsspiels ist er nicht. Weder die zauberische Wirkung des Albenschatzes noch die verderbliche Macht des Goldes im allgemeinen soll sich in unsrer Doppelsage verkörpern.

Einen Anlauf nimmt der Verfasser der Klage, die Bedeutung des Hortes zu steigern: hätten sich die Brüder dieses roten Goldes enthalten, so hätten sie wohl zu ihrer Schwester reiten mögen; verflucht sei die Stunde, wo sie es kennen lernten! Damit verstärkt er einen Zug, der ja schon im Nibelungenlied vorlag: auf ältere Sage greift er hier so wenig wie sonst zurück.

Der Nibelungendichter, sagt Hebbel mit Recht, hat sich wohl gehütet, in das Nebelland hinüberzuschweifen, wo die Menschen in Sinnbilder umgeschlagen und Zaubermittel die seelische Kraft ersetzt hätten. Eine besondere Künstlerweisheit des Letzten aber war es nicht, daß er ‚den mystischen Hintergrund von der Menschenwelt abzuschneiden wußte‘. Denn all diese mystischen Hintergrund und Nebelgründe hat erst der Tiefsinn um 1800 herum erzeugt: Betrachter, denen das Menschlich-Heldische nicht genug sagte, halfen nach mit irgend welcher Gedankenblässe. Der Meister um 1200 hatte sich mit dem Lindwurm der ‚tieferen Bedeutung‘ noch nicht herumschlagen.

56. Als viertes Ziel des Umdichtens nannten wir die höfische Verfeinerung. Ein Veredeln im Sinne des Ritterstandes, und zwar des österreichischen; auch des ritterfreundlichen Pfaffentums. Wir sahen, der Verfasser hatte höfische Vorbilder und dachte an höfische Hörer.

Man kann es auch Verneuerung nennen; Abstreifen des anstößig Altfränkischen.

Vielerlei gehört hierher, äußeres und inneres. Kostbare Kleider und verschwenderische Feste, Speerstechen und fürstliche Empfänge, höfliche Damenunterhaltung und eheliche Zärtlichkeiten: davon gibt es nicht wenig in den

Nibelungen. Diese wohllebigen Dinge, die dem Stoff des Gedichts jahrhundertlang, ja bis vor kurzem so urfremd gewesen waren! Rittertum gegen Reckentum, Stauferzeit gegen Völkerwanderung: ein Zweiklang, der dem stabreimenden Heldenlied noch fehlte. Es braucht kein Mißklang zu sein — aber dem von der Edda Kommenden tönt es manchmal etwas querständig.

Die nächsten Vorgänger hatten sicher auch schon ihr Teil verrittert, aber unser Letzter hat noch einen sehr großen Schritt getan. Man möchte wissen, wie oft z. B. das Wort minniglich im Brünhildenlied oder in der ältern Not stand. Vielleicht noch gar nicht. Die Nibelungen bringen es über achtzigmal schon im Urtext — der Bearbeiter hat es noch viel öfter.

Die Mischung ist ungleich. Je mehr der Dichter selbst erfindet, je moderner wird das Gewebe; wo er ins Zuständliche geht, ist er mehr Zeitkind, als wo er dramatisch erzählt. Die Folge davon: Teil I fühlt sich neuartiger an als Teil II. In Teil I, bei der Brünhildenwerbung, sieht es eine Zeit lang so aus, als sei der Zweck der Freierfahrt die Schaustellung der schneeweißen, klee-grünen, rabenschwarzen Seidenkleider mit Fischotterbesatz und Edelsteinen in arabischem Gold, und als man noch des Glaubens war, unser Epos bestehe aus einem Haufen Lieder, lag die Vermutung nahe, ein paar davon stammten von Hofschneidern, während man, bemerkenswerterweise, bei keinem auf einen Hofkoch raten konnte. Der Spielmann strengt sich eben an, die rechte Feinheit zu treffen; er nimmt den Mund voll und wird darob kleinlicher und eintöniger als die Ritter, die mehr zierliche und zünftige Kennerschaft üben; was von dem leidenschaftlichen Heldengeist noch weiter abliegt!

Im ganzen bleibt der Abstand groß von einem Tristan oder Parzival. Neben dem alten Ger erscheint nur viermal der ritterliche Speer, und die Namen Recke, Held und Degen stehn den Rittern noch wohl an. Die regelrechte Zerlegung eines Hirsches, in 140 Verspaaren auseinandergesetzt (wie bei Gotfrid von Straßburg), wäre in der Sigfridjagd unmöglich; eine richtige Tjoste mit all ihren welschen Kunstausdrücken suchte man vergebens, und die Frauenverehrung des Nibelungenlieds, die sich mit stark sinnlichem Beiklang bis auf die ungenannten Hoffräulein erstreckt, ist noch frei von der arabisch-provenzalischen Einfuhrware des Minnedienstes.

Das wichtigste ist, daß Denken, Reden und Handeln der Menschen aus zarterem Gefühle, wählerischer, geformt wird. Das zeigt sich an kleinen und großen Dingen. Als Sigfrid am Wasser angekommen ist, wartet er höflich, bis der König des Landes getrunken hat. Die Meerweiber haut Hagen nicht mehr mitten durch, er nimmt mit galanter Verneigung Abschied von den Damen. Das markgräfliche Paar zu Bechlarern darf nicht mehr in trautem Bettgespräch beschließen, dem Junker Giseler wollten sie ihre Tochter zum Geschenk machen: jetzt braucht es von der andern Seite eine richtige Werbung, die sich in Reden des Spielmanns, des ältern Bruders und des Hausmeiers zierlich einfädelt. Das Gefühl des Dichters lehnt sich dagegen auf, daß der freundliche Giseler dem eignen Schwäher Ruedeger den Todesstreich geben soll: er

teilt dem härteren und fernerstehenden Gernot dieses Amt zu. Die schroffe Gegenrede auf Kriemhildens Anstiftung: ‚Wer die Nibelunge erschlägt, tut es ohne mich, und es mag ihm übel bekommen!‘ ist für Dietrich zu unfein geworden: sein Waffenmeister nimmt sie ihm ab, und Dietrich ‚in seinen Züchten‘ fährt fort: ‚Laß diese Bitte, mächtige Königin!‘

Die ständische Stufe wägt man jetzt den Menschen feinfühlig zu. Dem Hohen ist nicht das gleiche erlaubt wie dem Niederen, und die Fürsten sollen im Kampfe einem Ehrenbürtigen erliegen.

Oft haben diese menschlichen Rücksichten zur Umprägung des Sagenbilds geführt; ja, sie waren die Haupttriebkraft bei der Ausbildung der letzten Sagenstufe. Unsre Betrachtung in § 76 ff. wird dafür Beispiele in Menge geben.

Es kann geschehen, daß die Vornehmheit des Rittertums zurücklenkt zu der des alten Hofdichters, während trennend dazwischen steht die rohere Auffassung der ältern Spieleute. So beim Brünhildenkampf.

Einiges hat der Dichter wohl oder übel stehn lassen, was zu dem neuen Tone schlecht stimmt. Der stärkste Fall in Gunthers Brautnacht: noch immer bindet Brünhild dem König Hände und Füße und hängt ihn an die Wand. Die Hörer am Wiener Hofe werden dazu gelacht haben. Die Überlieferung war hier stärker als das Anstandsgebot.

Ein deutliches Überlesel in der Sittenschilderung kommt bei der Werbefahrt zu Brünhild. Nach dem unerhörten Aufwand für die Kleidertruhe überrascht uns der Bericht, daß die vier Herren ohne alles Gefolge den Kahn besteigen, Sigfrid eigenhändig mit der Stange abstößt und König Gunther in Person ein Ruder handhabt. Mit den kleineren Verhältnissen des Liedes hatte sich dies noch wohl vertragen. Die frischkräftige Strophe 379:

Sivrit dô balde eine scalten gewan:
von stade begunde schieben der kreftige man.
Gunther der küene ein ruoder selbe nam.
dô huoben sich von lande die snellen ritter lobesam

stammt wohl geradezu aus dem Lied; unserm Spielmann war sie ans Herz gewachsen, und so brachte sie die Fahrt ohne Dienerschaft herüber. Ähnliche Fälle von Versentlehnung besprechen wir in § 72 ff.

57. Mit dem Wunderbaren, dem Mythen- und Märchenhaften, lag der neuzeitliche Geschmack um 1200 nicht im Kriege. Gefielen sich doch die Ritterromane in Trollenkämpfen und allem erdenklichen Zauber: diese keltisch-welsche Einbildung war von innen heraus wirklichkeitsferner als der germanische Völkerwanderungsstil.

Auch dem Christentum hat man fälschlich schuldgegeben, es habe die ‚heidnischen Mythen‘ aus der deutschen Heldendichtung verdrängt. Denn Götter haben in dieser Dichtung nie gespielt (in der nordischen sind sie unterm neuen Glauben erst recht zu Kräften gekommen!); den niedern Mythos aber ließ sich

der mittelalterliche Christ ruhig gefallen. Die Heldengeschichten um 1200 enthalten ungefähr so viel und so wenig Mythisches wie die der halbheidnischen Jahrhunderte.

Wenn Sigfrids Drachensage im Nibelungenlied nur leise anklingt, liegt das nicht an Vernunftskrupeln, sondern an Plan und Grundriß des Werkes — Teil I ist keine Lebensgeschichte Sigfrids! —, auch an Unkunde des Dichters: das Lied vom Schmied und Drachenkampf fehlte in seinem Spielmannsvorrat. Hornhaut und Tarnkappe aber fand er vor, und die geben ihm keinerlei Ärgernis. Die elbische Welt der Nibelunge lockt ihn sogar zu einem langen Abstecher (§ 66,2).

Die zweite Quelle bot zwei fabelhafte Züge. Der eine, erst Zutat der dritten Stufe, waren die weissagenden Donauweiber. Die hat unser Verfasser aufgenommen, ohne sie zu vermenschlichen, nur freilich ohne Föhlung mit dem Volksglauben: es ist ihm unklar, daß die Schwanfrauen, wenn sie ihr ‚wunderlich gewant‘ abgelegt haben, in menschlicher Gestalt baden und dann wieder Vögel werden (sieh Strophe 1536 und 1538). Der zweite jenseitige Zug war Hagens Abkunft vom Alben — und dies ist der einzige im ganzen Epos, den unser Dichter unterdrückt hat. Aber seine Gründe waren andere als Aufklärung (§ 81).

Kurz, zum höfischen Verneuern gehörte keine Austreibung des Aberglaubens.

Und wie stand es um den Kirchenglauben?

Neben dem Ritterlichen erscheint das Kirchlische in den Nibelungen schwach und angeflögen. Wobei wir nicht vergessen wollen, daß auch das weltliche Ritterwesen aus dem Christentum Nahrung gezogen hatte!

Nur einmal im ganzen Gedicht kommt ein echt epischer Hergang mit frommer Spitze: bei der Donaufahrt wirft Hagen den Kaplan über Bord, und den läßt dann die Gotteshand als einzigen heimkehren (Strophe 1574 ff.). Wärme für kirchliche Handlungen — Seelenmessen, fromme Stiftungen — zeigt sich nur bei Sigfrids Begräbnis. Beidemale haben wir Neudichtung des letzten Erzählers.

Christliche Worte fallen in Menge, aber solche hat schon das Hildebrandslied des achten Jahrhunderts! Christliche Einwirkung auf das Denken der Helden begegnet insgesamt dreimal, am wärmsten in Ruedegers Seelenkampf. ‚Ehre und Leben‘, spricht er zu Kriemhild, ‚hab ich geschworen für euch zu wagen: daß ich die Seele verliere, das hab ich nicht geschworen‘ (Strophe 2150). Damit stellt er das Jenseitsheil den irdischen Gütern entgegen — höheres als die Ehre hatte der Held alten Schlages nicht anerkannt. ‚Daß mich doch der erleuchte, von dem ich das Leben habe!‘ entringt es sich seiner Brust.

Ein gläubiger Klang von dieser Innigkeit kehrt nicht wieder. Keiner der Helden stirbt mit einem Aufblick zur Gottheit, einem Gedanken an sein Seelenheil. Vor allem auch des Verfassers eigne Stimmung, wie sie in tausend Klängen das Buch durchzieht, ist nicht die des Strafpredigers. Den Teufel nennt

er öfter in volkstümlichen Wendungen, wo ein Nordländer vom ‚Troll‘, vom Unhold spräche: ein einzigmal schiebt er ihn vor im christlichen Sinne als Aufstifter zur bösen Tat, eine Anklage zugleich und Entschuldigung der Tat. Es ist in Strophe 1394; die sagt von der rachesinnenden Kriemhild: der arge Feind, glaub ich, riet ihr, Gunther die Freundschaft zu kündigen, nachdem sie ihn doch zur Sühne geküßt hatte! — Aus der Weise der Nibelungen fällt dies heraus; andere, auch weltliche Schreiber jener Zeiten haben den Satan viel gegenwärtiger.

In den meisten jüngeren Heldenepen, und auch schon im König Rother, atmen wir kirchlichere Luft. Schon das erste Heldenbuch der Germanen, der englische Beowulf — das Werk eines Geistlichen — hat die heidnisch-heldischen Lebensäußerungen ganz anders durchtränkt mit biblischer Bußfertigkeit und Lebensangst. Der sanktgallische Waltharius, kecker in seiner Diesseitslust, bringt doch auch die Gottesfurcht seines jungen Helden nachdrücklicher zur Geltung. Über die Germanen hinaus hat man bemerkt, daß wenige der Nationalepen so gleichgültig gegen den Glauben sind wie die Nibelungen. Die Vorschrift eines griechischen Lehrmeisters, ein Epos müsse handeln von heldischen, menschlichen und göttlichen Dingen, davon hat halt der Österreicher nichts gewußt. Er verleugnet hierin die Urenkelschaft zu Homer, dem frömmsten, jenseitigsten aller Epiker; neben seinem allbewegenden Glauben an die Olympier ist das Christentum der Nibelungen eine Äußerlichkeit, eine Anstandsform. Es gibt zu denken, daß das abendländische Mittelalter — die Blütezeit christlicher Kirche — in seinem besten Heldengedicht so glaubensarm dasteht neben dem alten vielgöttischen Jonien.

Auf Goethe wirkten die Nibelungen ‚grundheidnisch‘; ‚keine Spur von einer waltenden Gottheit . . . Helden und Heldinnen gehen eigentlich nur in die Kirche, um Händel anzufangen‘¹. Das trifft besser ins Schwarze als August Wilhelm Schlegels Wort, das Nibelungenlied sei ‚seinem innersten Geiste nach christlich‘! Der Kern war eben vor- oder außerchristlich; wenn man will, heidnisch, nur daß man nicht an das Götterwesen denken darf. Dieser Kern hat dann eine dünne christliche Schale angesetzt, zumeist unter dem letzten Verfasser. Aber wo wir nur ins Innere dringen, greifen wir den unchristlichen, ja widerchristlichen Geist.

58. Viel tiefer wirkte die andre, die weltlich-ritterliche Milderung des heidnischen Erzes. Aber auch sie hat die Sage nicht von Grund aus erneuert. Noch immer wird Brünhild frohgemut betrogen, ersinnt Hagen seinen Verrat und übt Kriemhild ihre große Rache. Diese Fabel ist nicht aus dem Rittergefühl um 1200 erdacht; sie ragt als ein Stück heroisches Altertum herüber.

Das denkwürdige ist, daß unser Spielmann der Tragik seines Stoffes noch gewachsen war. Und doch ist er ein weiches Gemüt, verwundbar und leidens-

¹ Weimarerische Ausgabe 42 II, 472 f.

fähig, eine ‚schöne Seele‘. In einer beiläufigen Wendung enthüllt er uns seine zarte Menschlichkeit: als König Gunther von der Heimat Abschied nimmt, sagt er zu dem Landpfleger:

swen du sehest weinen, dem tröste sînen lîp!¹

Die Schicksale, die dieser zarte Dichter zu erzählen hat, sind eigentlich zu furchtbar für sein Nacherleben. Wohl glüht seine Einbildung noch für die Lust der Kriegertaten, sie scheut auch nicht das Waten im Blute; das zeigen uns seine eigenen Zudichtungen. Aber all das Harte und Unerbittliche, das auf die geliebten Helden niederschlägt, zerbricht fast seine Seele. Für seinen Dietrich findet er das Wort:

ôwê, daz vor leide niemen sterben nemac!²

In der tragischen Stimmung der älteren Eddadichter überwog heldischer Trotz und Todeswille. Jetzt ist es erweicht ins Elegische: die Ereignisse sind ein Leiden, der Dichter und seine Gestalten machen sich Luft in ewigen Klagen, und am Schlusse heißt es: ‚Die Leute alle hatten Jammer und Not; in Leid endete des Königs Feier, wie ja immer Freude zu allerletzt mit Leid vergilt‘. Ein dem Zeitalter geläufiger Spruch; aber die Kriemhildenrache, dächte man, lehrt anderes als diese wehmütige Bürgerweisheit. Für wen hat denn Etzels Feier in Freude begonnen? Lag über dieser Welt nicht seit Jahrzehnten die dunkle Wolke? Seit jener Vesperzeit, wo die Königinnen haderten, glaubt der fühlende Hörer der Nibelungen an keine wahre Freude mehr . . .

Man halte das Eddalied dagegen; da sprüht zu Ende noch einmal die Begeisterung für die Rächerin auf: ‚Keine wird ihr das nachtun! Drei Volkskönigen kündete sie Tod, eh sie selber starb!‘ — Da haben wir den Abstand der Sitten: den zeitgenössischen Hofkrieger — und den nachgeborenen Spielmann, dem die Feder wohl leichter lief als das Schwert.

So Vieles aber der Nachgeborene gemildert hat: die große Linie der tragischen Handlung blieb ihm heilig. Er hat sie nicht umgebogen ins Versöhnliche. Dies verstand sich damals nicht von selbst. Im Kudrunepos hat die Hetel-Hildeggeschichte einen fröhlichen Schluß bekommen. Und das Hauptbeispiel: die Sage von Hildebrand, der Kampf zwischen Vater und Sohn, hat seinen düstern Ernst verloren und ist von Anfang zu Ende umgedichtet worden zum muntern Kriegererlebnis mit gemütlichem Ausgang.

Das war schon bald nach 1200 geschehen; eine Anspielung bei Wolfram setzt es schon voraus. Also wenn's nur nach der Zeit ginge, hätte auch unser Donauländer die Versöhnlichkeit einführen können. Der Gedanke ist freilich nicht zu Ende zu denken; was wäre aus den Nibelungen geworden —? Nun hatte aber dieser gefühlsweiche Spielmann noch die heldische Einbildungskraft, um Kriemhildens herben Schmerz und ihre zerstörende Rache bis ins letzte zu

¹ „Solltest du jemand weinen sehen, so tröste ihn!“ (Strophe 1519).

² „O weh, daß niemand vor Leid sterben kann!“ (Strophe 232).

verfolgen und die Tragik der alten Fabel aus des Herzens Tiefe durchzukosten. So wurde den Tagen der Ritterabenteuer dieses Denkmal eines mächtigeren Menschentums gewahrt.

59. Das Neugestalten des letzten Meisters galt, fünftens, der sprachlichen und metrischen Läuterung.

Dies mußte noch mehr als das vorige den ganzen Körper der Dichtung durchdringen; denn in den dreißig Jahren, seit die Hauptquelle entstanden war, hatte sich viel geändert im deutschen Versemachen, und die kleinere Quelle hatte schon als sangbares Spielmannslied ungepfligtere Form: diese unbuchlichen Gewächse hatten sich nicht in die ritterliche Zucht der letzten Jahrzehnte gestellt.

Neben dem König Rother wirken die Nibelungen reich und gerundet, strömend und formbewußt. Minnesang und Ritterspen haben die Sprache blühender und edler gemacht, aber von der Versrede der Westländer hebt sie sich fühlbar ab: Der Wortschatz hält manche altertümliche, gehobene Ausdrücke fest, die der Prosa abhanden gekommen waren und daher auch bei den Rittern zurücktraten, und der Satzbau liebt lebhaftere, wuchtige Stellungen, die einem Hartmann zu weit von der glatten höfischen Rede ablagen: hort der Nibelunges, || der was gar getragen . . ,der Hort Nibelunges war ganz getragen . . ; manege schilde volle || man dar schatzes truoc ‚viele Schilde voll Schatzes trug man dahin‘; zorn er mër deheinen || dâ niht werden lie ‚keinen Zorn mehr ließ er da werden‘; durch helm unt durch ringe || der helt dô Giselheren sluoc; Hagene vor sînen fûezen || einen gêr ligen vant. (Man lernt hier, wie beneidenswert die Endstellung des Zeitworts wirken kann!) So sprach man längst nicht mehr; solche Wortfolgen gehörten einer Dichtung, ‚die mit Zweihändern kämpfte und nicht im Turnier Speere verstach‘ (Zwierzina).

Die starren Formeln dagegen in mehr oder minder wörtlicher Wiederholung meidet unser Spielmann; hierin steht er den Rittern näher als dem Durchschnitt seiner Standesgenossen.

Der innere Versbau ist für seine Zeit, das beginnende 13. Jahrhundert, modern zu nennen, d. h. verhältnismäßig glatt und ausgeglichen. Schwergefüllte Takte erlaubt sich zur Ausnahme der Verseingang:

din übermuot dich hát betrógen;
daz hábe dir ze bóteschéftè;
ich wæne si die liehten brünnè.

Das Gegenteil, die einsilbigen Innentakte, die stehn nicht mehr so gehäuft wie noch in Hartmanns Iwein. Ein Vers wie dūrch dīch mīt im (so in einer schlechteren Lesart) wäre dem Dichter selbst nie aus der Feder geflossen, auch nicht der von einem Herausgeber gedrechselte: den scház trúoc mán. Zwei Altertümlichkeiten, gemessen an der strophischen Dichtung der Zeit, sind diese: die ungeraden Kurzverse enden beliebig klingend oder voll:

die túmben únt die wísèn;
váter áller túgendè

oder:

ja sól er ríten gúotiu róss;
nú ir mích betrógen hábet;

und die Kurzverse 2 und 4 der Strophe enden nicht nur stumpf:

úf den hélm gúot —;
kúnnest ir úns geságen —,

sondern auch klingend mit drei Hebungssilben:

diu schíf verbórgèn —;
sprách do Hágenè —.

Für diese klingenden Halbzeilen hatte der Kürnberger besondere Vorliebe. Ihm scheint der ältere Notdichter die ungewöhnliche Form nachgebaut zu haben; im gesungenen Verse hat sie bessern Sinn, im gesprochenen wirkt sie wunderbar abgehackt — als reichte der Stoff nicht bis zu Ende! Unsere Nibelungen ahmen wiederum die ältere Not nach; daher stehn diese Schlüsse in dem zweiten Hauptteil 57 mal, in dem ersten nur 8 mal. Die Mehrzahl der Stellen ist dem Vorgänger gradezu entlehnt; denn auch inhaltlich verraten sie Nachwirken der Quelle. Der klingende Reim, nicht nur der unreine, kann Leitfossil sein. Unser Spielmann hat ihn als altertümlichen Zierat geschätzt; mehr als einmal hat er solche Prägungen, wenn sie ihm an Ort und Stelle nicht paßten, anderswo untergebracht (zwei Fälle in § 117 und 127). Sie wirkten wohl wie die Handschrift des ältern Meisters.

Die Reime des Nibelungenlieds sind arm nach der Menge der Reimwörter, dagegen steht ihre Reinheit so ziemlich auf der Höhe, die die ritterliche Kunst vor kurzem erst erstiegen hatte, — mit der auffälligen Ausnahme, daß Hágenè drei dutzendmal auf dégenè, gádemè oder ménegè reimt: für einen hoffähigen Dichter nach 1200 ein sehr harter, ein bewußt altertümelnder Zug, den offenbar nur das Ansehen des ersten Epos deckte. Den Nibelungen habens dann wieder spätere Heldenbücher nachgemacht.

Sprach- und Verskunst zeigen einzelne Unterschiede zwischen Teil I und II, sind aber im großen so einheitlich durch das ganze Werk hin, daß man auch von dieser Seite die Annahme verwerfen mußte, das Nibelungenlied rühre von einer Vielheit von Dichtern her.

60. Länger hat uns der letzte unsrer sechs Punkte zu beschäftigen: den Nibelungendichter unterscheidet von seinen Vorgängern die viel breitere, reichere Darstellung.

Seinen zweiten Stoff, die Burgundensage, fand er ja schon im Faltenwurf ‚epischer Breite‘ vor. Aber hier gab es viele Stufen! Der jüngere Meister schritt in der Richtung des älteren weiter; mit ähnlichen Mitteln steigerte er

den Umfang noch einmal zum, sagen wir zweieinhalbfachen. Von Etzels Einführung bis zum Schluß zählen unsere Nibelungen über 1200 vierzeilige Strophen: dem Vorgänger dürfen wir 4—500 zuschreiben.

Die einzelnen Teile trifft diese Vermehrung sehr ungleich: kurze Strecken sind ziemlich beim alten Maß geblieben, anderswo hat der Verfasser ganze Abschnitte neu zugeichtet. Die Altertümlichkeit eines Stückes kann davon abhängen, ob es um weniger oder mehr als die Durchschnittszunahme, $2^{1/2} : 1$, ausgeweitet ist.

Die erste Sage jedoch, die von Sigfrid und Brünhild, war bisher ein sangbares Lied, wenn auch ein sehr stattliches. Hier hat erst unser Donauländer die liedhafte Kürze zur buchepischen Breite gewandelt. Und zwar hatte er das richtige Gefühl: die zwei Hälften seines Werks mußten ungefähr ins Gleichgewicht kommen. So hat er denn der Brünhildsage rund 1130 Strophen gegeben. Das bedeutete eine Anschwellung der Vorlage so ziemlich auf das Zehnfache.

Ursprünglich, als stabreimende Lieder, waren die beiden Sagenstoffe, wie die Edda uns zeigt, an Länge und Aufwand einander ebenbürtig. Dann aber war dem zweiten jener schöpferische Epiker nach 1160 beschieden, der neue Gestalten und Bilder verschwenderisch austreute: an der so bereicherten Masse konnte der letzte Dichter seine Kräfte üben. Dem Brünhildenstoff war eine solche Durchgangsstufe versagt: da hatte der Meister um 1200 aus eignen Mitteln die ganze Bereicherung zu bestreiten.

Die Verzehnfachung der Quelle — dem war seine Erfindungskraft nicht gewachsen! Wohl hat er einige der überkommenen Glieder mit bestem Gelingen ausgeweitet. Nennen wir nur die Jagd vor Sigfrids Morde: diese Bilderfolge, die die Lebenslust des Helden noch einmal so sonnig erstrahlen läßt, kommt auf des Epikers Rechnung; seinen 200 Zeilen stellte das Lied 16 oder 20 entgegen, weit verschieden nach Linien und Stimmung.

Aber den erstrebten Umfang hätte er mit solchem Ausbauen der tathaltigen Stücke nie erreicht. So half er denn nach mit breiten Schilderungen ohne bewegtes Geschehen und arm an kernigen Einfällen. Auch wo er richtige Zwischenspiele schuf (§ 66), glückten sie ihm nicht so wie im zweiten Teile. Sobald er auf den Boden kommt, den der ältere Schreiber gepflügt hat, wächst ihm die eigene Kraft und er sinkt nie mehr zu jenen flachen Niederungen hinab. Die Nibelungendichtung ist eines der vielen Beispiele dafür, daß mittelalterliche Erzähler, in Versen und Prosa, ihre wahrhaft schöpferische Begabung erst da ausweisen, wo sie gemünztes Gold neu prägen.

Nach liebevoller Beschäftigung mit den Nibelungen hat Goethe die Sätze diktiert: „Die beiden Teile unterscheiden sich voneinander. Der erste hat mehr Prunk, der zweite mehr Kraft. Doch sind sie beide in Gehalt und Form einander völlig wert¹.“ Und Gottfried Keller schreibt an Theodor Storm über das

¹ Weimarerische Ausgabe 42 II, 473.

„alte und einzige Nibelungenlied“: er „finde in allen Teilen immer mehr bewußte Vollkommenheit und Größe“.

Darin hat man sich ja endlich geeinigt, daß ein Dichter hinter dem Ganzen steht. Aber die meisten werden heute dem letzten der Goethischen Sätze widersprechen und den Eindruck erleben, daß die zweite Hälfte, im großen betrachtet, auf anderer Höhe steht. Man kann diesem Geschmacksurteil das Sachliche beifügen: die erste leidet mehr an inneren Widersprüchen, Unebenheiten. Der Grund von beidem ist der, daß die zwei Teile so ungleiche Quellen hatten; daß dem zweiten so viel ausgiebiger vorgearbeitet war.

61. Wodurch entstand der vermehrte Umfang?

Einmal durch äußeres, sprachliches Anschwellen. Unser Dichter ist wortreich; er wiederholt gern; seine Rede wogt hin und zurück. Man könnte das Gedicht erheblich zusammenstreichen, ohne ihm Gedanken zu rauben. Heines Ausspruch: „Es ist eine Sprache von Stein, und die Verse sind gleichsam gereimte Quadern“¹ träfe weit eher die Quellen der Nibelungen, besonders das Brünhildengedicht. Wo eine Stelle nach treuer Entlehnung aus der Vorlage aussieht, da verrät sie sich auch durch quaderhafteren Bau.

Schwerer wiegen die Zustandsschilderungen, das Verweilen bei friedlichen Vorgängen, die für die Fabel nichts abtragen.

Solchen Abschnitten verdankt die erste Hälfte gutenteils ihren Umfang. Sie sind bare Zutat zur Quelle, und man darf ja nicht nach alter „Sage“ darin spähen! So erzählt der Dichter umständlich den Ritterschlag des jungen Sigfrid und dann noch eingehender das Wormser Hoffest, wo Sigfrid mit der Königstochter Wort und Handdruck wechseln darf. Die Botenfahrten sind jedesmal eine stropfenraubende Angelegenheit, und um das Paar Sigfrid-Kriemhild rheinab und rheinauf zu bewegen, verbraucht das Epos über hundert Gesätze, soviel wie zwei ansehnliche Lieder.

Fast alle diese beschaulichen Zugaben fallen in den aufsteigenden Teil der Sigfrid-Brünhildgeschichte, vor den Frauenzank. Hinzu kommen noch zwei der langen Zwischenspiele, der Sachsenkrieg und die Fahrt zu Alberich (§ 66, 1. 2). Damit hat die Sage ihre Teile in ein ganz neues Stärkeverhältnis gesetzt: bis zum Umschwung sind es 800 Strophen; für den so viel handlungsreicheren Rest — mit Frauenzank, Mordplan, Jagd, Klage und Heimholung des Hortes — bleiben 330 Strophen. Im deutschen Liede mag das Verhältnis etwa 2 : 3 gewesen sein, und gar das Jüngere Sigurdlied der Edda ist schon nach dem ersten Zwölfel bei den Rachedgedanken der Brünhild angelangt! Man sieht hier, wie persönlich frei die Heldendichter über den innern Bau einer Fabel schalteten, während die äußern Grenzen, Anfang und Ende, fester blieben. Unser Epiker wird gleich schon, als er die Feder ansetzte, bewußt nach Breite getrachtet haben: es stand ihm schon vor Augen, daß seine erste, liedhafte Quelle mächtiger Ausweitung bedurfte, wenn sie zur Hälfte des Ganzen anwachsen

¹ Die romantische Schule 3 I.

sollte. So hat er in dem aufsteigenden Teile des Guten reichlich viel getan. In dem absteigenden, 814—1142, konnte er sich mit vier, bis fünffacher Anschwellung begnügen; hier war ja auch zu höfischem Prunken wenig Gelegenheit.

Jene tatenlos-redseligen Strecken wird der heutige Leser am liebsten überschlagen. Der Dichter und wohl auch seine Hörer dachten darüber anders. Hier sah man die eigene Umwelt ausgemalt, aber ins Vollkommnere: so vornehm, rundhändig und so lebensfroh wünschte sich der Spielmann das Treiben seiner hohen Herrschaften. Die Hofkreise in Wien und Passau werden gern in diesen verschönernden Zeitspiegel geschaut haben.

62. Auch das kürzere Burgundenepos brachte schon ein paar Festlichkeiten ohne heldischen Inhalt; aber die in Bechlaren sowohl wie die in Etzelburg waren doch wichtiger für die Handlung. Hier, im zweiten Teil, hat der letzte Erzähler sein Übermaß eingedämmt. Seit dem Aufbruch der Wormser bleiben Ritterspiel und Kleiderpracht und verliebtes Geäugel der Knappen dahinten; der schicksalsvolle Ernst der Handlung behauptet das Feld; was daneben noch an höfischem Zeitvertreib besteht, war schon beim Vorläufer unterbaut. Nur Kriemhildens Fahrt zur Hochzeit, darin hat sich die Gegenwartslust des Nachfahren zum letztenmal so recht von Herzen ausgelassen, und hier spielte etwas herein, was diese gedehnten Zustandsbilder über die des ersten Teiles erhebt: die Verherrlichung der Heimat, des gesegneten Donaulandes von Passau zur Enns und weiter nach Bechlaren, über Melk und wie die Städte alle heißen, bis zu der stat ze Wiene, allwo an einem Pfingsttage — wie in den Geschichten von König Arthur — das Fest in unerhörter Herrlichkeit vor sich geht. Die Bläßheit der Rheinfahrten ist hier durch das vertraute Ortsgefühl des Österreichers überwunden. Es ist völlige Neudichtung; die ältere Not hatte nichts von dieser Donaureise.

Auch in den Massen, den Zahlen, geht der zweite Buchdichter über den ersten hinaus. Hatte der erste die Mannschaft der eingeladenen Burgunden auf eintausend gebracht, so sind es jetzt tausend Ritter mit neuntausend Knappen. Man kann sich denken, was damit der Donauüberfahrt zugemutet wird! Schon die Eintausend sprengten ja das Fachwerk des Liedes (§ 45). Und noch auf der jüngsten Stufe besteht das eine Fahrzeug, das der eine Hagen rudert. Während der Sagaschreiber nüchtern meldet: sie lassen ihre Mannen die Schar überführen, und alles schafft sich über den Strom, steht unser Meister keck und großzügig zu dem Übermenschlichen:

Zem êrsten brâht er übere tûsent ritter hêr,
dar nâch sîne recken; dannoch was ir mêr:
niun tûsent knehte fuort er an daz lant.
des tages was unmûezec des kûenen Tronegæres hant¹.

¹ „Zum ersten bracht er tausend vornehme Ritter über, danach seine eigenen Helden. Dann gab es immer noch mehr: neuntausend Knappen führte er ans Land. Diesen Tag hatte der hühne Tronjer alle Hände voll zu tun!“ (Strophe 1573.)

Eine der vielen Stellen, wo durch den heroischen Eifer des Spielmanns ureigene Schalkhaftigkeit zwinkert!

Auf hünischer Seite geht es nun vollends ins Unbegrenzte. Nach den Verlusten des ersten Kampftages umstehn noch Zwanzigtausend die Halle. Den Dichter hat dieser Überfluß verlockt, auch den zweiten Kampftag noch mit einem Ansturm der Hünen zu beschweren, eh Rüedeger an die Reihe kommt (vgl. § 43). Wenn irgendwo, gilt hier das ‚Weniger wäre mehr‘.

Auch die Fürstenpaläste muß man sich nun in ausschweifender Größe denken. Der Kaisersaal zu Goslar ist ein Stübchen gegen den Saal Etzels, wo man nach dem ersten Kampfe siebentausend Tote hinauswirft! (Der Bearbeiter findet's bedenklich und sagt ‚wohl zweitausend‘.)

Diese Riesenblutbäder sind nicht aus dem Geiste altgermanischer Helden-dichtung; die will kaum je durch hohe Zahlen beeindrucken. ‚Sieben hieb Hagen mit scharfem Schwerte, aber den achten stieß er ins heiße Feuer‘: mit diesen Worten vermittelt uns das alte Atlilied einen schaubaren und noch glaubhaften Eindruck von heldenmäßiger Gegenwehr. Das Nibelungenlied rahmt die Schläge seiner Hauptkämpen fast immer in Massengemetzel ein, deren Ergebnis nach Hunderten oder Tausenden zählen muß. Die den Brand überlebenden Sechshundert vernichten noch drei ungeschwächte Angreiferscharen von 1200 — 500 — 600 bis auf den letzten Mann . . . Mit dem Hochmittelalter kommt — von zwei Seiten her: vom Morgenland und von den Kelten — ein Geist des Maßlosen und der Aufschneiderei über den keuscheren Stil des mittleren Europas.

Ein Glück, daß dieser Massenaufwand die Kämpfe der Einzelnen — das erzählerisch Wertvolle — nicht verschütten konnte!

63. Raum verbraucht ferner die beredtere Seelenschilderung.

Der altgermanische Heldendichter suchte das Innenleben seiner Menschen mit dramatischen Ergüssen und zeichenhaften Taten zu zwingen. Allmählich hat sich die Gemütssprödigkeit erweicht und die Zunge gelöst. Zuerst erzog die Kirche dazu; dann wirkte der welsche Minnesang und die Romane der Ritter, eine ichbewußte, die Gedanken zergliedernde Kunst. Auch unser Spielmann der Südostmark hat gelernt, die Gefühle beim Namen zu nennen und sie verweilend zu beschreiben, mittelbar und unmittelbar. Man nehme ein Stück aus Etzels Werbung (Strophe 1225 ff.): ‚Kriemhild, die vornehme und tiefbetrübt, erwartete Rüedeger . . . Der fand sie in dem Gewande, das sie immer trug; bei ihrem Gesinde fehlte es nicht an reichen Kleidern! Sie ging ihm entgegen . . . und empfing ihn gar gütig . . . Man hieß die Herrren sitzen . . . Sie fanden, der Hausfrau halber, keine frohen Gesichter. Viel schöne Frauen saßen um sie, doch Kriemhild lebte nur ihrem Jammer: ihr Gewand war an der Brust naß von heißen Tränen‘.

Die Menschenzeichnung ist viel runder als bei den Vorgängern, über das Stehende schreitet sie da und dort schon hinaus: Etzel, Rüedeger und Dietrich sind keine Gattungs-, sondern Einzelwesen. Das sind die milderen Gestalten, die innerlich jüngeren. Sigfrid ist als der stehende Heldenjüngling angelegt,

aber ein paarmal bekommt er Äußerungen, die ihm Eigenes geben: die biedere Rechtlichkeit in seiner Entrüstung über Kriemhildens böse Zunge (Strophe 858—62); den gutgelaunt-saftigen Ärger über das Ausbleiben des Weins auf der Jagd (965—68).

Aber auch der düstre Hagen ist nicht etwa der Waffenmeister und Ratgeber im allgemeinen, die ständische Rolle, die uns süd- und nordgermanische Heldendichtung in vielen Auflagen zeigt. Hagen hatte schon der erste Epiker höchst persönlich geformt. Bei dem zweiten kann er gelegentlich mildere Züge übernehmen, ohne daß sein herbes Bild zerfließt. An Rüdegers Hof meint er vil harte güetlichen, die junge Markgräfin wäre die rechte Frau für Herrn Giselher, und er mit seinen Mannen würde ihr gerne dienen (Strophe 1678); den warmen Willkomm Etzels erwidert er mit Worten von erlesener Herzenshöflichkeit (Strophe 1811); und beim Kirchgang am nächsten Morgen mahnt er die Seinen, in ehrlicher Reue vor Gott zu treten (1855 f.).

Über solche Anwendungen Hagens werden wir uns weniger verwundern, wenn wir bedenken, daß die mittelalterlichen Erzähler anders dichten als Ibsen. Sie gehen — Ausnahmen vorbehalten — nicht vom Menschenbild aus und leiten von ihm möglichst folgerecht ab, was geredet und getan wird. Das erste für sie ist das Geschehen, die großen und kleinen Glieder der Fabel; dies suchen sie angemessen zu verteilen auf vorhandene oder eigens zu erfindende Träger. Die Rolle prägt den Kopf. In unserm Falle: die fromme Ermahnung der Nibelunge mit ihrem dunklen Glockenhall fiel dem Meister ein als Glied des Ablaufes, als Mittel, den ernsten Gehalt der Stunde zu verdichten, und zum Sprecher konnte er füglich nur Hagen wählen. Wenn der nun als gottesfürchtiger Mann dasteht, ist es die Folge jener Erfindung; der Gedanke war nicht: Hagen ist im Grunde fromm — dies muß hier noch zum Ausdruck kommen, sonst hätte sein Bild eine Lücke. Und so an vielen Stellen. Die Art, wie man heute oft alte Dichtungsfiguren beschreibt — ein naiv-stoffliches und stark ergänzendes Nachzeichnen —, versetzt sich zu wenig in das Wollen und die Nöte der Schaffenden.

Die breiter ausladende Erzählweise bereichert und erweicht die Menschenbilder. Der ältere, straffere Stil hielt sich ganz von selbst mehr an die gerade Linie. Seine Menschen waren geschlossener, aber auch maskenhafter.

64. Verbreiternd wirkt auch der starke Zug aufs Lyrische bei unserm Dichter. Wo er ihn künstlerisch, durch den Mund seiner Geschöpfe, auszuleben vermag, da gibt er sein bestes. In zwei der herrlichsten Strophen preist Hagen seinen Waffenbruder Volker:

Nu schouwe, küene hère, Volker ist dir holt:
er dienet willeclīche dīn silber unt dīn golt.
sīn videlboge im snīdet durch den herten stāl;
er brichet ūf den helmen diu lichte schfnenden māl.

Ine gesach nie videlære sô hêrlîchen stân,
 alsô der degen Volker hiute hat getân.
 die sînen leiche hellent durch helm unt durch rant:
 nu sol er rîten guotiu ross und tragen hêrlîch gewant!¹

Diese Verse bergen altüberlieferte Urklänge: eine Prachtstelle unsres einzigen angelsächsischen Heldenlieds redet ganz ähnlich von der nie erlebten Tapferkeit der Gefolgsmannen, die ihres Herrn Gaben — hier ist es der süße Met — herrlich vergelten. Aber in unsern Strophen ist die Knospe aufgegangen zu warmer Sangesblüte; über einigen Zeilen liegt schon der zauberische Schmelz des spätern Volksliedes. So wunderbarlich es klingt: der Nibelungen-dichter ist einer der Ahnen des deutschen Volksliedstils. Das ist er geworden kraft seiner Lyrik. Eine Menge seiner eindrucksvollen Stellen wirkt durch den sangbaren Fluß. Er tut es darin seinen Nachfolgern, den andern Heldenbüchern, weit zuvor. Das darf man nicht als Altertümlichkeit erklären; als wäre unser Epiker noch mehr in dem Tone seiner Quellen, der Lieder, befangen. Denn diese Lieder, die spielmännischen Heldengedichte des 12. Jahrhunderts, waren trotz ihrer Sangbarkeit nichts weniger als ‚halblyrische Ballade‘: straff episch-dramatisch zwangen sie ihre stoffschwere Fabel und hatten keinen Raum für lyrische Polsterung. Die Lyrik unsres Dichters ist persönliche Anlage. Geschult hat er sie an dem ritterlichen Minnesang; oft klingt er wörtlich an an heimische und westliche Sänger. Das Nibelungenlied war nur möglich in einem Lande und zu einer Zeit, wo es eine entwickelte Kunstlyrik gab.

Dieser Spielmann hatte wohl zu viel Singsang und Gemüt im Leibe, um ein Erzähler reinen Wassers zu werden. Den sachlichen Schritt, den wir seinen Quellen zutrauen dürfen, hemmt oft seine Empfindsamkeit und Besinnlichkeit. Hierher das unermüdliche Vorausdeuten auf das schlimme Ende, überhaupt die Unterstimme von Beileid und Gemeinplatz — und wiederum die naiven Ausbrüche mit ‚Hei!‘ bei frohen und unfrohen Gelegenheiten:

hey waz guoter pffaffen ze sîner pîvilde was!²

Ähnliche Rufe entfuhrten schon den englischen Epikern des achten Jahrhunderts, die gleichfalls halbe Hymniker waren. Diese Männer erkennen keine Kunstregel an, daß der Zuschauer mit seinen Gefühlen draußen bleiben solle.

65. Endlich gehört zu der reicheren Darstellung das epische Schaffen im engern Sinne: das Erfinden neuer Gestalten und handelnder Auftritte, auch ganzer Zwischenspiele.

¹ Da sieh, erlauchter König, Volker ist dir ergeben! Er dient bereitwillig um dein Silber und Gold. Sein Fiedelbogen schneidet ihm durch den harten Stahl; er bricht auf den Helmen die hell glänzenden Abzeichen. Nie sah ich einen Spielmann so herrlich dastehn wie heute den Helden Volker. Seine Weisen klingen durch Helm und durch Schild. Fürwahr, er verdient, gute Rosse zu reiten und herrliche Gewänder zu tragen!“ (2006 f.)

² „Gott, wieviel hohe Geistliche waren bei seinem Begräbnis!“ (1065.)

Hier mögen wieder einige Zahlen sprechen. Die Quelle des ersten Teils, das Brünhildenlied, stellte acht benannte Personen auf: das Epos verdreifacht die Zahl. An Auftritten hatte das Lied gegen zwei Dutzend: im Epos sind es schon bis zum Zanke der Schwägerinnen einige 140! (wobei wir freilich die ruhenden, zuständigen mitzählen; wir könnten sie nicht reinlich von den dramatischen scheiden). Beinahe aufs Zwanzigfache ist die Zahl gestiegen.

Das Verhältnis zu der zweiten Quelle, dem kürzern Burgundenepos, ist begreiflicherweise ein anderes. Wir fanden dort gegen zwanzig benannte Handelnde: das Nibelungenlied Teil II kennt ihrer vierzig. Die Auftritte beliefen sich bis zum Beginn der Kämpfe auf einige 60: die gleiche Strecke der Nibelungen zählt 200; eine Verdreifachung. (Wieder sind die handlungsarmen Glieder mitgerechnet.)

Wir sehen hier klar, wie der jüngere Epiker die Knappheit des Liedes in den neuen Reichtum übersetzt und die mäßige Fülle des älteren Epos noch einmal steigert. Er folgt den Spuren des älteren Epikers und geht uns zweibis dreifache über ihn hinaus.

Beseitigt hat er, soviel wir sehen, keine benannte Gestalt der Quellen. Dagegen hat er ein paar Auftritte übergangen, die aus irgend einem Grunde seinem Geschmack, seinem Sagenbild widerstrebten. Zum Beispiel mußte das fröhliche Gelage in der Nacht nach Sigfrids Morde verschwinden. Im ganzen schließt der vielgezackte Grundplan des letzten Meisters die sparsame Zeichnung der Ursachen in sich. Der älteste Bestand an Gliedern und Menschen hat bis ans Ende gedauert; nur ausnahmsweise hatten ihn schon die Früheren mit Bedacht beschnitten: wir erinnern uns, wie Etzels Tod wegfiel und der zweite Etzelknabe verschwand; auch das Jüngere Brünhildenlied hatte einiges ausgeschieden.

Über die dichterische Schaffenskraft sagen jene hochgestiegenen Zahlen noch nichts aus. Als Gestaltenschöpfer reicht unser Österreicher an den Landsmann der 1160 er Jahre kaum heran. Seine neuen Figuren sind zwar nach Stand und Rolle mannigfach genug; man überblicke die Reihe: Dankwart, Hagens Bruder; Wolhart, der Begünstigte aus den jungen Dietrichkrieger; Gelpfrat und Else, die bayrischen Herren mit ihrem nächtlichen Überfall auf die Wormser; Liudeger und Liudegast, das besiegte Fürstenpaar aus dem Sachsenkrieg; König Sigmund, der Vater Sigtrids (als ‚Vater‘ gleich schon ein würdiger Alter: unsterblicher Dichterbrauch!); der Oheim der Nibelunge, Bischof Pilgerin von Passau; endlich der Zwerg Alberich. Um sie lagert sich noch ein Kreis von Augenblicksgestalten. Auch diese tragen wohl einmal einen lebendigen Einfall: der Küchenmeister mit seinem berufstreuen Rümoldes rät (§ 52); das Markgrafentöchterchen, das bleich und rot wird, als sie auch den schrecklichen Hagen küssen soll, oder die Amelungen, die teils hitzig, teils besonnen mit den Rheinischen verhandeln —: das sind immer noch keine baren Statisten.

Aber auch die zwei Neulinge, die mit der meisten Liebe geformt sind, Dankwart und Wolfhart, können es an Gewicht nicht aufnehmen mit Volker oder Giselher, wie sie aus der Hand des Vorläufers kamen, von Rüedeger ganz zu schweigen. Die Neuschöpfungen des ersten Notdichters hatten, so scheint es, mehr kenntlichen Umriß im großen. Doch wäre es einseitig, die Menschenzeichnung des letzten Künstlers nur nach den Gestalten zu messen, die er neu eingeführt hat. Seine Stärke lag im Abtönen, im Verfeinern und Durchwärmen. Man muß ihm anrechnen, was er aus dem Vorgefundenen gemacht hat.

66. Bewegte, handlungsvolle Zwischenspiele (Episoden), denen in der Quelle gar nichts oder nur eine kurze Andeutung zugrunde lag, hat der Dichter freigebig ersonnen. Man kann ihrer fünf auf jede der beiden Hälften rechnen. Zusammen betragen sie gegen 550 Strophen. In Teil I sind es:

1) Der Sachsenkrieg (Aventiure IV): Sigfrid verschafft seinen Wormser Freunden einen glänzenden Sieg über den Sachsen- und den Dänenkönig, die Krieg angesagt hatten. Die 130 Strophen sind Ausführung einer formelhaften Angabe, die seit alters an dieser Stelle der Brünhildsage gestanden hatte: daß Sigfrid mit seinen neuen Schwurbrüdern rühmliche Waffentaten vollbringt (§ 4). Wenn ein isländischer Erzähler um 1300 diesen Sachsen-Dänenzug der Gibichungen frei ausdichtet¹, fußt er einfach auf unserm Nibelungenlied und beweist kein höheres Alter der Einlage. Die Meinung, dieser Sachsenkrieg könne recht gut Gegenstand eines eignen Volksliedes gewesen sein — so äußerte sich ein Feind der Sammellehre! —, macht uns heute lächeln: er trägt alle Merkmale eines buchmäßigen Zwischenspiels, das nur als Glied des großen Ganzen Leben hat. Zweck der Zudichtung war, Sigfrid mit kriegerisch-ritterlichen Ehren zu schmücken, die ihm bisher fehlten, und ihn die Begegnung mit Kriemhild verdienen zu lassen (Strophe 288): also ein Glied in der Liebesgeschichte des Paares.

2) Sigfrids Besuch im Zwergenland (Aventiure VIII). Nachdem die Wettkämpfe mit Brünhild glücklich bestanden sind, sieht man sich nach Hilfe um gegen die zuströmenden Scharen der Fürstin, und so holt Sigfrid tausend Mann aus seinem nibelungischen Reich, was mit spielerischem Fabulieren abgewickelt wird. Auf diesen überraschenden Einfall führte der Wunsch des Erzählers, das zauberische Land der Nibelunge mit seinen Riesen und Zwergen auf die Bühne zu bringen zu heiter-spielmännischer Wirkung. Er kannte diese Welt aus seiner Nebenquelle, dem Liede vom Nibelungenhort. Zu dieser Jung-Sigfridsage von der Hortgewinnung bildet unsere Einlage ein Nachspiel. Sie zeigt besonders deutlich, wie wenig das Überwirkliche, Mythische dem Heldendichter der Stauferzeit zuwider war. Und noch einen Ertrag wirft dieses Abenteuer ab: Sigfrid kann nun an den Wormser Festlichkeiten mit standesgemäßem Gefolge auftreten.

3) ‚Wie Sigfrid verraten ward‘ (Strophe 874—910). Hagen erfragt von Kriemhild das Geheimnis, wo ihr Mann verwundbar sei, und weckt,

¹ In der Novelle vom Nornengast; verdeutscht von Paul Herrmann, *Isländische Heldenromane* (1923) 211 f.

um seine Frage zu begründen, durch falsche Boten den Schein, man müsse wieder gegen die Sachsen ziehen; auf einer bloßen Jagd hätte ja Sigfrid keinen Schutz nötig. Das ist umständlich, überreich an Voraussetzungen, und muß schon darum Neudichtung des breiten Epos sein. Das Lied nahm es einfach als gegeben, daß der kundige Hagen um die Blöße an Sigfrids Rücken wußte. Der Nibelungendichter muß irgendeine Erzählung gekannt haben, worin ein Weib ahnungslos das ‚bedingte Leben‘ des teuern Helden verrät. (Weit ab liegen die Sagen, wo die Frau die listige Verräterin ist, wie Delila bei Simson.) Diese den Österreicher befruchtende Erzählung hing mittelbar zusammen mit der nordischen Balderdichtung, wo die ängstlich besorgte Mutter, die Göttin Frigg, dem tückisch ausfragenden Loki enthüllt, daß ihrem Sohne nur die Mistel schaden kann. Mit diesem Auftritt hat noch der des deutschen Buches merkwürdige Stimmungsverwandtschaft. All dies aber ist in die Sigfridgeschichte erst um 1200 hereingekommen; kein Gedanke daran, daß Sigfrid, Kriemhild und Hagen ihren Ursprung hätten in den Gottheiten Balder, Frigg und Loki!

Die Unverwundbarkeit des Helden mit der einen verhängnisvollen Ausnahme, dieses berühmte, auch von Achilleus bekannte Wandermotiv, hatte bisher in der Sigfridsage ziemlich an der Oberfläche gelegen; es beherrschte die Handlung nicht. Durch die große Einschaltung des Epikers zog es mehr Anteil auf sich. Der aufs Seelische gerichtete Künstler dachte an den innern Gewinn: Kriemhild ist jetzt unfreiwillig zur Mitschuldigen geworden; sobald sie hört, ein toter Ritter liege vor ihrer Kammer, durchzuckt sie der Gedanke an Hagens Frage, und Jahre später wühlt sie noch in dem Selbstvorwurfe: ich hätt es verhüten können, daß ich seinen Leib verriet! dann braucht ich Arme jetzt nicht zu weinen! (Strophe 1111 f.). Für solche Dichtergedanken mußte man mehreres in Kauf nehmen. Kann Kriemhild dem Hagen so arglos vertrauen? Und kann sie glauben, er bedürfe, um den Rücken des Helden zu schirmen, des aufgenähten Kreuzes? Dazu der äußere Widerspruch: das Kreuz kommt auf den Waffenrock — es soll ja für den Sachsenkrieg dienen —, und nachher sitzt es auf dem Pirschgewand. Zu schweigen von dem künstlichen Aufwand mit den zweimaligen Boten.

4) Sigmund in Worms nach Sigfrids Tode (Strophe 1014 — 1035 und Aventure XVIII).

Mit Sigfrid und Kriemhild ist Vater Sigmund der Einladung nach Worms gefolgt. In den Schrecken um Sigfrids Mord zieht es nun auch ihn hinein. Zwischen die ererbten Auftritte, Kriemhildens erste Klage und die Enthüllung des aufgebahrten Leichnams, schiebt sich eine Bilderreihe: wir sehen den alten König in seinem ratlosen Entsetzen neben dem geistesgegenwärtigeren Weibe. Dann nach der Bestattung hören wir unfrohe, dumpfe Gespräche; bis sich der enttäuschte Vater von Kriemhild löst und, von ihren jüngern Brüdern begütigt, die Heimfahrt antritt.

Das ist so recht die Hand des Letzten, des nachdenklichen Baumeisters. Möglich wurden diese Zwischenspiele erst durch eine seiner einschneidenden Neuerungen: daß Sigfrid Eltern hat und über ein eigenes Reich verfügt (sieh § 76). Allein, den Vater nach Worms zu bringen, dazu nötigte kein Höflichkeitsgebot. Hier spielten dichterische Wünsche.

Die Wirkung des Mordes sollte sich vor größerem Hintergrund abzeichnen. Im Liede klagte die einsame Witwe in der Bettkammer: das Zuströmen der kampflustigen Mannen unter Sigmund stellte ein bewegtes Tiefbild her. Es ist der reichere, pomphaft Vortrag des großen Epos. Sodann aber galt es zu begründen, wie Kriemhild bei den Brüdern bleiben kann, wo man ihr so übel mitgespielt hat, und wie sie ihr Kind zuhause seinem Schicksal überlassen mag. Erzählte doch die zweite Quelle, die ältere Not, daß in Worms, bei ihren Brüdern, die Werbung Etzels sie trifft; daran war nicht wohl zu rütteln. Den Spielmann hatte hier seine eigene Erfindung, Sigfrids Erbreich, in Notlage gebracht; man fühlt ihm an, daß er sich der Schwierigkeit bewußt ist. Durch die Anwesenheit Sigmunds, durch seine Zwiesprache mit Kriemhild, konnte er ihren unmütterlichen Entschluß heller beleuchten, aber auch menschlich wärmen. Dächte man sich Kriemhild ohne den wehmütigen Abschied vom Schwiegervater, so erschiene ihr Fortbleiben allzu herzlos.

Der Kleine aber mußte daheim bleiben, denn unser Dichter ertrug es nicht, daß man auch ihn morde (wie es die ältere Stufe andeutete, wenn auch nicht eigens erzählte); und doch mußte er aus der Geschichte verschwinden: in der zweiten Ehe war kein Platz für den Sigfridsohn. Der Spielmann behalf sich hier mit einem ‚Aus den Augen, aus dem Sinn‘.

5) Die Einbringung des Nibelungenhorts (Aventiure XIX). Eine Strecke, die uns allerlei lehren kann.

Der Dichter erzählt umständlich, wie im vierten Jahre nach Sigfrids Tod die Könige den großen Hort aus dem fernen Nibelungenland nach Worms schaffen, wie dann Hagen rät, den Schatz, die Morgengabe Kriemhildens, nicht in ihrer Gewalt zu lassen, und wie er ihn, während seine Herren außer Landes sind, in den Rhein versenkt, was ihm den Zorn der Fürsten zuzieht und Kriemhild mit neuem Leide beschwert.

Überliefert war hiervon nur der Gedanke, daß Gunther und Hagen den Hort im Rheine bergen. Dies aber gehörte in den Zusammenhang der Burgundensage: dort hatte das Rheingold seine gewichtige Rolle. Die älteren Sigfridsagen hatten den Nibelungenschatz, soviel wir sehen, nirgend mit dem Rheine zusammengebracht. Neu war auch das Herschleppen des Hortes: bisher dachte man sich Sigfrids Erbe an dem gemeinsamen Königssitz.

Worum es unserm Meister zu tun war —: das Versenken des Hortes sollte zum Erlebnis der Heldin werden. Es geschieht nicht mehr aus Mißtrauen vor künftigen Feinden (den Hünen), sondern bedeutet eine weitere Gewalttat Hagens an der Witwe. Darauf mochte wohl dieser Kriemhildendichter verfallen!

Wir sind gewohnt, in dem Hagen, der das frevelhaft gewonnene Gold in den Strom senkt, das Schlußbild der Sigfridsage zu sehen. Aber so hat erst unser Nibelungenlied den alten Zug verwertet. Es hat ihn aus der zweiten Sage in die erste verpflanzt. Das Bergen des Schatzes gehört nun zu den Leiden der Frau am Wormser Hofe. Und es ist zu einer Klammer geworden der beiden Hälften. Denn es erneuert und verstärkt das Rachebedürfnis der Witwe und gibt ihr später den Gedanken ein: für den Raub könnte sie Entschädigung finden an der Seite Etzels. Was man seit Stufe 2 wußte: daß noch im Hünenland Kriemhild an das Nibelungengold denkt und es von Hagen zurückfordert —: diese schatzheischende Kriemhild hat der Letzte kunstbewußt vorbereitet mit seinem neuen Zwischenspiel von der Einbringung des Hortes.

Rücksicht auf Teil II ist es auch, wenn er die Brüder entlastet. Daher die bürgerliche Erfindung von ihrem plötzlichen Verreisen, so daß nur der Tronjer Schuld hat. Aber da gab es einen Haken! Zum überlieferten Rheingold gehörte, daß Zweie es verstecken; denn der Kern war das Zuschwören des Geheimnisses. Dies durfte der Spielmann nicht drangeben, sonst verdarb er sich das Prachtstück am Schluß, die Trutzrede des letzten Burgunden. So verstand er sich zu einer nachhinkenden Strophe: ‚eh Hagen den Schatz in dieser Weise verbarg, hatten sie es mit starken Eiden gesichert, daß er verhöhlen sein solle, solange ihrer Einer lebe‘ (1140). Da haben wir ja, zum Glück, den alten Kern, aber mit dem Vorigen streitet es. Das hat schon der Bearbeiter C* gemerkt. Der Dichter selbst will vielleicht den Widerspruch mildern, wenn er Gernot vor der Reise sagen läßt: lieber dieses Gold in den Rhein versenken, als ewige Plage mit ihm haben! Daß aber Hagen einem geheimen Auftrag folge und Reise wie Ungnade der Herren nur Machenschaft sei, dies hätte der Spielmann kaum so zwischen den Zeilen gelassen.

Der alten Anschauung kommt eine spätere Stelle nahe. In Strophe 1742 sagt Hagen: den Hort hießen meine Herren in den Rhein senken. Darüber in § 124.

67. Von all diesen freien Zutaten des ersten Teils wird man keine zu den nötigen Bereicherungen des Werkes rechnen. Günstiger steht es um die neuen Einlagen der zweiten Hälfte; wir sahen schon, wie die Berührung mit dem großen Vorgänger unsern Mann befeuert.

6) Der Kampf der burgundischen Nachhut mit Gelpfrats Bayern (Aventiure XXVI). Zwar hat hier die Dichtung von Dietrichs Rückkehr Gevatter gestanden, aber die meisten Einzelheiten sind selbständig erfunden: das feurige Zwischenspiel gibt einen guten Begriff, was der Österreicher ohne die Stütze seiner gewohnten Vorlage in solchem Stoff vermochte.

Es fallen auf rege sinnliche Eindrücke: das Hufgetrappel der Verfolger von drei Seiten; durchs Dunkel erspäht man Schildglanz; Hagen, vom Sattel gestochen, springt auf, aber der Gegner trennt ihm eine Ecke des Schildes ab, daß die Funken stieben; da ruft er laut seinen Bruder zu Hilfe . . . Den fliehenden Bayern hallen die Schläge nach. Durch Wolken bricht der Mond, und

man sieht die Schilde der Sieger trüb genetzt. Aber erst als das helle Sonnenlicht über die Berge kommt, gewahrt Gunther die geröteten Brünnenringe . . . Es sieht übrigens so aus, als stamme der Mondschein aus der Donau- und Nixenszene der ältern Not; dort hatte er noch besseres Recht (§ 39).

Mit dieser Zugabe will der Urheber seine Neuschöpfung Dankwart verherrlichen, und nach seiner überschwänglichen Art erhöht er ihn gleich über Hagen. Daneben spielt der Unmut über die räuberischen Bayern (siehe § 70).

7) ‚Wie er nicht vor ihr aufstand‘ (Aventiure XXIX). Eine abgerundete, leicht lostrennbare Eindichtung.

Die Nibelunge sind in Etzelnburg angelangt, und die Fürsten mit ihren Rittern haben sich in geordnetem Aufzug von der Empfangshalle zum Palaste des Landesherrn bewegt. Wir erwarten ihren Eintritt bei Etzel, und so stand es auch in der Vorlage (§ 121). Unser Dichter aber erzählt mit zwangloser Wendung, wie Hagen über die Achsel blickt nach seinem Heergesellen Volker, wie die Zweie die Herren auf dem Hofe stehn lassen und sich vor Kriemhildens Saal in blinkender Rüstung auf eine Bank setzen. Die Hünen begaffen sie; Kriemhild heißt die Schar zurückbleiben:

ich wil under krône zuo mînen vîanden gân¹.

Damit geht sie die Stiege hinab auf die beiden zu. Durch deren Augen sehen wir sie herankommen; Volker und Hagen teilen sich ihre Gedanken mit und versichern sich festen Zusammenhaltens. Der Fiedler will der Königin die Ehre erweisen, aber Hagen sagt: was sollen wir vor unserm Feinde aufstehn? Er bleibt sitzen und legt das Schwert über seine Beine. Es ist Sigfrids Waffe. Kriemhild erkennt es und weint. Sie tritt vor sie hin und wechselt mit Hagen bittere Reden. Dann kehrt sie sich zu ihren Gewaffneten, aber die sehen einer den andern an und wollen für Türme von Gold nicht gegen Volker los. Nach einem lehrhaften Gesätze des Fiedlers über den Wert der Waffenfreundschaft lenkt es in die verlassene Handlung zurück, und die Fürsten können endlich bei Etzel zum Empfang antreten. ‚Wie lange wollt ihr dastehn und euch drängen lassen? Geht doch zu Hofe . . .‘: mit diesen Worten Volkers macht der Dichter schmunzelnd aus der Not eine Tugend.

Der Auftritt bringt in den Zusammenhang mehrere Unwahrscheinlichkeiten; als ganzes ist er wie ein Doppelgänger zu dem ersten Willkomm mit Kriemhild und zu der spätern Nachtwache; seine vierzig Strophen sind größtenteils Mosaik aus Steinchen der benachbarten, ältern Glieder. Aber das Hauptbild ist neu und prägt sich unauslöschlich ein. Die Absicht war, die zwei großen Gegenspieler, den Helden und die Heldin, noch einmal, Antlitz gegen Antlitz, wider einander zu halten und den treibenden Gedanken der Rachesage noch einmal bildhaft zu verdichten; der ererbte Kriemhildenempfang hatte den Dichter nicht ersättigt. Daneben labt er sich an der Waffenbrüderschaft der beiden Rheinischen und windet Volker einen Kranz: auch er hebt sich einen Augen-

¹ „Ich will, die Krone auf dem Haupt, vor meine Feinde treten.“

blick über Hagen hinaus — und bildet dann doch die Folie zu seiner überlegenen Schrofheit.

Hat die vorige Zudichtung die sinnliche Kraft des Erzählers bezeugt, so ergreift uns in dieser die Stimmungsgewalt des Heldenschilderers.

8) Das Massenturnier am Hünenhof, wobei Volker einen vornehmen Hünen durchrennt, so daß es beinah schon zum Losschlagen kommt (Strophe 1868—97).

Die sorgsam gegliederte und rüstig vorschreitende Einlage geht über ein gewöhnliches Ritterspiel hinaus. Das kennerhafte Fachwelsch ist ganz bescheiden. Hier hat kein Fechtlehrer, sondern ein Dichter einen Buhurt geschildert. Er wird zum Ruhmesblatt des heißblütigen Fiedlers und stellt zugleich Etzel als Hüter des Gastfriedens so würdig und männlich hin, wie er im ganzen Werke nicht mehr erscheint. Vor allem aber ist es eine Art Heerschau. Sie führt uns die vielen Reckenvölker vor, die Etzels Hofhalt färben, unter Aufbietung von Namen und Zahlen, doch kein trockenes Verzeichnis: die Masse ist in hallender, stäubender Bewegung. Dieselben Völker mit ihren Führern, die wenig später im Kampfe verbluten, sehen wir hier zum stolzen Turnei anrücken.

Dabei wahrt es die vier Rangstufen von der ältern Not her (§ 43), nur diesmal mit wohlbedachter Umdrehung: Am Anfang die Dietrichsmannen, denen ihr Herr das Spiel kurzweg verbietet. Darauf die von Bechlarern, die Ruedeger mit Bitten zurückhält. Dann erst dürfen die nicht befreundeten, die Thüringer und Dänen, ihre Schäfte an den Gästen zersplittern. Den Schluß machen Blödelins Hünen, und unter diesen setzt es nun das eine Opfer.

Bis zu dieser Zuspitzung herrscht ein sachlicher Ton, fast als ob eine bessere Reimchronik Geschichte erzählte. Der Spielmann bewährt sich hier einmal im Freskenstil. Im letzten Drittel ist es mehr die gewohnte Pinselführung. Mit sicherer Künstlerschaft gibt er in den paar Zeilen vor 1894, 4 Rahmen und Stimmung für das ‚Dô kom der küene Etzel‘. Scharfe Raumzeichnung darf man auch hier nicht erwarten. Wir erleben den unbestimmten Eindruck, daß mitten in dem Getümmel ein Kranz von Zuschauern sich bildet für den schlichtenden Landesherrn.

Der nordische Nacherzähler der ältern Not füllt diesen zweiten Tag bis zum Schmause nur mit einer Stadtwanderung der Fremden an; aber das sieht nach prosaischer Verarmung aus. Denkbar also, daß der Kirchgang des Nibelungenlieds (Strophe 1850 ff.) und unser Turnier schon bei dem Vorläufer da waren, dann aber wohl nur in flüchtigem Umriß: das Ausmodelln derart seitab liegender Stücke war mehr Sache des breiteren Epikers.

9) ‚Wie Blödelin erschlagen ward‘ (Aventiure XXXII).

Schon das ältere Burgundenbuch hatte das kleine Gefolge der Nibelunge durch tausend Krieger ersetzt. Nur die Ritter tafelten in der Fürstenhalle, der Haufe der Knappen war außerhalb untergebracht. Gegen diese richtete der Königsbruder Blödel, von Kriemhild gewonnen, den ersten Angriff; er machte

sie nieder und besetzte dann die Tür der Halle. Mittlerweile aber hatte sich dort die Köpfung des Etzelsöhnchens durch Hagen abgespielt, und der allgemeine Streit war in Gang gekommen.

Dies wären somit zwei gleichlaufende Handlungen. Aus der Wiedergabe in der Thidrekssaga sehen wir, daß der Epiker — älterem, schlichterem Kunstbrauche gemäß — einsträngig darstellte: er zeigte uns Kriemhildens Auftrag an Blödel und dann weiter das Gelage der Fürsten; zu ergänzen blieb, daß Blödel draußen die Knappen niedermacht: sichtbar wurde er erst wieder als Hüter der Hallentür.

Der Jüngere wollte das Knappenblutbad nicht hinter der Bühne lassen, denn er gab ihm eine ganz neue Wendung: Dankwart, als Marschalk der Befehliger der Knappen, köpfte den Angreifer Blödel und schlägt sich ‚wie ein Eber vor Hunden‘ zu den Nibelungen durch. Also ein zweites, größeres Heldenstück des neuerfundenen Dankwart; das erste trafen wir in dem Gelpfratkampfe (vorhin Nr. 6).

So ist dieser ganze stürmische, waffenklirrende Auftritt, der sich bei Dankwarts Entrinnen zu mächtiger Spannung steigert, Neuschöpfung unsers Künstlers. Es entstand dadurch eine zweisträngige, zurückbiegende Erzählweise, die der Vordermann noch vermieden hatte: die Ereignisse in der Halle laufen bis zu dem Punkte, wo es sich über dem Leben des Königsknaben gewitterhaft zusammenzieht; dann springt es jählings ab: ‚Blödelins Recken waren alle gerüstet . . .‘, es folgt das Gemetzel unter den Knappen, und als dreißig Strophen später Dankwart unter die Tür tritt, knüpfen wir genau an den verlassenen Augenblick an (vgl. § 85).

Ein so entschiedenes Zurückklenken kennen die Nibelungen nur noch einmal, Strophe 1493/1506, hier aber in ruhigem, spannungslosem Zusammenhang.

10) Kampf und Tod der Dietrichsmannen (Aventiure XXXVIII).

Zu diesem langen Zwischenspiel bot die ältere Nibelungenot nur einen Keim. Als Dietrich den Fall seines Freundes Rüedeger hört, stürmt er an der Spitze seiner Amelungen zum Angriff. Bildkräftige Wendungen vergegenwärtigen bündelhaft einen dröhnenden Massenkampf; Sondergefechte gab es schon deshalb nicht, weil die benannten Amelunge noch fehlten. Bis endlich nur Dietrich und Hildebrand und im andern Lager noch vier Helden dastehn und die letzten Einzelkämpfe sich abzeichnen (§ 90).

Im jüngern Werk schickt Dietrich zuerst einen seiner Krieger, nach Rüedeger zu fragen. Der bringt weinend die Todesbotschaft. Dietrich kann es nicht glauben: Rüedeger, der Freund der Gäste, tot! Das wäre des Teufels Spott! Er schickt Hildebrand, es besser zu erkunden. Dem Alten drängen sich alle übrigen Amelunge als Begleiter auf. Prächtige Erfindungen führen uns vor Augen, wie sie in Streit geraten mit den Burgunden und in langem Waffengang mit vielen Sonderkämpfen fallen; nur Hildebrand kehrt zu seinem Herrn zurück. Dann erst waffnet sich Dietrich und tritt den zwei überlebenden Nibelungen entgegen.

Wir erkennen drei Antriebe zu dieser Ausweitung. Eine Gestalt wie Dietrich sollte nicht im allgemeinen Handgemenge untertauchen; er hob sich welt-richterlicher ab, wenn er nur die letzten Hauptgegner vor die Klinge bekam. Dann der Schmerz der Freunde um Rüedeger und damit des Dichters eigene Ergriffenheit konnte nun voller ausströmen. Zugleich gewann Dietrich den Atem, den Tod der eignen Mannen mit Nachdruck zu beklagen. Über diesen schwersten Schlag, der den Verbannten treffen konnte, war der frühere Verlauf ohne Widerhall hinweggestürmt. Jetzt erst, wo Dietrich abseits vom Masselärm die Botschaft hört, war Raum für jene Erfindung — Größeres hat kein Heldendichter erfunden —: Dietrichs Gedanken sind ganz bei Rüedeger, über Rüedegers Tod denkt er nicht hinaus, dem Waffenmeister läßt er keine Zeit für die zweite Hiobspost; nach Rüedeger will endlich er selbst, Dietrich, die Burgonden fragen —: Heiß meine Mannen sich waffnen! und laß mir mein Rüstzeug bringen! — Der Alte erwidert: Wen soll ich rufen? Was ihr an Lebenden habt, seht ihr vor euch: das bin ich mutterallein! — Worauf Dietrich: So hat Gott mein vergessen! Ich armer Dietrich, ich war einst ein gewaltiger König . . . Und nun geht er selbst nach seinem Rüstzeug: dô suchte der herre Dietrich selbe sîn gewant . . .

Diese bereicherten und vertieften Klänge erkaufte eine Lockerung des Gefüges: zu dem Leid um Rüedeger, das einst ganz geradlinig Dietrich in den Kampf drängte, kam jetzt der Harm um die Amelungen. Es wogt zwischen den beiden Gefühlen hin und her.

Die zehn längern Stücke, die wir uns hier ansahen, haben dem Brünhildened und der ältern Nibelungenot offenbar noch gefehlt. Stammen sie am Ende aus gleichlaufenden Nebenquellen, das meint: aus anderen Gedichten mit denselben zwei Sagenstoffen? Das ist nicht glaubhaft. Als Nebenquellen solcher Art dürfte man doch nur buchlose Lieder aufbieten: weitere, uns unbezeugte Epen wären ein zu großer Aufwand. Szenengruppen aber wie die hier besprochenen sind, auch in knapperer Fassung, Liedern nicht zuzutrauen; man kann sie nur verstehn als Ausbauten des üppigen Epenstils.

Nebenquellen des Nibelungenlieds

68. Rein aus eigner Erfindung hat der Epiker nicht all seine vielen Zutaten geschöpft.

Wir stießen auf heldensagliche Quellen: ein Jung-Sigfridlied; das Epos von Dietrichs Landflucht. Von den jungen Amelungen traten mindestens Wolfhart und Helferich schon in der Dietrichdichtung auf (dorthin kennt sie der Verfasser der Thidrekssaga); aber ihr Anteil am Burgundenfall, also die eigentliche Erfindung, war neu: ihr früheres Schicksal war, daß schon die Schlacht gegen Dietrichs Erbfeind sie wegräumte. Drei Anspielungen auf die

Walther-Hildegundsage fließen aus einem deutschen Liede, das wenig später ein Nachahmer unsrer Nibelungen zu einem Buchepos ausgeweitet hat. Als bloße Namen sind dem Dichter zugekommen die Fürsten Irnfrid von Thüringen und Hawart von Dänemark; er verwendet sie als Kämpfer auf Etzels Seite.

Es ist recht wenig, was die Sagen außerhalb des Nibelungenkreises beigesteuert haben. Die an Homer genährte Vorstellung, das große Epos nehme Helden von allen Seiten auf, um möglichst vielen Landschaften ihre Ehre zu geben, trifft auf die Nibelungen nicht zu, auf die Kudrun und den Wolfdietrich noch weniger; nur unsre verspäteten Dietrichepen aus der Habsburger Zeit ergehen sich in dieser ‚zyklischen‘ Richtung, lassen Walther, Berchtung und Iring gegen Sigfrid, Ortwin und Fruote streiten, ohne doch viel über leere Namen-träger hinauszukommen. Zwar hatte schon der Meister der ältern Nibelungenot mit seinen Ruedeger, Hildebrand und Iring ein paar feste Griffe getan, aber nur einen, Iring, holte er aus fremder, mit Etzel nicht verbundener Heldensage.

Dem Liede von Walther und Hildegund hatte die ältere Not keine Gestalten entnommen, und doch war sie ihm tiefer verpflichtet als der Nachfahr: sie ließ sich von ihm zu wirklichen Erfindungen befruchten (§ 42 f.); wo die Handlung der Nibelungen in den Spuren der Walthersage geht, dankt sie es wohl immer dem ersten Epiker.

Unserm Österreicher aber hat das Dietrichepos viel mehr gegeben als die paar amelungischen Kämpen: es bildet, man möchte sagen, den unsichtbaren Hintergrund zu der zweiten Hälfte seines Werkes. Vom Dietrichepos her waren Etzel und die um ihn, auch kleinere Sterne, dem donauländischen Hörer alte Bekannte: sie brauchen keine Einführung, und ein beiläufiger Seitenblick, wie der auf Nuodungs Tod, erwartet Verständnis (Strophe 1699. 1906). Vor allem brachten Ruedeger und Dietrich gleich schon ihr Schicksal mit und ihre gerundete Persönlichkeit. Sie lenkten den Blick über den Rahmen des gegenwärtigen Gedichts hinaus; aus dem Dietrichepos wußte der Hörer, was Markgraf Ruedeger dem Berner in bitterer Not gewesen war, und die eine Zeile Dietrichs, als ihm seine Mannen erschlagen sind: ‚Wer soll mir nun in das Amelungenland helfen?‘ rief das Bild der langen Landflucht herauf.

Solche vertiefenden, Widerhall weckenden Hintergründe fehlen den rheinischen Gestalten. Auf Hagens Vorleben fallen ein paar kleine Lichter aus der Walthersage; die Rückblicke aber auf Sigfrids Jugendtaten dienen unmittelbarer der Handlung selbst und enthalten denn auch ziemlich alles, was der Epiker über diese Dinge wußte. Wir Hörer bringen zu den Helden des ersten Teils nichts hinzu; sie sind uns nur das, was der Dichter an ihnen zeigt.

Der Unterschied kommt daher, daß Teil II, die Burgundensage, seit Alters Fühlung hatte mit der Dietrichsage, und dieser zweite Stoff muß in der ausgeführten Gestalt des österreichischen Dietrichepos den Landsleuten um 1200 wohlvertraut gewesen sein.

69. Aus andrer Gegend, vielleicht der des Märchens, kam die Erzählung, die wir als Quelle ansetzen müssen für Kriemhildens unfreiwilligen Verrat an dem Gatten (§ 66, 3).

Der Nibelungendichter war ein ‚belesener‘ Mann. Die stofffremden Spielmanns- und Ritterepen, die er kannte und vorzutragen pflegte, haben nicht nur seine Sprache geschult, sondern ihm auch diesen und jenen schmückenden Zug geboten. Brünhildens Auftreten bei den Kampfspielen erinnert an die Riesen im König Rother. Rüdegers Gewissensnot scheint von einer Iweinstelle entlehnt zu haben. Die fabelhaften Ländernamen Azagouc und Zazamanc beeilte sich der Dichter aus dem eben vollendeten Anfangsteil des Wolframschen Parzival aufzugreifen. Am bemerkenswertesten ist die Bahrprobe, die Kriemhild ob dem Leichnam ihres Mannes vornimmt: die Beschuldigten sollen an die Bahre treten, und als Hagen, der Mörder, kommt, fließen die Wunden aufs neue (Strophe 1043 ff.). Diese Art Gottesurteil war in Deutschland noch nicht Brauch; der Verfasser bestaunt sie und muß sie seinen Hörern erklären. Er kannte sie aus Hartmanns Iwein, der auch vor kurzem erst erschienen war.

Wie er zu seinen Markgrafen Gere und Eckewart kam, ist einer der dunkeln Punkte. Ihre höfische, ganz an der Außenfläche haftende Rolle in Teil I geht unmöglich auf ein Brünhildenlied ums Jahr 1000 zurück. Und doch gab es in der Ottonenzeit zwei hervorragende Markgrafen dieses Namens; Eckewart stimmt darin zu dem geschichtlichen Gegenstück, daß beide eine königliche Witwe beraten. In der Volkssage hat der Österreicher diese vor zweihundert Jahren verstorbenen Männer nicht vorfinden können; am ehesten wäre noch an ein historisches Lied oder eine Chronik zu denken. Nur seltsam, daß die gewaltigen Heerführer und Slawensieger im Epos als friedliche Hofbeamte wiederkehren und dem Kriegszug ihres Königs fernbleiben! Wenn sich der Spielmann schon einmal zu ungewohntem Fundort bemühte, sollte man denken, er hätte echtere Eindrücke davongetragen.

70. Dies führt uns auf die zeitgeschichtlichen Anleihen des Verfassers. Zur Not kann man schon den Sachsenkrieg herrechnen (§ 66, 1): hinter dem Sachsenkönig Liudeger steht doch wohl der Sachse Lüder (Lothar) von Supplinburg, der vor seiner Königswahl Krieg führte mit dem zeitweis in Worms thronenden Heinrich V. Dies lag freilich schon an die drei Menschenalter zurück: aus reiner Volkserinnerung war es, zumal an der Donau, nicht mehr zu holen. Doch konnten auch spätere, staufische Kriege mit den Sachsen vorschweben, und wenn ein Dänenkönig mitbesiegt wird, mag man an dänische Fehde der 1180er Jahre denken. Daß dieser König ein Bruder des sächsischen ist, den gründlich undänischen Namen Liudegast trägt und gefangen in Worms anrückt, zeigt den schwimmenden Fernblick unsres Österreichers.

Hier wie sonst muß man sich hüten, in dem junggeschichtlichen Aufputz der Heldenbücher viel Greifbares und Glaubwürdiges zu suchen! Ein allgemeiner Umriß konnte genügen. Die Absicht war nicht, historische Siege über die Sachsen zu feiern und fränkischem Stammesstolz zu huldigen: das lag unserm

Spielmann fern. Es galt die Sage Sigfrids auszubauen, und das Zeitgeschichtliche diente nur diesem Zweck.

Etwas von Gegenwartsstimmung aber liegt über dem Gelpfratkampfe (§ 67, 6). Zwei bayrische Herren fallen die durchziehenden Nibelunge an (freilich um Rache zu nehmen für den erschlagenen Fährmann) und holen sich eine beschämende Schlappe.

Zweimal schon hat das Gedicht einen boshaften Seitenblick geworfen auf die Bayern, die

den roub ûf der strâzen nâch ir gewoneheit

auch diesmal betrieben hätten, wenns gegangen wäre (Strophe 1174. 1302). Diese freundnachbarliche Stimmung wird damit zusammenhängen, daß eben noch, im Jahr 1199, bayrische Grafen in das Passauer Bistum eingefallen waren. Unser Spielmann saß damals gewiß schon über seinen Pergamenten und gab dem frischen Eindruck Raum. Ob er Einzelheiten des Gelpfratabenteuers aus der Zeitgeschichte nahm, wissen wir nicht. Mit ‚Gelpfrat‘ selbst wählte er einen kenntlich bayrischen Adelsnamen.

Deutlicher gibt sich die zeitgemäße Spitze zu erkennen in der Gestalt des Bischofs Pilgerin von Passau. Er wird uns als Mutterbruder Kriemhildens und ihrer Brüder vorgestellt, und wenn Kriemhild, die hünischen Boten, die Nibelunge seinen Sprengel durchreiten, tritt er in Passau als Respektsperson und sorglicher Wirt auf.

Er ist das Gegenbild des geschichtlichen Pilgrim, der 971—91 Passauer Bischof war. Die Erinnerung an diesen ehrgeizigen Kirchenfürsten hatte sich neu belebt, als man im Jahre 1181 seine Gruft öffnete und dabei ‚herrliche Wunder göttlichen Ursprungs‘ in Lauf brachte. Also nur zwei Jahrzehnte vor der Arbeit am Nibelungenlied. Indem der Meister den junggeschichtlichen Bischof — oder wenn man will, einen Namensvetter, einen Doppelgänger — in die graue Urzeit der Sage setzte, huldigte er dem Nachfolger Pilgrims, dem lebenden Inhaber des Passauer Stuhls. Das war Bischof Wolfger, der uns als Gönner Walthers von der Vogelweide und anderer Dichter bezeugt ist und für das fahrende Volk offene Taschen hatte. In Wolfger dürfen wir auch den Brotherrn unsres Namenlosen sehen, und der Königsheim Pilgerin ist der Dank.

Wir hören die Schalkhaftigkeit des Spielmanns heraus, wenn er in Strophe 1427 mit wichtiger Miene fabelt: Werbel, der Weltmann (der vil snelle), machte dem trefflichen Bischof seine Aufwartung: was dieser seinen Neffen am Rhein bestellte, ist mir nicht verbürgt, nur sein rotes Gold — hier ein effektvoller Strophenschluß! — das schenkte er den Boten und entließ sie gnädig. Wir wollen hoffen, Bischof Wolfger verstand, als der Vorleser so weit war, und tat wie sein Amtsvorgänger aus Attilas Zeit!

Hängt mit Wolfger noch eine Kleinigkeit im Nibelungenlied zusammen? Daß nämlich einer der Dietrichsmannen die undeutsche Namensform Ritschart führt. Den englischen Richard Löwenherz hatte man Ende 1192 in Österreich

gefangen genommen, und beim Unterhandeln um seine Auslieferung war Bischof Wolfger beteiligt.

71. Als Kriemhild mit ihrem Gefolge vor Melk an der Donau ankommt, da trägt man ihnen Wein in goldenem Geschirr heraus. Astold hieß dieser aufmerksame Wirt (Strophe 1328 f.). Darin wird sich wohl eine eigne Bekanntschaft des Dichters spiegeln. Vielleicht auch in der unscheinbaren Strophe 1508, wo unversehens ‚ein alter Bischof von Speyer‘ auftaucht und einen frommen Wunsch äußert, um alsbald wieder zu verschwinden. Hermann Fischer hat darauf hingewiesen, daß der wirkliche Speyrer Bischof im Frühjahr 1200 mit Bischof Wolfger von Passau zusammentraf; es war auf einem Hoftag in Nürnberg. Wie, wenn in Wolfgers Gefolge sein Spielmann, unser Nibelungendichter, mit war und von dem rheinischen Prälaten eine Aufmerksamkeit erfuhr? Dann wäre jener bischof von Spîre wieder der Dank; ein kleines Gegenstück zum Pilgerin.

Es gibt aber ein größeres Gegenstück. Der Verfasser hatte einen zweiten, weltlichen Gönner, den Babenberger Herzog Leopold VI., und ihn verherrlicht er in dem Markgrafen Ruedeger, dem ‚Vater aller Tugende‘. Ruedeger ist nicht, wie Pilgerin, Neuschöpfung der letzten Stufe: er steht schon bei den Ependichtern um 1160 und war, wie wir vermuteten, als Huldigung vor Herzog Heinrich, dem Großvater Leopolds, gedacht (§ 42). Aber der Spielmann von 1200 kann ihn auf den lebenden Enkel bezogen haben. „In der Schilderung seiner Gemütsart und seines häuslichen Lebens konnte manches hinzugefügt, manches lobpreisend ausgeschmückt werden; und der Dichter tut es mit einer unverkennbaren, ja, ich möchte sagen, rührenden Zärtlichkeit“.

Der Glanz von Weltfreude und festlichem Getümmel, der die ruhenden Teile des Nibelungenlieds bestrahlt, er hat seinen Herd gewiß vor allem an dem Hofe des Babenbergers, dem wünnelichen Hofe zu Wien, wie der Vogelweider ihn nannte. Und auch dieses Wien zieht der Dichter dankbar in sein Werk herein: er legt dahin die üppigste seiner vielen Hochzeiten (§ 62). Bei dem Vorgänger war Etzels Brautlauf noch nach Worms gefallen.

Doch damit berühren wir schon das große Gebiet der zuständigen Sittenschilderung, und davon ist das allermeiste Gegenwartsabbild. Bei der Schwertleite Sigfrids kann der Verfasser an die seines Herzogs gedacht haben: ebenfalls ein frischer Eindruck von Pfingsten 1200. Vielleicht hat auf dieses Wiener Fest Walther das Wort gemünzt: man sah den jungen Fürsten Geschenke machen, ‚als wollte er nicht länger leben‘. Wie dies Wolfram wörtlich übernommen hat, so kehrt es freier in unsrer Aventure wieder: ‚. . . als hätten sie keinen Tag mehr zu leben‘ (Strophe 41). Man malt sich gern aus, wie damals die beiden, der Nibelungendichter und Walther, an einer Spielmannstafel saßen.

Seinen eignen Stand verklärt der Spielmann bei jeder Gelegenheit, indem er die Fahrenden leben läßt wie den Vogel im Hanfsamen. Gleich bei dem ersten

¹ August Wilhelm Schlegel im Deutschen Museum 2, 17 (1812).

Hoffeste berichtet er, wie das fahrende Volk emsig um die reiche Löhnung dient, und wie es zum Danke das Lob des Festgebers verbreitet. Die zwei *vide-la-ere* Werbel und Swämmel hebt er zu neiderregender Höhe: nirgends kostbarer als bei der Ankunft in Worms, wo ihnen ihre prächtigen Reisekleider nicht gut genug sind für den Hofgang: „ob etwa jemand Wert darauf lege“, fragen sie großartig und finden dankbare Abnehmer (Strophe 1434 f.).

Wie sehr der Dichter mit seiner Zeit Schritt halten konnte, zeige noch die Einzelheit, daß er seinen Rumold als Hofküchenmeister hinstellt. Dieses Amt ist am deutschen Königshofe erst 1202 gegründet worden, als die Nibelungen wohl schon ihrer Vollendung entgegenreiften.

Überlebsel

72. Wir haben einen Begriff bekommen, in welchen Richtungen der Letzte geneuert hat. Aus allem ist klar geworden: der Mann zählt nicht zu der Menschenklasse der Bearbeiter; er war Dichter.

Nach der Masse genommen, hat kein Früherer so viel zu dem Hort der Nibelungendichtung hinzugebracht. Das ganze Werk ist durch seinen Schmelztiegel gegangen. Ziemlich alle Personen, auch die von der Urstufe, hat er nennenswert neu geformt; so wie Sigfrid und Hagen, Etzel und Dietrich, Rüdeger und Kriemhild der Nachwelt, uns Heutigen, vor Augen stehn, sind sie nicht Sagengut unnennbaren Alters, sondern Modelung dieses einen, bestimmten Meisters, der nach 1200 dichtete.

Sein Buch ist im gesamten etwas Neues und auch in all seinen Teilen — doch in sehr ungleichem Maße! Dem geschulten Blick ist es reizvoll, die wechselnde Mischung älterer und jüngerer Dichtergedanken zu durchdringen.

Davon kann keine Rede sein, daß unser Österreicher noch halbwegs getreu den Stil seiner Quellen schrieb. Der Abstand der Formgefühle war viel zu groß, als daß er auf lange Strecken die Älteren wiederholen konnte. Nur einzelne Verse und Versgruppen in ziemlicher Menge hat er aus den Vorlagen wörtlich beibehalten.

Nachdem man von dem Glauben abgekommen war, aus dem Epos könne man frühere ‚Lieder‘ herauschälen, hat man allzu spröde verneint, daß doch Quellenreste zu erkennen sind. Die Frage nach Überlebseln darf durchaus gestellt werden; sie drängt sich der Stoffgleichung wie der Formbetrachtung unabweislich auf. Die Sicherheit der Antwort ist ungleich von Fall zu Fall.

Welche Stellen der Nibelungen als Überlebsel gelten dürfen, lehrt Vergleichung vor allem mit der Thidrekssaga, dann auch mit der Edda. Aber auch aus dem Denkmal selbst gewinnen wir Handhaben: aus inhaltlichen Erwägungen, aus Beobachtung der Erzählweise, des Satzbaus und Wortgebrauchs, des Reims.

Strophen, die aus dem Brünhildliede stammen, haben zunächst einmal den starken Einschnitt in der Mitte (denn die Strophen des Liedes waren

ja nur zweizeilig). Auch nach den ungeraden Langversen haben sie eine Satzpause („Zeilenstil“). Sie sind also syntaktisch einfach und eben. Ihren Inhalt kennzeichnet sachliche Fülle: verhältnismäßig wichtige Züge, locker verbunden, so daß es auch innerhalb der Strophe mehr springt als gleitet und die Handlung ein großes Stück vorwärts gelangt. In summa: eine spröde Kantigkeit — gegenüber der teigigen Rundung des letzten Stiles.

Eine solche Strophe ist die mit der Abfahrt der Freiwerber: Sifrit dô balde . . . ; wir haben sie in § 56 herausgehoben. Mehrere stehn in den Wettkämpfen um Brünhild, darunter diese besonders urwüchsige:

Der sprunc, der was ergangen, der stein, der was gelegen,
dô sach man ander niemen wan Gunther den degen.
Prünhilt diu schoene wart in zorne rôt.
Sifrit hete geverret des künic Guntheres tôt¹.

Dieser Schluß hieß im Liede Gūnthères tót oder ähnlich, dreihebig; der Epiker brauchte für sein Strophenende vier Hebungen. Der Anfang lautete gewiß:

Der sprunc wàs ergàngen, der stéin wàs gelégen,

und erst die Neigung unsres Dichters zu glattem Versbau hat die Füllwörtchen hineingebracht.

Vier Strophen später kommt ein Gesätze, das so recht den Gegenpol verdeutlichen kann, die eigenen Schriftzüge des Donauländers:

Si bat den ritter edele mit ir dannen gân
in den palas witen. || alsô daz wart getân,
dô erbôt manz den recken mit dienste beste baz. ||
Dancwart und Hagene, die muosenz lâzen âne haz².

Man sieht, wie wenig diese vier Zeilen den Bericht vorwärtsschieben.

73. Entlehnungen aus der zweiten Quelle, dem Epos, werden uns die späteren Abschnitte viele zeigen. Haupthilfe dabei ist der nordische Prosatext. Seine wörtlichen Gegenstücke zu Teil II sind dicht gesät, zu Teil I nur spärlich. Aber auch wo er versagt, ist manchmal ein ziemlicher Grad von Sicherheit zu erreichen. Von dem Nutzen der klingenden Reime haben wir gesprochen. Wo möglich, müssen es viele Wahrzeichen sein, dann stärken sie einander.

Dies ist der Fall bei einer Strophe, 1526, die sich wohl manchem Nibelungenleser ins Gedächtnis gehakt hat: Hagen bei der Ankunft an der Donau.

Dô reit von Tronege Hagene zaller vorderôst:
er was den Nibelungen ein helfficher trôst!
dô erbeizte der degen küene nider ûf den sant:
sîn ross er harte balde zuo zeinem boume gebant³.

¹ „... Sigfrid hatte König Gunthers Tod ferngehalten“ (Strophe 465).

² „Sie bat den edlen Ritter, mit ihr näherzutreten in den weiten Palast. Als dies geschehen war, erwies man den Recken um so aufmerksamere Bedienung. Dankwart und Hagen konnten sich's wohl gefallen lassen.“

³ „Da ritt Hagen von Tronje zu allervorderst: er war den Nibelungen eine hilfreiche Zuflucht! Da stieg der kühne Held ab auf den Sand: sein Roß band er ohne Säumen an einen Baum.“

Der gefühlsmäßige Eindruck von diesem Gesätze ist: herbe Kraft, packende Anschauung — und zugleich jener stolze Hall, der sogleich Heroendichtung, ‚das Heldische‘, anzeigt. Der Eindruck verstärkt sich, wenn man von den Strophen vorher kommt. Die sind einesteils elegisch (sie gedenken der hinterbliebenen Frauen), andernteils lobpreisen sie den festlichen Massenzug: das letzte Strophenpaar könnte etwa aus einem Zeitgedicht über eine hochadelige Beilagerfahrt stammen. In unsern Versen bäumt es sich plötzlich auf; Hagen als ‚hilfreicher Schutz‘ . . . Anschluß an den ältern Dichter wäre eine mögliche Erklärung dafür. Dem Notdichter trauen wir diesen Geist zu. Aber sehen wir uns nach handfesteren Gründen um! Wir nennen folgende, nach ihrem Gewicht geordnet. (Die Saga läßt hier im Stich.)

‚Nibelunge‘ als Name der Wormser erscheint hier zum erstenmal im Epos, ganz unvorbereitet (§ 51). Man begreift dies besser, wenn die Quelle den Vers angespült hat. (Die Quelle kannte nur diesen Namen.)

Sodann das altertümliche Reimwort vorderöst. Solche vollen Endungsvokale reimt das Nibelungenlied viermal, und zweimal ist Herkunft aus der Vorlage so gut wie sicher (sich § 110 und 118).

Drittens die Handlung. Daß Hagen, der Heerführer, sein Roß ohne Säumen an einen Baum bindet, ist ein altväterischer Zug: man denkt an das Bootabstoßen und Rudern der fürstlichen Freiwerber in Teil I; dort stand ja auch ein älterer Dichter dahinter. Der erste Epiker war in solchen Dingen noch einfältiger. Vermutlich hat er Roß und Baum beim Einschiffen wieder berührt: unser Verfasser läßt das Motiv liegen. Aber auch die darstellerische Seite beachte man. Das, was alle tun, wird an dem einen Helden, eindringlich, vorgeführt; man vergißt einen Augenblick die Masse. Es ist die Flachwölbung der Liedkunst, der das erste, kürzere Epos immerhin noch näher stand.

Viertens stimmt der ebene Zeilenstil — ein geschlossener Satz in jedem Langvers — gut zu dem ältern Dichter. Auch der jüngere konnte ja solche Strophen bauen; aber gerade die Nachbarschaft von 1526, nach vorn und hinten, weicht fühlbar ab.

Schließlich mag man noch mitnehmen, daß schon sechs Zeilen vorher Hagen als Führer bezeichnet ist. Wiederholungen ergaben sich oft daraus, daß der Dichter einen Zug der Quelle zuerst nur inhaltlich, dann auch im Wortlaut übernimmt.

Binden wir diese Reiser zusammen, so mag das Bündel wohl standhalten. In dieser Strophe erklingt uns die Stimme des ältern Meisters. Das einzige, was wir ihm nicht zuschreiben dürfen, ist der Beiname ‚von Tronege‘ (oder Troja): den leiblichen Bruder der Könige, der am selben Hofe aufgewachsen war, konnte man nicht nach dem fremden Orte benennen. Dies ist also ein Federstrich der jüngern Hand (sich § 51).

Mit ähnlichen Erwägungen hat man auch sonst auf Überlebsel zu fahnden, und so rechtfertigt sich der lange Aufenthalt bei dem einen Vertreter.

74. Ein paarmal steht ein Gesätze, das tief Atem schöpft und weit spannt, im Innern eines Leseabschnitts und nimmt sich aus wie ein Wirbel in einem Flußspiegel. Das wird dann ein übernommener Splitter sein; wenn aus dem Epos, mag er dort an der Spitze eines Canto gestanden haben. Ein Hauptfall ist 2086:

Zeinen sunewenden der grôze mort geschach,
daz diu vrouwe Kriemhilt ir herzen leit errach
an ir nâhesten mâgen unde anderem manigem man:
dâ von der kûnec Etzel vreude nimmer mêr gewan¹.

Diese feierliche Ankündigung steht eingeklemmt zwischen die Angabe: ‚die Gäste wehrten sich den langen Tag durch‘ und die Fortsetzung: ‚der Tag war nun zu Ende‘. Eine seltsame Stellung! Wie anders wirkten die Worte, gingen sie etwa dem letzten Gelage voraus und wären die Brücke zu den Rachebittgängen der Königin! So oder so, die Verse waren augenscheinlich für eine Schwelle gedichtet. Der Erbe mochte allerlei Gründe haben, sie dort wegzuschaffen; aber da sie ihm zu schade waren, hat er sie, so gut oder schlecht es ging, nachgeholt. In den Wortlaut der zweiten Hälfte wird er übrigens eingegriffen haben: das offene Hinwegfluten des Satzes über die Strophenmitte sieht nach dem jüngern Stile aus. Mit Zeile 2 käme der erste Gedanke zu herberem Abschluß; das Anhängsel Zeile 3 zieht ins Gesprächige.

Aus dem Brünhildenlied dürfen wir wohl Strophe 326 herleiten:

Ez was ein kûneginne gesezzen über sê:
ir gelîche enheine man wesse niender mê.
Diu was unmâzen schœne, vil michel was ir kraft:
si schôz mit snellen degenen umbe minne den schaft².

Innerer und äußerer Bau dieser frühlingshaft schönen Strophe sind ganz das, was wir dem Liede zutrauen; man beachte, wieviel Sageninhalt in die vier schlichten Zeilen gefaßt ist. Das Besondere ist aber, daß diese entschieden neu anhebende Strophe dicht vor sich eine andre hat, die als Kapitelanfang dient und auf keinen Fall aus dem Liede stammt (sie fabelt unklar von ‚vielen schönen Mädchen‘, deren eines Gunther erwerben wollte!). Warum läßt der Spielmann auf diese eigene Eingangsstrophe eine zweite folgen? Doch wohl, weil er sie im Liede vorfand und sie ihm gefiel. Im Liede hat sie selbstverständlich keine ‚Aventiure‘ eingeleitet; aber ihre liedhaft weitspannende Art macht, daß sie im langsamen Fluß des Epos wie ein Anfangsprogramm wirkt. Der Sammellehre, und auch später noch den Anhängern der ‚Einzellieder‘, galten diese ‚Wirbel‘-Strophen als besonders schöne Liedspitzen.

¹ „Zu einer Sonnenwendzeit geschah der große Mord, daß Frau Kriemhild ihr Herzeleid rächte an ihren nächsten Verwandten und viel anderen Mannen; wodurch König Etzel nie mehr Freude erlebte.“

² „Es hauste eine Königin jenseits der See: ihresgleichen kannte man nirgends mehr. Die war über die Maßen schön, gar groß war ihre Kraft: sie schoß mit kühnen Helden den Speer um ihre Liebe.“

Schon der Versbau hat uns gezeigt, wie der Dichter auch in Einzelheiten der Form seinen Quellen nachgab (§ 59). Auch auf sachliche Widersprüche trafen wir, die unfreiem Anschluß an die Quelle entsprangen. Weitere Beispiele bringen § 76 ff., 103 ff.; der klassische Fall steht in 86. Man darf verallgemeinern: die Unebenheiten im Nibelungenlied haben ihren ersten und häufigsten Grund darin, daß der Verfasser seine Vorlagen ungenügend eingeschmelzt hat; daß er ihnen nicht ganz selbtherrlich gegenübersteht, den Blickpunkt nicht hoch genug nimmt.

An den Dichtern der älteren Stufen beobachteten wir jenes merkwürdige Haften an überlieferten Bildern Hand in Hand mit kühnem Umdichten; z. B. in § 15. 27. 29. 45. Nun, gleiches gilt für den Jüngsten in sehr weitem Umfange. Man erstaunt, wie oft er vorgefundene Dinge, auch unscheinbare Kleinigkeiten, stehn läßt, wo sie nicht mehr passen, oder sie behutsam an andern Ort pflanzt, wenn er sie an ihrer Stelle verworfen hat. Mehrmals überträgt er Äußerungen auf andere Sprecher, z. B. von Giselher auf Gunther oder auf Dankwart, von Hagen auf Dietrich oder auf Gunther, und zuweilen sehen wir den Worten noch an, daß sie eigentlich zu jenem andern besser stimmten.

Die mittelalterlichen Dichter waren sehr dafür, nichts umkommen zu lassen! Unserm Nibelungenmeister werden wir nur gerecht, wenn wir beides, die hohe Selbständigkeit und die haushälterische Gebundenheit seines Dichtens würdigen.

75. Stellen wir jetzt den Blick enger ein auf das, was das Rückgrat unsrer Betrachtung bildet: fragen wir nach den Sagenformen, die der letzte Epiker geschaffen hat.

In § 50 bis 67 musterten wir die Triebkräfte in seinem Um- und Zudichten. Was war das Ergebnis dieser Kräfte, worin haben sie den beiden epischen Fabeln zu neuen Linien verholfen?

Von den Eingriffen, die wir kennen lernten, sind es die dritte, vierte und sechste Gruppe, die an die Sagenform rühren: das Zusammenstimmen der beiden Hauptteile; die höfische Verfeinerung; das Bereichern der Erzählweise.

Die Bereicherung um so viele Auftritte und Gestalten hat den zwei Sagen gewiß ein neues Aussehen gegeben; doch brauchte sich der überkommene Kern, das wesentliche der Handlung, darum noch nicht zu ändern: viele dieser Zutaten — nicht alle — könnte man beim Nachzeichnen der Fabel einfach übergehn. Die eigentlichen Antriebe, die den Brünhildienstoff auf eine dritte, den Burgundenstoff auf eine vierte Sagenstufe hoben, sind die beiden übrigen, also:

- A. Ständische und seelische Verfeinerung, Milderung, Vertiefung;
- B. Angleichung von Teil I und II.

Wir bezeichnen dies im folgenden kurz mit A und B. Ein paarmal, in der Burgundensage, wirkt noch ein dritter Antrieb (C): das ist die Hebung, die Verklärung der rheinischen Helden. Sie schließt sich näher an A an.

Die dritte Stufe der Brünhildsage.

76. Teil I des Nibelungenlieds haben wir zu messen an seiner Vorlage, dem jüngern Brünhildenlied des 12. Jahrhunderts. Dessen Sagenbild konnten wir mit Hilfe der nordischen Nacherzählung einigermaßen herstellen; sieh § 14—19. Unser Österreicher zeigt an tieferschneidenden Umgestaltungen folgendes.

Sigfrid steht nicht mehr vor dem Hintergrund der elternlosen Knabenzeit: er wächst am väterlichen Königshofe in allem Glanze auf. Das ist: der ritterliche Prinz an Stelle des märchenumwitterten Vorzeithelden. Ein starker Fall von A; dadurch begünstigt, daß der Urheber die Jugendsage mit dem Schmied in der Wildnis offenbar nicht kannte. Er mußte nun also ein bestimmtes Reich für Sigfrid aufreiben; er wählte das ‚Niederland‘, den Niederrhein (sieben Tagesritte unterhalb Worms) — dann aber geriet er in das Gleis seiner Nebenquelle, des Hortliedes, und dachte sich Sigfrids Heimat im Nibelungenland im fernen Norwegen (Eilboten erreichen es von Worms in drei Wochen).

So war nun Vater Sigmund zum erstenmal in die Sage seines Sohnes eingetreten. Eine kenntliche Rolle erhielt er erst gegen Ende, wo er den trauernden Chorus um Sigfrid verstärkt.

Folgenreich war die Neuerung dadurch, daß Sigfrid nun nicht als Mitherrscher seiner Schwäger in Worms bleibt: er kehrt nach der Heirat in sein Erbland zurück. Dies löst die alte Geschlossenheit des Raumes auf, und es braucht nun eine umständliche Beschickung des jungen Paares, damit die Königinnen zanken können und Sigfrid sterben kann. Auch das Verbleiben der Witwe am Wormser Hofe will nun eigens begründet sein (§ 66, 4).

Zugleich änderten sich die inneren Beziehungen der Schwäger, seit Sigfrid seinen eigenen Königsthron hatte. Früher züngelte in die Rache für Brünhild der Gedanke herein, mit Sigfrids, des Mitherrschers, Tode würden sie, die Gibichunge, erst die wahren Herren über Land und Leute. Das war jetzt enturzelt; vom Nieder- und Nibelungenland drohte den Wormsern keine Machtverkürzung, und davon ist nicht im Ernst die Rede, daß sie diese entlegenen Reiche zu erbeuten hoffen. Aber es haften ein paar Überlebsel. Hagen stachelt seinen Herrn zu der Mordtat mit der Mahnung: wäre Sigfrid nicht mehr am Leben, dann würden ihm viel Lande der Könige untertan (Strophe 870). Eine zweite Stelle der Art wird uns in § 108 begegnen. Ein Rest der Vorstufe mag es auch sein, wenn Giselher dem neuvermählten Schwager erklärt: ‚Wir wollen auch Land und Städte mit Euch teilen . . .‘, was Sigfrid nun mit königlicher Gebärde zurückweisen kann; einst war es ernst gemeint.

Sigfrids unfürstliche Jugendjahre strecken einen eigentümlichen Absenker noch in unser Nibelungenlied. Die Quelle hatte im Frauenzank die alte Schelte bewahrt (§ 4): Sigfrid war der Knecht des Schmiedes. Eine für den Österreicher unmögliche Anspielung! Aber den Kern davon: auf Sigfrids Adel liegt ein Flecken; Brünhild kann ihn als irgendwie unebenbürtig schmähen: dies wollte unser Meister nicht entbehren. Nur mußte er eine neue Begründung erfinden.

Der Brünhild auf Isenstein täuscht man Sigfrid als Dienstmann König Gunthers vor. Dies soll ihr erklären, warum nicht er, der berühmteste Held, um sie wirbt. Es gehört zu dem Truge dieser Brautwerbung. Brünhild hält an der Täuschung fest die ganzen Jahre durch. Immer wieder zieht der Dichter diesen Zug hervor: er begründet damit Brünhildens Tränen an der Hochzeit, ihr Sträuben in der Brautnacht, ihren Hochmut gegen die Schwägerin — und jene Schelte im Frauenzank: Kriemhild hat einen *eigenman*, einen Leibeigenen, zum Gatten!

So hat der Dichter seine Erfindung fruchtbar zu machen gewußt und manche überkommene Zusammenhänge neu unterbaut. Über das Bedenken hilft er uns freilich nicht hinweg: wie kann die Täuschung in Worms andauern, da Sigfrid unverhohlen als glänzender König zweier Reiche auftritt? Hier könnte Brünhild doch höchstens noch an einen Lehnsträger fürstlichen Standes denken. Aber dies würde keinen Makel auf Sigfrids Weib und verträge keineswegs die Schelte *eigenman*! Dem Spielmann verfloß wohl der Abstand zwischen dem belehnten Fürsten und dem unfreien Vasallen (dem ‚Ministerialen‘).

Hier wie in anderen Fällen stößt sich die neue Erfindung an den Schranken der überlieferten Fabel und des wirklichen Lebens. Eine neue Erfindung ist es zweifellos; die älteren Quellen sowie der Gang und Sinn der Sigfrid-Brünhildfabel schließen es aus, daß Sigfrid jemals als Knecht seiner Schwäger gegolten hätte.

Neuerung ist ferner, daß Sigfrids Heirat nicht mehr zu Anfang erfolgt, sondern erst nach der Brünhildenfahrt, zusammen mit Gunthers Brautlauf. Diese Doppelhochzeit, mit ihrer Entgegensetzung der beiden ungleichen Paare, war dichterisch kein übler Gewinn. Auch hatte das Ganze nun einen Gipfel weniger; eine Hochzeit war für unsern Spielmann immer ein Gipfel! Und seit Sigfrid das eigene Land hatte, wäre schon für sein Kommen zur Brünhildenfahrt eine Botenreise nötig geworden. Gründe genug für die Doppelhochzeit; der Hauptgrund aber war, daß Sigfrid nun mehrere hundert Strophen länger der werbende Liebhaber sein konnte. Sein Bleiben in Worms, der Sachsenkrieg, die Fahrt nach Isenstein, dies alles erhielt eine neue Spannung auf das Ziel hin, wie Sigfrid der Königstochter würdig wird. Also ein Verstärken des minniglichen Einschlags; das gehört unter A.

Die Brünhildsage ist nun, wie es dem Geschmack der Ritterzeit entsprach, zur Liebesgeschichte geworden. Noch auf der zweiten Stufe war sie das offenbar nicht. Nach der ursprünglichen Anlage hätte man nichts weniger erwartet, als daß die Liebe zwischen Sigfrid und Kriemhild einmal den Hauptklang der Fabel geben würde.

77. Tiefer noch ins Innere der Handlung greift das Umdichten der Schlafkammerszene. Gunther, der dem Freunde die ganze Vollmacht über Brünhildens Leib gewährt: dies war für unsern Verfasser und für seine ritterlichen und geistlichen Hörer nicht mehr erträglich. Nach ihrem Gefühl will Gunther seine Braut lieber getötet, als durch Sigfrid geminnt sehen (Strophe 655). So mußte

nun Sigfrid in Gunthers Beisein, durch die Tarnkappe unsichtbar, mit der Jungfrau ringen und die Besiegte rechtzeitig dem Schwager abtreten. Einen andern Weg hätt es kaum gegeben, und der Spielmann hat das Beste daraus gemacht. Er behandelt den gewagten Hergang unzimperlich lebhaft, ohne alle Lüsterheit, aber mit einem guten Einschluß von Laune; dies kommt der kläglich-lichen Figur des Ehemanns zustatten. In Sigfrid begehrlische Anwandlungen zu legen, konnte unserm Meister nie einfallen. Mit der äußern Glaubhaftigkeit darf man es nicht streng nehmen; wo in den Nibelungen die Tarnkappe anfängt, hört immer die Wahrscheinlichkeit auf. Gegen den einfachen Umriß der Vorlage (§ 15) wirkt es verkritzelt, unschaubar. Ein Opfer an das feinere geschlechtliche Ehrgefühl! Jetzt war es wieder so wie in der Urfassung: Brünhild kommt als Jungfrau in Gunthers Hand.

Wir können hier Stufen der Sittenentwicklung von den Sagenstufen ablesen. Der Hofdichter im germanischen Fürstengefolge hat die standesbewußte Empfindlichkeit. Dann kommt der niedere Spielmann mit seiner läblicheren Anschauung. Endlich die hochmittelalterliche Ritterwelt, deren strengere Ansprüche wieder mit dem alten Kriegeradel zusammentreffen.

Sigfrids innere Stellung zum Freunde bleibt durch diese Wandelungen unberührt. Nur ist der Auftritt von der zweiten Stufe ab keine Probe seiner Selbstbeherrschung mehr; jetzt, auf der dritten Stufe, ist auch das äußere Bild — Sigfrid in Gunthers Gestalt an Brünhildens Seite ruhend — verflüchtigt.

In der vorangehenden Nacht wird Gunther auf die alte derbe Weise mißhandelt: gemildert hat hier der Letzte nur darin, daß er aus den drei gleichen Nächten des Liedes eine macht. Dies aber war schon technisch geboten; denn solche Dreierheiten — Nummer 1 richtig erzählt, 2 und 3 nur angedeutet — heischen den Liedstil, der lange Zeitspannen mit einer Formel abtun kann.

Im Zanke der Königinnen wirkt jene Umformung nach. Den Trumpf der Kriemhild ‚Du bist Sigfrids Kebse geworden!‘ hat das Epos beibehalten; er wäre schwer zu entbehren. Aber er ist jetzt wieder — wie schon auf der Urstufe — Entstellung; Kriemhild sagt mehr, als sie weiß. Auch Gunther kann daran nicht zweifeln (Strophe 860), und Sigfrid braucht nur die Beschuldigung abzuwehren, er habe sich der Sache gerühmt. Weil Kriemhildens Schmähworte jetzt Verleumdung sind, ist der innere Hergang noch flacher geworden als in der Quelle: Brünhild erfährt nichts, was sie zu rächen hätte — es wäre denn der vermeintliche Ringdiebstahl! Denn danach fragt sie nicht, wie denn der Andre in ihr Brautgemach kam: sie beharrt dabei, den Gürtel habe sie verloren; sie scheint also nicht einmal überführt, daß es in jener Nacht mit unredlichen Dingen zugeht. Dann ist es in der Ordnung, daß sie mit Gunther gut Freund bleibt, und der Grund zur Rache ist einzig die Schmähung vor den Leuten. Daß Gunther bei der Freierprobe, den Wettkämpfen, nur Strohhalm war, an diesen Hauptpunkt rührt keine Silbe.

Diese Veräußerlichung und Halbheit haben wir schon an der zweiten Stufe hervorgehoben. Aber dort konnte Brünhild noch in Sigfrid den übermütigen

Nebenbuhler hassen. So sieht sie ihn jetzt nicht mehr, und sein Tod hat keine tiefere Wurzel mehr, als daß er schwatzhaft war!

Mit gutem Gefühl ist Hebbel — dessen ‚Nibelungen‘ ja im allgemeinen dem deutschen Werke, nicht der Edda folgen — hier auf den ältern Gedanken zurückgegangen: seine Brünhild leidet unter dem tiefen Betrug, den ihr die Schwägerin enthüllt hat.

Geändert ist auch das Bühnenbild des Frauenzankes. Einst war es das Baden im Rhein; dann die Halle mit dem Hochsitz; jetzt beginnt es beim Anschauen der Ritterspiele und fallen die entscheidenden Schelten unter der Kirchthür, vor und nach dem Gottesdienst. Drei kennzeichnend verschiedene Kulturstufen.

78. Ein altes Kreuz der Erklärer ist die Stelle beim Hochzeitsmahl, wo es von Brünhild heißt: ‚Da sah sie Kriemhild — nie hatte ihr etwas so weh getan! — bei Sigfrid sitzen: sie mußte weinen; die heißen Tränen fielen ihr über die lichten Wangen herab‘ (Strophe 618). Auf Gunthers erstaunte Frage erklärt Brünhild, sie weine darüber, daß ihre Schwägerin an einen Unfreien weggeworfen sei. Und als Gunther ihr nun sagt, Sigfrid sei ein König so reich wie er, da behält sie doch *trüeben muot*.

Der unfreie Sigfrid, das ist jene merkwürdige Erfindung des Epikers (§ 76), Aber sollten die bittern Tränen von Anfang an über die Mißheirat der Schwägerin geflossen sein?

Man hat wohl gesagt: jetzt, wo Brünhild den angeblichen Dienstmann als Bräutigam der Königstochter sieht, steigt ihr die Ahnung auf, daß man sie auf Isenstein getäuscht hat; daß doch wohl Sigfrid, nicht Gunther, das Verdienst der Heldentat hatte. Dieses unbestimmte Gefühl eigener Demütigung verkleidet sie in das Bedauern über die unwürdige Ehe Kriemhildens. Auch wenn sie dann in der Brautkammer sich versagt, ‚bis ich hinter die Sache komme‘, denkt sie im tiefsten Grunde nicht an die Schwägerin sondern an sich.

So wäre das ganze aus der Anschauung unsres Dichters geformt, und wenn es von jeher widerspruchsvoll wirkte, läge es daran, daß die Seelenzeichnung hier feiner und verdeckter wäre als sonst.

Leser und Kenner der Nibelungen werden es mit sich ausmachen müssen, ob sie dem Urheber diese Verschweigungskunst zutrauen. Sonst hat ja dieser Spielmann eine reichlich offene, treuherzige Art: er verpönt es keineswegs, Gebärden und Worte seiner Menschen gradheraus zu erläutern; oft nötigt er uns Feinhören ein Lächeln ab mit seinem Eifer, den Hörer ja nicht im unklaren zu lassen. Als entscheidend aber erkennt man vielleicht den Umstand an, daß bei und nach dem Frauenzank ein Betrug auf Isenstein gar nicht in Brünhildens Sehfeld tritt. Könnte der Dichter davon schweigen, wenn er dem Weibe die verhaltene Ahnung zuschrieb, damals habe man sie getäuscht? Mußte nicht dieser quälende Argwohn durch die Vorwürfe der Gegnerin zum Ausbruch kommen?

So erscheint die Frage berechtigt, ob hinter den Tränen am Hochzeitsmahl etwas anderes steht: Eifersucht, enttäuschte Liebe zu Sigfrid.

Dies wäre dann Neuerung dem bekannten Brünhildenlied gegenüber. Denn diese Hauptquelle folgte der ursprünglichen Linie: Brünhild ist bis zum Frauenzank die zufriedene, stolze Königin; sie weiß nichts von einer Neigung zu Sigfrid. Es ist das Bild, das die Nibelungen im allgemeinen festhalten. Erfindung des Letzten aber können die Tränen der Eifersucht nicht sein, da er selbst sie mißdeutet.

Nun malt auch ein jüngerer Eddadichter an Brünhild enttäuschte Liebe zu Sigurd. Schon beim Werbungsritte hat Sigurd die anderen überstrahlt und in der Jungfrau den Wunsch erregt: wenn einer, dann er! Als Gunnars Weib ist sie von Anfang an unbefriedigt. Wenn sie abends sieht, wie Sigurd mit Gudrun zu Bett geht, spricht sie vor sich hin: ‚Ich entbehre Mann und Freude! Sigurd will ich im Arm halten — oder er sterbe!‘ Man sieht, dies gäbe den Hintergrund zu den heißen Tränen im deutschen Gedicht . . . Für diese Brünhild braucht es nicht mehr den Zank mit der Schwägerin, der ihr den Trug offenbart; ohne diesen äußern Anstoß schreitet sie dazu, von ihrem Manne den Tod Sigurds zu fordern. Und dann ist ihr letzter Wunsch, neben dem heimlich geliebten Helden auf dem Holzstoß zu verbrennen — ‚zwischen uns wieder das blanke Schwert, wie damals als wir den Namen führten von Mann und Weib‘ — und mit ihm ins Totenreich einzuziehn. Eine herrliche Eingebung dieses Isländers, ein neuer, beseelter Schluß der Sage! Mit der einstigen Brünhild, die nur ihre Ehre rächte, hätte sich dieses doppelte Flammenlager, die im Tode erfüllte Sehnsucht, nicht vertragen.

Hier, im jüngern Sigurdlied der Edda, sehen wir ein zusammenhängendes Sagenbild (wohlgemerkt, noch ohne Vorverlobung und Vergessenheitstrunk); die Neuzeichnung geht von Anfang zu Ende. In den Nibelungen erscheint, widerspruchsvoll, eine Einzelheit aus dem jüngern Bilde. Man kann der Vermutung kaum wehren, es habe sich da ein überlieferter Zug in das Werk hereingestohlen aus einer uns sonst fremden Quelle, einem zweiten Brünhildenlied, das den Seelenkampf anders zeichnete als die Hauptquelle. Dem Epiker hatte dieses Weinen der Neuvermählten Eindruck gemacht; er nahm es herüber — aber erklären konnte er es nur mit der vermeintlichen Mißheirat. Die Unklarheit der Stelle beruht auf Notlage, nicht auf bewußter Verhüllungskunst.

Dieses zweite Brünhildenlied bleibt uns freilich eine dunkle Größe. Ob es noch weitere Einzelheiten an die Nibelungen abgegeben hat? Mit dem Isländer muß es wohl irgendwie zusammenhängen. Dieses ‚Jüngere Sigurdlied‘, um 1100 herum, könnte eines von denen sein, die neuen Stoff aus deutscher Sage holten — wenn nicht hier einmal, zur Ausnahme, der Weg vom Norden nach Deutschland ging!

79. Aus dem absteigenden Teil der Sigfrid-Brünhildsage heben wir diese Umdichtungen hervor.

Gunther ist beim Rachewerk willenloser gezeichnet als früher. Hagen ist noch mehr zum alleinigen Anstifter und Betreiber der Tat geworden, auch auf Kosten der Brünhild. Das Wort, daß an Sigfrid Rache zu nehmen sei, fällt zuerst aus seinem, nicht mehr ihrem Munde. Bei Gunther ist der Dichter so weit gegangen, daß er ihm Teil gibt an der Rolle des abratenden Bruders. Diese Rolle hatte seit alters Giselher. Zu Giselhers Mahnrede, die in Strophe 866 fortlebt, gehörte einst auch der Gedanke von 872, 2: Sigfrid ist uns zum Heil und zur Ehre geboren. Denn auch zwei Eddadichter bezeugen den Ausspruch, die Brüder verlören an Sigurd ihre beste Stütze. Jene Zeile aber hat der Österreicher auf Gunther übertragen! Sein Bild ist dadurch noch schwankender geworden. Der Spielmann sah es hier, wie später bei der Jagd, auf Gunthers Entlastung ab. Mit ihm wird sich ja Kriemhild versöhnen, nicht mit dem Tronjer. Er dachte an den zweiten Teil voraus, wo Hagen so entschieden die Tat auf seiner Schulter trägt. Also neben dem Mildern das Zusammenstimmen (A und B).

Im Liede hat sich der abratende Giselher gefügt und ist mit auf die Jagd gezogen; auch Gernot, der mehr Füllsel war, jagt mit. Daher ist dann in Sigfrids und Hagens Worten von den ‚Vieren‘ die Rede, die einen schweren Stand gehabt hätten, wären sie Sigfrid offen entgegengetreten. Das zartere Gefühl des letzten Dichters verlangte, daß nur die Zweie, die Sigfrids Mord begehren, hinauszogen und über seinem Todeskampf standen, und so läßt er Gernot und Giselher daheim. Die Stellen, die von den vier Gegnern sprachen, hat er entfernt, aber eine feinere Unstimmigkeit ist ihm entgangen: Sigfrid redet immer noch ‚die Verwandten‘ in der Mehrzahl an, die ihm seine Treue übel gelohnt hätten: offenbar wieder der zu enge Anschluß an die Quelle.

Aus demselben Geiste fließt die Milderung: das Frohlocken über dem Ermordeten, das einst in Reden Hagens und Gunthers überraschend grell zum Ausdruck kam, ist durch mehrere Kunstgriffe gedämpft. Wir nehmen es genauer vor in § 108.

Für Veredelung der alten Härte bringt ein Hauptbeispiel die folgende Strecke: die Rückkunft von der Jagd und der Jammer der Witwe. Sigfrids Leichnam dürfen die Mörder nicht mehr in das Bett der Kriemhild werfen: schonend legen sie ihn vor der Schwelle nieder. Damit erhält auch das nächste Glied: wie Kriemhild den Toten erkennt, einen neuen Umriß. In diesen unvergeßlichen Strophen bettet der Meister treubewahrte Stückchen in das eigene Geschmeid und gelangt auf eine Höhe der sinnlichen und seelischen Gestaltung wie kaum anderswo im ersten Teile. Sein Vorgehn wollen wir später aus der Nähe betrachten (§ 109 f.).

Zu fühllos war dem Letzten auch das heitere Gelage der Mörder — nachdem wir die Witwe weinend über ihrem Toten verlassen haben; ein nachweislich aus der Urdichtung ererbtes Glied. Es ist eines von denen, die der Spielmann ohne Ersatz getilgt hat.

80. Dasselbe Schicksal hatten zwei kurze Auftritte der Brünhild, beide von der zweiten Stufe: ein Gespräch mit Hagen unter vier Augen vor der Jagd (§ 105) und jene Beglückwünschung der Jäger, als sie den toten Helden nach Hause bringen (§ 16). Zwei vielsagende Auslassungen! Zumal der zweite Auftritt war ein Stück Brünhild: er rückte sie, die Urheberin der Tat, noch einmal in den Vordergrund und ließ sie die Summe ziehen, eh Kriemhild mit ihrem Schmerz zu Worte kam. Der jüngste Dichter denkt nur noch an Kriemhild. Der Gegnerin gönnt er ihr Frohlocken nicht. Erst hundert Strophen später, als alles schon vorbei ist, erinnert er sich an sie: ein paar blasse Zeilen — sie führen Brünhild nicht einmal lebhaft vor — reden von ihrem Übermut und ihrer Kälte gegen die Schwägerin (Strophe 1100): ein schattenhafter Ersatz für jene leidenschaftliche Szene!

Es ist nun im Nibelungenlied dahin gelangt, daß Brünhild seit ihrer Anklage vor Gunther, in dem ganzen absteigenden Teil der Sage, mit keinem gesprochenen Wort mehr auf die Bühne kommt. Nur noch ein paar karge Hinweise wie ‚Dazu hatte Brünhild geraten‘.

Die Verarmung der Brünhildengestalt hat man wohl damit erklären wollen, der Epiker habe schlecht Bescheid gewußt und für den ersten Teil seines Werkes dürftige Quellen gehabt. Das ist ein Irrtum! Sein Brünhildened — auch wenn wir nur eines ansetzen — war eine ausgiebige Quelle; reicher ausgestaltet war diese Sage damals wohl nirgends in Deutschland. Wenn Brünhild verarmt ist, noch unter die Stufe des Liedes hinab, geschah es mit dem freien Willen des Österreicher. Wir sahen, seine menschlichen Zu- und Abneigungen waren der eine Grund, der andre die bewußte künstlerische Absicht, aus Kriemhild die neue Heldin, die Heldin der Doppelsage, zu machen. Zu dieser bedeutsamen Umbiegung der Sagenlinie führten die beiden Kräfte, A und B.

Jetzt ist die Dichtung von Sigfrids Tod nicht mehr das, was sie am Anfang war, eine Brünhildtragödie. Das Gewicht ist verschoben. Was uns der erste Teil der Nibelungen erzählt, würde man, ohne den Blick auf die früheren Stufen, keine ‚Brünhildsage‘ mehr nennen, sondern eine Geschichte von Kriemhildens erster Ehe.

So manche der Neuerungen, die wir in diesen letzten Abschnitten besprochen, wirken auf dieses Ziel hin. Der äußere Umriß der Fabel ist geblieben; eine Umwälzung, wie sie die Burgundensage von der ersten zur zweiten Stufe traf, ist nicht erfolgt. Aber der Sinn, die Seele der Sage ist etwas Neues geworden. Daran hatte allerdings schon die vorangehende Liedstufe ihren reichen Teil.

Merkwürdig, wie die isländische Heldendichtung, wenigstens in dem größten ihrer jüngeren Vertreter, den entgegengesetzten Weg gegangen ist! Ihr wird Brünhild immer wichtiger; sie versenkt sich immer mehr in die Möglichkeiten dieses Frauenwesens und zaubert neue, geistvolle Beleuchtungen hervor. Wir haben in § 11 etwas davon erwähnt. Der Isländer sah eben in der Gegnerin Gudrun nicht die nachmalige Rächerin Sigurds, und er stand

nicht unter der Macht der christlich-ritterlichen Milderung: seine Einbildungskraft blieb offener für das heldische Weib und seinen Anspruch, sich gegen die Fesseln des Lebens aufzubauen.

Die vierte Stufe der Burgundensage.

81. Auch in Teil II der Nibelungen wollen wir von den Zutaten hier möglichst absehen und uns an die Änderungen halten.

Zunächst hat unser Künstler mehrere der Personen nach Stellung oder Sinnesart anders gezeichnet.

Giselher ist nicht mehr der eben waffenfähig gewordene Junge, und Hagen ist nicht mehr der Albensohn, der Bastardbruder der drei andern, sondern der Lehnsmann menschlicher Abstammung. Beides ist, wie wir in § 51 sahen, Angleichung an Teil I, also B. Der Grund aber, daß der Dichter bei seinem Hagen der ersten Quelle folgte, war wieder die Neigung zum menschlich Milderen und Vornehmeren; also A. Der Gedanke mußte ihn stören, daß einst ein Albe die würdige Königin Uote vergewaltigt hatte. Das Äußere des Albenspröblings, sein ‚Gesicht bleich wie Asche‘, widersprach der Vorstellung von dem erlesenen Kriegshelden. Dem ritterlichen Dietrich hätte es nicht mehr angestanden, den Gegner Hagen in der Wut des Kampfes Albensohn zu schmähen. Kriemhildens Rachehaß war faßlicher, menschlicher, wenn er sich gegen den blutsfremden Dienstmann richtete. Der hohe Sinn endlich, womit die Könige in bitterster Not die Auslieferung Hagens verweigern — die Nibelungentreue, wie man es seit dem Winter 1908/09 genannt hat —, sie bekam ihre Weihe erst, wenn Hagen Gefolgsmann, nicht Bruder war. Daß man den Bruder nicht preisgibt, und wär er zehnmal schuldig, verstand sich von selbst; dies hätte im Hörer keine Funken geschlagen.

Bei Hagen selbst vertiefte sich der sittliche Zug, zumal in jenen Trutzworten am Schluß, wo er nun als der Vasall redet, der nicht in die Rechte seiner Könige eingreifen darf: Solange meine Herren am Leben sind, bin ich zum Schweigen gehalten. So ist in die Eisesluft dieser Urszene auch von Hagens Seite her ein lauerer Hauch gekommen (vgl. § 123).

Neben diesem Gewinne bedeutet es keinen Nachteil, daß nun immer der Gefolgsmann, eben Hagen, als einziger Horthüter erscheint. So selbstherrlich wie dieser Hausmeier im Epos dasteht, kann er auch hierin die Könige vertreten.

Wenn einer der nibelungischen Hauptköpfe schon vom Vorläufer stammt, dann Hagen. Er war der Held der ältern Not. Neben der neugeschaffenen Rüdegerrolle war die ausgestaltete Hagenrolle der Löwenwurf dieses Ältern. Es gibt eine ganze Reihe von Hagenworten, die das Profil im Blitzlicht vor uns zaubern; die hat der Mann von 1160 gefunden, und zum Glück sind uns manche gut bewahrt (sieh § 84 f., 116 ff.); wir verspüren sie als Dichtergaben besonderen Schlages. Aber wir sehen auch, wie der Nachfolger nach eigenem Sinne

übermalte; und seine Deckfarben — der höfische Hohn, Hagen als Mephisto — haben wieder ihren Reiz und Wert. Andremal ging die Zutat auf rundere Ausbuchtung, und der eiserne Hagen legt seine Brünne ab (§ 63). Nur empfangen hat der Letzte auch bei Hagen nicht.

Geadelt im buchstäblichen Sinn ist Volker. Der Schöpfer seiner Rolle, der ältere Epiker nahm ihn als richtigen Spielmann. Der Nachfahr hat zwar viel übrig für diese seine Standesgenossen, aber den vertrauten Waffenfreund Hagens mochte er doch nicht auf dieser gesellschaftlichen Stufe denken: er erhob Volker zum ritterlichen Lehnsherrn, der dreißig eigne Mannen zu der Hofreise stellt und mit den Fürsten turniert. Dabei ließ er ihm doch die Fiedel und schwelgte darin, die Schwerthiebe als Bogenstriche des Geigers zu verkleiden. Er dichtete auch einen neuen Anlaß für Volker, sich als Künstler zu betätigen. Früher war es die Nachtwache gewesen; leider können wir, weil die nordische Prosa schweigt, nicht sagen, wie sich die beiden Epenmeister in die Verdienste dieses Stückes teilen. Dazu kommt nun bei dem Jüngeren das Auftreten Volkens in Bechlaran: vor der Markgräfin ‚fiedelte er süße Töne und sang ihr seine Lieder‘. Da ist er also der singende Lyriker, der Minnesänger: was zu einem Fahren den in den Tagen des ältern Dichters noch nicht gepaßt hätte.

Nun kannte zwar deutsche Dichtung singende und harfende Fürsten: Horand bei Hetel und Hilde; Rother in seinem Epos. Aber das sind vornehme Liebhaber der Kunst und haben mit spielmännischem Beruf und Namen nichts zu tun. Unser Volker ist immer noch der Musikant von Amtes wegen und verrät deutlich seine niedere Vorstufe: manche Stelle, auch jene schönen Strophen in § 64, sind aus der Anschauung des gewerbsmäßigen Fahren den, des ‚Gehrenden‘, gedichtet, und vor allem heißt Volker immer noch der *spileman* und der *videlaere*: diese Namen sind wieder Überlebsel.

Den Widerspruch an diesem edelen *spileman* will eine Zusatzstrophe (1477) heben, indem sie uns erklärt: Volker war ein Herr, und nur weil er geigen konnte, nannte man ihn den Spielmann. Da ist der Stand verflüchtigt zum uneigentlichen Beinamen. So gibt der Volker der letzten Stufe ein gutes Beispiel für höfische Verfeinerung zusammen mit Quellentreue.

82. Innerlich veredelt ist Etzel. In der ältern Not kann Kriemhild wenigstens noch versuchen, ihn mit dem Horte ihrer Brüder zu locken und ihn für ihre Rache zu stimmen: zuerst, als sie die Einladung der Wormser vorschlägt, dann, als sie den Angriff rüstet. An beiden Stellen hat der Nachfolger schon den bloßen Versuch gestrichen. Sein Etzel ist über jeden Verdacht der Untreue erhaben.

Auch nachdem das Tuch zwischen ihm und den Gästen zerschnitten ist, bleibt er weicher, wehmütiger als auf der Vorstufe, wo er doch aus der Ferne noch den Angriff leitet und zum Kampf anfeuert. Der Jüngste läßt ihn zwar einmal nach dem Schilde greifen, rückt ihn damit aber nur in bedauernswertes Licht, und Hagen hat Gelegenheit zu grimmigem Hohne. Merkwürdig, in

welchem Bilde Attila, der gewaltigste Kriegerfürst des fünften Jahrhunderts, in der gotisch-baiwarischen Überlieferung endet!

Aber der Verfasser hat sichtlich Neigung zu diesem Etzel, der nur noch die eine, friedliche Hälfte der Herrschertugenden vertritt. Zwar beseitigt er ihn ein paarmal zugunsten der anderen, tätigeren Spieler (ein Fall in § 114); doch erfindet er auch neue Züge, die das Antlitz des vornehmen alten Herrn abschatten. Eine der zartesten und persönlichsten Stellen des ganzen Werkes ist die, wo Hagen dem jungen Hünenprinzen höhnisch ein kurzes Leben geweissagt hat und es nun von Etzel heißt: ‚Der König blickte Hagen an: die Worte taten ihm leid; obwohl er nicht darüber redete, betrübte es ihm das Herz . . . Den Fürsten allen tat es mit dem König weh.‘ Welcher Abstand von dieser Sinnesart zu der des alten Eddalieds! Man fühlt, daß diese seelische Feinheit über kurz oder lang aus der Welt der Heldenideale hinausführen mußte.

Die Kriemhild des Nibelungenlieds ist diesen Idealen treu geblieben; anders wäre ja die ganze Fabel zerfallen! Weicher ist sie nicht geworden als bei dem Vorläufer; im Gegenteil, ihre Tränen fließen seltener, und ihr Gedenken an Sigfrids tiefe Wunde, das die frühere Not fast wie ein Kehrreim durchzieht, ist an mehreren Stellen getilgt oder abgeschwächt (zwei Fälle in § 113 und 118). Man würde es kaum erwarten, daß der Jüngere die handelnde und kalt entschlossene Rächerin schärfer herausbringt! . . . Daneben jedoch zeugt ihr Bild von veredelnder Umdichtung.

Wir wissen, seitdem sie die Verräterin ihrer Brüder war — seit der zweiten Stufe —, beherrschten zwei Antriebe ihr Handeln: der alte, von dem Etzel der Ursache übernommene, das Begehren nach dem ihr zustehenden Horte; und der neue, auf der zweiten Stufe geschaffene, die Rache für Sigfrid. Die zwei Gedanken standen in einer Art Wettstreit; der jüngere, geistigere wird im Laufe der Zeiten den ältern, handfestern überwachsen haben. Von der dritten zur vierten Stufe erkennen wir da noch eine Bewegung: zweimal hat der letzte Meister die Hortgier der Heldin ausgelöscht. An zwei andern Stellen aber, beim Willkomm mit Hagen und dann, als sie mit dem Gefesselten abrechnet, ist der urwüchsige Zug in voller, unverhohlener Deutlichkeit stehengeblieben. Seine Wirkung ist beidemal derart, daß niemand wünschen kann, Kriemhild hätte den letzten Schritt getan und wäre nur noch Gattenrächerin.

Noch in einem andern großen Augenblick erscheint Kriemhild geadelt. Die Schuld an dem Tode ihres Kindes ist der Mutter abgenommen. Das Schicksal des Knaben geht über sie hinweg. Dies hängt zusammen mit andern, weitgreifenden Neuerungen, die wir in § 85 f. betrachten.

83. Rüedegers tragische Rolle hatte schon der Vordermann reich und tief ausgeführt (§ 42). Sein Losgehn gegen die befreundeten Burgunden erzählt die Thidrekssaga mit den kargen Worten: ‚Da vernimmt es Markgraf Rüedeger und wird sehr zornig, daß Herzog Blödelin gefallen ist, und ruft seine Mannen auf, jetzt sollten sie in den Kampf und die Nibelunge erschlagen. Er

läßt sein Banner tapfer in die Schlacht vortragen, und die Nibelunge beginnen vor ihm zu fallen.'

Wenn hier kein Wort von innerem Kampfe und qualvoller Selbstüberwindung verlautet, liegt das sicher an der nordischen Wiedergabe, die oft im trockenen Bericht der Tatsachen stecken bleibt. Denn die Quelle, das donauländische Notbuch, hatte ja schon die Bewirtung in Bechlarren, die Verlobung, das Geleit an den Hünenhof: die Dinge, deren ganzer Zweck es ist, Rüedegers Angriff zum ungeheuern Schicksal zu machen. Und daß deutsche Heldendichtung schon viel früher die Worte fand, einen Seelenkampf ergreifend auszusprechen, sehen wir an dem stabreimenden Hildebrandslied.

Vor Rüedegers Einschreiten, so nehmen wir an, stellte der Vorgänger Etzel auf die Bühne: er hält seinem Markgrafen die Ehrenpflicht vor, den Fall Blödels an den Rheinischen zu rächen; in Rüedegers Antworten gestaltete sich die Herzensnot des Vasallen. Kriemhild aber muß dieser Überredung noch ferngestanden haben. Ihre Sache war es nicht, zur Rache für Blödel zu mahnen, und dies war ja doch der Antrieb zu Rüedegers Losgehn; so lesen wir es noch in der Sagastelle.

Unsere Vermutung, der Nordmann habe hier stark gekürzt, kann sich auf weiteres berufen. Blödels Tod muß im deutschen Gedichte schon am Abend vorher erfolgt sein: Blödel, als Hunne, eröffnet die Reihe der Opfer; der zweite Tag war aufgespart für die Kämpfe unter den Freunden. Auch dann noch konnte Rüedeger durch die Erinnerung an den Fall Blödels — des Bruders seines Lehnsherrn — an der Ehre gefaßt werden. Wenn es die Saga so hinstellt, als ziehe Rüedeger im Zorn über die frische Nachricht sein Schwert, muß sie geändert haben.

Hier tritt noch die dänische Ballade Kremolds Rache als Zeugin ein. In dem wirren Texte des Liedes erkennen wir die herzbezwingende Nibelungenstelle: wie Rüedeger dem Gegner Hagen den eigenen Schild hingibt, und wie Hagen in seiner Dankbarkeit gelobt, er werde keine Hand gegen den Markgrafen erheben. Dies dürfen wir aus der ältern Not leiten. Die jüngere hat hier in drei Strophen nacheinander den seltenen klingenden Zeilenschluß (2194 ff.): auch dies ein Anzeichen, daß die Quelle nachwirkt. Der Prosamann aber eilt über all diese Innerlichkeit hinweg.

So hatte schon der Bahnbrecher ausgiebig vorgeschafft, und bei der Gemütsart des Letzten waren die Bedingungen gegeben zu einer äußersten, einzigartigen Steigerung. Kein Zweifel, unser Meister hat das, was Rüedeger bewegt, noch viel beredter und weicher ausgeführt. Die siebenzig Strophen, die er daran setzt, sind mit seinem Herzblut geschrieben. Wir spüren ihm an, sein Erlebnis ist so stark —: all die gewohnten Mittel langen ihm nicht, es aus sich herauszustellen. Er greift nach christlichen und ritterlichen Farben (§ 57 und 69). Aber auch von sinnlich-epischen Erfindungen sproßt es; darunter ist eine, die das Sagenbild stärker bestimmt und die ganz nach dem Eigentum unsres Künstlers aussieht.

Rüedeger hat vor Jahren, als er für seinen Herrn um Kriemhild warb, das Widerstreben der Witwe überwunden durch seinen Eid: er mit all seinen Mannen schwur ihr den Eid, ihr lebenslang in Treuen zu dienen und sie für jedes Leid zu entschädigen (Strophe 1255 ff.). Dies hatte in der verquälten Frau den großen Gedanken aufsteigen lassen:

waz ob noch wirt errochen des mînen lieben mannes lîp.¹

Und daran erinnert jetzt Kriemhild den Markgrafen (Strophe 2151):

Si sprach: gedenke, Rüedegêr, der grôzen triuwe dîn,
der stæte und ouch der eide, daz du den schaden mîn
immer woldest rechen und elliu mîniu leit!²

Dies hat zu dem überlieferten Zwist von Lehnspflicht und Freundestreue etwas Neues gebracht. Jetzt fällt in die eine Wagschale nicht nur Mannengehorsam und Dankesschuld gegen Etzel, sondern die Eidestreue, die selbstgewählte Bindung an die Königin. Es ist seelische Vertiefung, und zugleich verstärkt es die Kriemhildenrolle. Also A und B.

Aus der Vorlage stammt es schwerlich. Schon die wenig geschickte Einfügung spricht für den Nachtrag. Rüedeger wird in der ältern Not noch gar nicht Freiwerber Etzels gewesen sein; wir vermuten, der Königsbruder Blödel hatte dieses Amt (die nordische Prosa hat es auf einen niederdeutschen Helden übertragen). Gewiß aber erzählte dieser ganze Anfangsteil so rasch, daß keine Zeit war für ein sorgsam zu unterbauendes Glied wie Rüdegers Treuschwur.

Drei Ependichter haben zu der Gestalt des Bechlarer Markgrafen beigetragen. Der erste — der Verfasser des Dietrichepos — schuf Namen und Stellung, die Beziehungen zu Etzel und zu den Amelungen. Der zweite — der ältere Noldichter — erfand die Freundschaft mit den Nibelungen, den tragischen Tod und das Patroklosmotiv. Der dritte — unser Spielmann — gab das Treuverhältnis zu Kriemhild hinzu.

So entstand dieses reichste, tiefste Heldenbild des Mittelalters.

84. In die Reihe dieser neuabgetönten Hauptgestalten gehört endlich Dietrich. Wir kommen auf ihn in § 90. Vorher noch einige Umprägungen des epischen Verlaufs!

Zum höfischen Verfeinern zählt es, daß unserm Dichter die Netzung der Nibelunge und das Trocknen an den Feuern mißfällt. Er streicht daher das Kentern des Schiffes sowohl wie das Regenwetter (sieh § 45). Um nun aber die Bekrönung dieses Unterbaus, Kriemhildens erschreckten Ausruf „Man hat sie gewarnt! . . .“ nicht zu verlieren, geht er so zu Werke.

¹ „Wie, ob es noch Rache gibt für meinen lieben Mann?“

² „Sie sprach: denke, Rüedeger, an deine große Treue, deine Beständigkeit und auch die Eide, daß du, was man mir zu leid getan, immer rächen wollest und all meine Schmerzen!“

An viel späterer Stelle, als das Gastmahl des zweiten Tages beginnen soll, hat die Not erzählt, wie Kriemhild die Nibelunge auffordert, ihre Waffen in Verwahrung zu geben; denn an diesem Mahle gedenkt sie ja den Streit zu erheben. Hagen antwortet ihr mit den scharf gezackten, höchst persönlichen Worten (nach der nordischen Prosa): ‚Du bist eine Königin: was willst du die Waffen der Männer an dich nehmen? Das lehrte mir mein Vater, da ich jung war, ich sollte nie meine Waffen einem Weibe anvertrauen; und solange ich im Hünenland bin, trenn ich mich nicht von meinen Waffen! — Damit setzt er seinen Helm auf und bindet ihn aufs festeste.‘ Alle bemerken sein Gebaren; Gernot folgt seinem Beispiel. König Etzel fragt Dietrich, was dies bedeute, und Dietrich gibt eine ahnungsschwere Antwort. Danach führt man sich zu Tisch.

Aus dieser belebten, kräftig ausladenden Szene holt unser Spielmann das Waffenverbot herüber in den Begrüßungsauftritt (Strophe 1745). Er hält sich eng an die Quelle; man höre Hagens Worte:

Jâne ger ich niht der êren, fürsten wine milt,
daz ir zen herbergen trüeget mînen schilt
und ander mîn gewæfen: ir sît ein kûnegîn.
daz enlêrte mich mîn vater niht; ich wil selbe kamerære sîn¹.

Wie hier mit Kürzen und Vermehren aus dem Alten Neues gemacht ist: wie die eckigen Schlager sich zu spielendem Spott geschmeidigt haben —: wir treffen da ein Stückchen Stilwandel auf frischer Tat und hören ordentlich die Stimmen der beiden Dichter nacheinander. Bei dem ältern hat die ‚Lehre‘ des Vaters dämonischen Hintergrund: es schweben Sagen vor von dem Alben, der seinen menschlichen Bankert und Schützling mit wunderbarem Gewaffen begabt und einen weisen Mißtrauensrat, ein Tabu, obendrauf legt; daran erinnert sich dann der Sohn, als es so weit ist. Für den Jüngern gibt es hier keinen mythischen Schatten mehr; bei der ‚Lehre‘ des menschlichen Vaters denkt jeder Hörer nur noch an eine Vorschrift ritterlichen Anstands: ‚so unhöfisch bin ich nicht erzogen‘. Es ist ein zeichenhafter Fall, wie der Zweite den Ersten vergeistigen und verdünnen kann.

Diese Weigerung Hagens rechtfertigt nun bei Kriemhild den Ausruf, den früher die entdeckten Brünen am Feuer hervorgehört hatten: Sie sind gewarnt! wüßt ich, wer das tat, es müßte sein Tod sein! (vgl. § 118). Damit ist der Dichter zurückgekehrt in die Fußspur des Vorgängers.

Da für diesen Tag noch kein Losschlagen geplant ist, hat Kriemhildens Aufforderung an der neuen Stelle schwächeren Grund. Die Meinung ist nun also, daß die Wormser gewaffnet an das völlig friedfertige Mahl gehn. Eine ähnliche Unebenheit aber hatte schon die Vorlage, da sie die Gäste in den Panzern ließ (§ 45).

¹ Ich begehre wahrhaftig nicht die Ehre, hochgesinnte Fürstin, daß Ihr meinen Schild ins Haus tragen solltet und meine andern Waffen: Ihr seid eine Königin! So lehrte mich's mein Vater nicht. Ich will selbst Kämmerer sein.“

An der ursprünglichen Stelle, vor dem zweiten Tischgang, hat unser Mann das Waffenverbot ganz unterdrückt; es wäre vor Strophe 1911 zu erwarten. Aber noch zwei Stückchen aus der Szene hat er verpflanzt. Fünfzig Strophen vorher, beim Kirchgang am Morgen, tut Etzel die erstaunte Frage, warum er seine Gäste unter Helmen gehn sehe. Und wieder mehr als hundert Strophen früher, 1753, spricht ein ungenannter Krieger Worte über Hagen, die der wahnenden Rede Dietrichs entlehnt sind. Unbenützt blieb Gernots Anteil.

Man muß sagen, der wohlgefügte und an seinem Orte so gut passende Auftritt des Waffenverbots ist recht ungnädig zerpfückt worden. Einen andern Anstoß dazu gab es kaum, als daß der Dichter Ersatz brauchte für das Trocknen am Feuer, das Waffenverbot aber nicht zweimal erzählen wollte.

85. Eine Hauptneuerung traf die Tötung des Etzelsohnes.

Der letzte Dichter ist hier kühn schöpferisch vorgegangen. Von mehreren Seiten her hat er das Überlieferte anders gewandt; die neuen Linien geben einer wichtigen Strecke, dem Umschwung der Burgundensage, einen bisher fremden Verlauf. Kaum eine zweite Stelle lehrt uns so die Kraft des Umdichters kennen. Dazu kommt, daß hier wieder ein Überlebsel stehn geblieben ist, das auf die Quelle, den Verfasser und den Bearbeiter Licht wirft. Die Thidreks-saga gibt uns hier noch ein leidliches Bild von der Quelle, der ältern Not (gleich danach beginnen niederdeutsche Eingriffe); in dem Hauptpunkte, der Erzählung vom Backenstreich, bestätigt sie zum Überfluß ein junger deutscher Zeuge, das Vorwort zum gedruckten Heldenbuch.

Dies zusammengenommen macht die hundert Strophen 1911 ff. zum entstehungsgeschichtlich lehrreichsten Stücke des Nibelungenlieds. Versuchen wir, die Fäden klar auseinanderzulegen! Auf einzelnes hatten wir schon früher zu achten; man sehe in § 29. 31. 37. 67, 9. 82.

Der Hergang im ersten Epos, und großenteils schon im vorangehenden Liede, war der: Kriemhild schickt ihren Schwager Blödel gegen den Haufen der burgundischen Knappen. Sie selbst setzt sich mit den hünischen und rheinischen Herren zu Tisch. Hier gilt es für sie Streit zu erregen und Etzel mit den Nibelungen zu verfeinden; die Beseitigung der Knappen brächte sie ja nicht an dieses Ziel. Sie stiftet ihren sechsjährigen Jungen auf — sein Name war wohl Orte, später erweitert zu Ortlieb —, daß er dem Hagen mit aller Kraft einen Faustschlag auf die Backe gibt. Hagen versetzt: „Das hast du nicht von dir selbst getan und nicht auf den Rat deines Vaters, sondern deiner Mutter!“ Er schlägt ihm das Haupt ab und wirft es der Kriemhild an die Brust. Mit einem zweiten Hiebe köpft er den Pfleger des Knaben: „Das ist der Lohn dafür, wie du auf den Burschen acht hattest!“ — Jetzt ruft Etzel die Seinen zum Kampfe auf. Allgemeines Handgemenge. Blödel, der inzwischen die Knappen draußen abgetan hat, hält die Tür besetzt: Etzel und Kriemhild läßt er mit ihrem noch lebenden Anhang heraus, die Nibelunge bleiben über den Leichen im Saal; ihre Versuche, auszubrechen, schlägt Blödel zurück.

So erzählte es die Vorlage. Vier Gründe hatte unser Künstler zum Ändern. Der Backenstreich des kleinen Prinzen war ihm zu unhöflich; schon aus der Haltung des älteren Werkes sticht er ab. Daß die Mutter bewußt ihr Kind opfert, war ihm zu unmenschlich. Zwei Fälle von A. Hagens Schwerthieb mußte er anders herbeiführen.

Drittens war der Dichter gewillt, die Abschlachtung der Knappen zur Ruhmestat Dankwarts zu machen: dieser neugeschaffene Held sollte als Sieger über Blödel dem Gemetzel entkommen. Daran schloß das Vierte an: die Nibelunge sollten die Herren der Saaltür werden. Dies verhalf den weiteren Kämpfen zu reicherer Entfaltung, ließ allerlei kecke Erfindungen keimen. Beides, das dritte und das vierte, diente der Verherrlichung der Wormser, der wahren Helden der Geschichte (C).

Hieraus gewann denn der Dichter folgenden Verlauf. Der Knabe, obwohl auch schon als sechsjährig gedacht, verhält sich rein leidend. Kriemhild läßt ihn in den Saal tragen. Etzel äußert seine väterlichen Hoffnungen und empfiehlt ihn seinen Oheimen: ‚er wird euch einmal gegen eure Feinde helfen, wenn er das Alter hat‘. Hagen gibt die schnöde Antwort: ‚mir sieht der junge König nach kurzem Leben aus . . .‘ Die Fürsten sitzen betroffen da. In diesem Augenblick — die dreißig Strophen des Knappenkampfes sind zu überspringen — erscheint unter der Tür Dankwart, der Überlebende, blutbespritzt, das bloße Schwert in der Hand: ‚Ihr sitzt allzu lange, Bruder Hagen! . . . Ritter und Knechte sind in der Herberge tot!‘ Und jetzt — nach einem Wortwechsel, den man wohl kürzer, atemloser wünschen möchte — tut Hagen die Tat, schlägt er dem Kinde den Kopf herunter.

Wir fühlen, dies mußte geschehen. Die Botschaft von dem ungeheuern Treubruch draußen mußte diesen Gegenschlag wecken. Jetzt ist der Friede gekündigt; es treibt der Vernichtung zu! . . . Der Meister hat das Gefühl des Hörers auf die Seite Hagens gezwungen.

Im ältern Werke war der Hergang roh mit einem Stich ins Possenhafte. Hagens Rache an dem Knirps — wenn immer der Mutter geltend — war kleinlich; ein alter Germane hätte das eine Neidingstat genannt. Jetzt ist es gehoben zu schicksalhafter Größe und durchweht von einer ganz neuen, stürmischen Spannung. Es ist der dramatischste Augenblick, der dem letzten Nibelungen-dichter geglückt ist. Die Veredelung hat diesmal zugleich gestählt.

Das Gespräch vorher über die Zukunft des Kindes mit der ahnungslosen Freude Etzels und der sanften, am Schluß wehmütig beschatteten Stimmung, ergäbe einen der meisterlichen Kontraste unsres Denkmals, schöbe sich nicht die lärmige Außenhandlung dazwischen. Diese dreißig Strophen hat der Künstler wohl erst hinterher eingelegt; liest man 1951 (mit etwas verändertem Eingang) dicht nach 1920, so erlebt man eine Wirkung ohne gleichen.

Vor seinem Schwerthiebe spricht Hagen die unheimlichen Worte — freier wiedergegeben: ‚Ich habe immer gehört, daß Kriemhild ihren Sigfrid nicht ver-

schmerzen kann. Trinken wir denn sein Andenken, und bezahlen wir unsrem Wirte den Wein: mit dem jungen Hünenprinzen machen wir den Anfang!

Dem entspricht in der Saga: ‚Guten Wein trinken wir in dieser Halle; den haben wir teuer zu bezahlen: die erste Schuld entricht ich hiermit der Schwester Kriemhild!‘

Man gäbe viel darun, zu wissen, ob diese Worte die Quelle vollständig wiedergeben! Wenn ja, dann hat der jüngere Dichter, wie öfter, wunderbar beseelt: mit dem Hereinziehen des Leides um Sigfrid und dem genialen Gedanken des Minnetrinkens. Verderben wir uns die einzigartige Stelle nicht mit mühsamem Doppelsinn! Getrunken wird der Wein, nicht das Blut, das zeigt die Saga klarer. Die Todschläge sind als ein Schlachtopfer, ein Bezahlen des Trankes, beleuchtet.

Im übrigen hat der Letzte gesänftigt, indem er den Kopf des Knaben, ohne Hagens Zutun, in den Schoß der Mutter springen läßt. Die Züchtigung des Pflegers behält er bei, obwohl der jetzt keinen ‚Lohn‘ mehr verdient hat; Hagens Hohnwort ‚Das ist der Lohn dafür . . .‘ hat er zwar beseitigt, aber den Gedanken mochte er doch nicht drangeben: im erzählenden Bericht heißt es noch: ‚Es war ein jämmerlicher Lohn, den er dem Hofmeister zuwog!‘ Und dann gibt Hagen noch einen dritten Hieb zu: der Spielmann Werbel, der Überbringer der trügerischen Einladung, verliert auf seiner Fiedel die rechte Hand (der Bearbeiter setzt kennerhaft berichtend ‚die eine Hand‘): ‚das habe dir für deine Botschaft!‘ Die Klage des Ärmsten bringt einen Klang von Galgenhumor in den wilden Auftritt.

86. Kein Gewinn ohne Einbuße! Es war nicht leicht, den ältern Meister zu verbessern . . . Das Ereignis, das den milden Etzel zum Feind seiner Gäste macht, dieses nötige Glied der Kette, ist jetzt eine Frucht des Zufalls; es ist der lenkenden Hand der Rächerin entglitten. Wenn Kriemhild ihr Kind hereintragen läßt, spielt sie nicht mehr Schicksal mit ihm. Das verhängnisvolle Eintreten Dankwärts ahnt sie ja nicht; und nur dieser — für Kriemhildens Sache höchst unerwünschte — Todesbote führt die Köpfung des Knaben herbei.

Dennoch steht an der Spitze dieses ganzen Teils die denkwürdige Strophe 1912 mit ihrem grollenden Orgelklang:

Dô der strît niht anders kunde sîn erhaben
 (Kriemhilde leit, daz alte, in ir herzen was begraben),
 dô hiez sie tragen ze tische den Etzelen sun:
 wie kunde ein wîp durch râche immer vreislicher tuon?¹

Da haben wir das Überlebsel! Der Gedanke dieser Strophe ist der des älteren Werkes: dort tut Kriemhild Entsetzliches um der Rache willen; dort schickt sie, um den Streit zu erheben, ihr Kind in den sichern Tod.

¹ Da der Streit nicht anders zu erheben war (das alte Leid Kriemhildens lag am Grunde ihres Herzens), da hieß sie den Etselsohn zu Tisch tragen. Wie könnte je ein Weib um der Rache willen entsetzlicher handeln?‘

Unser Dichter ließ die Verse stehn (Zeile 3 nicht wörtlich; das ‚tragen‘ ist neu). Stellte man ihn zur Rede, so hätte er vielleicht geltend gemacht, Kriemhild wü 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. Dies aber würde er uns gewiß zugeben, daß er ohne die schöne Vorlage die Worte anders gewählt hätte. Jedenfalls hat schon den Bearbeiter der schroffe Widerspruch beunruhigt, und er ließ sichs zwei Anläufe kosten, ihn zu tilgen. Zuerst schrieb er:

„Als die Fürsten alle Platz genommen hatten und zu essen anfangen, hieß Kriemhild den Etzelsohn in den Saal an den Tisch tragen. Wie könnte je . . . (wie vorher).“

Da ist die anstößige Schlußzeile noch geblieben. So liest die Berliner Handschrift I. Darauf entfernte der Bearbeiter noch den letzten Anstoß, und es entstand die C*-Lesart:

„Als die Fürsten . . . anfangen, da wurde das Etzelkind in den Saal vor die Fürsten getragen; wovon der mächtige König hernach gar tiefes Herzeleid erlebte.“

Hier ist Kriemhild überhaupt außer Spiel gelassen. Irgend jemand läßt das Kind hereintragen. Die Mutter ist nicht einmal mehr die unschuldige Ursache des Knabenmordes. So endet bei dem Bearbeiter der Nibelungen eine Entwicklungslinie, deren Anfang im alt-fränkischen Liede die kinderschlachtende Medea war. Zwei Zwischenstaffeln sind uns, im ältern Epos und im Urtext des jüngern, überliefert. Zweimal hat man die furchtbare Rächerin vermenschlicht und sie zuletzt ganz entlastet.

Im Vorbeigehn bemerkt: die Nibelungenforschung hat ihre Unbegreiflichkeiten. Eine davon ist die, daß man diesen C*-Text für den ursprünglichen halten konnte. Eine andre ist die, daß man den Bericht der Thidrekssaga auf den des Nibelungenlieds zurückführen konnte.

87. Noch eine Neuerung in dieser Strecke haben wir erwähnt: die Nibelunge bekommen die Saaltür in ihre Gewalt.

Dies folgte zwanglos aus dem Erliegen Blödels und dem Entrinnen Dankwarts. Ihm ruft Hagen zu: ‚Bruder Dankwart, hüte uns die Tür und laß keinen der Hünen durchkommen!‘ Auch den Scharen draußen verwehrt Dankwart, zu den Kämpfenden im Saal zu stoßen. Bald gesellt sich ihm Volker zu und ruft frohlockend:

der sal is wol beslozen,	vriunt her Hagene!
.
von zweier helde handen	dâ gênt wol tûsent rigele füre ¹ .

Aus dieser Sachlage erwuchs dem Künstler eine neue Aufgabe. Es war klar, Etzel und Kriemhild, Dietrich und Ruedeger durften nicht den Streichen der wütenden Nibelunge erliegen. Man mußte sie unversehrt zum Saal hinausbringen — mit Einwilligung der Burgunden!

¹ „ . . . Die Hände zweier Helden schieben wohl tausend Riegel vor“ (Strophe 1979).

Der Meister erreicht dies durch die Fürsprache Dietrichs. Ihn fleht die verängstigte Kriemhild um Hilfe an. Er stellt sich auf einen Tisch und ruft, „daß seine Stimme erscholl wie ein Wisendhorn“. Gunther sagt: „Dietrichs Stimme ist an mein Ohr gekommen; ich sehe ihn mit der Hand winken . . . Ihr Freunde, hört auf zu streiten!“ Da wird es still. In kurzem, belebtem Wortwechsel erlangt Dietrich die Erlaubnis: führt aus dem Hause wenig oder viel, nur nicht meine Feinde: die müssen hier bleiben.

Und nun nimmt Dietrich die Königin unter den Arm, an der andern Hand führt er Etzel und schreitet so vor seinen sechshundert Amelungen hinaus. Nach ihm erhält Rüedeger mit seiner Schar den freien Abzug. Als aber ein Hünenrecke mit hinausschlüpfen will, läßt Volker seinen Kopf vor Etzels Füße rollen.

Gewonnen hat die Dichtung damit ein paar bildhafte Augenblicke hohen Ranges. Sie stehn hier und nirgendwo sonst; das ist nicht die Schablone der Saalkämpfe! Zugleich huldigt der Erzähler der Ritterlichkeit der Burgunden; kein Zweifel, sie lassen hochherzig geschehen, was sie verweigert hatten. Vor allem aber stellt er Dietrich in seiner Größe sichtbar hin: vor ihm legen sich die Wellen des Waffensturms; er, der Länderlose, steht über allen und handelt unbeugbar wie das Schicksal. Bedenken wir, Dietrich war seit Stufe 2 der Held, dessen Großtat das Ringen endet: bis dahin zeigte ihn die ältere Not nur in beschaulicher Rolle: er warnte, sprach zu, verwies. Die neue Erfindung des Letzten läßt gleich zu Anfang der Kämpfe etwas von Dietrichs Löwenart spüren. Sie unterbaut damit sein Auftreten am Schluß.

Wer alle diese künstlerischen Gewinne gering achtet und nur die politische Torheit der Burgunden bemängelt, daß sie die feindlichen Häupter entzwischen lassen, der denkt über den Wert von Klugheit und Ritterlichkeit, von Politik und Poesie anders als unser Nibelungendichter.

Soweit die Neuerungen, die sich um die Tötung des Etzelsohnes, den Wendepunkt der Nibelungenot, lagern.

88. Eine ganze Gruppe von Änderungen gilt der Wahl der Kämpferpaare, der Helden, die sich zum entscheidenden Waffengang begegnen.

Schon der Vorgänger hat dieser Seite des Aufbaus seine Sorgfalt zugewandt; seine zweimal fünf Krieger ergeben wohlüberlegte Paare (§ 43). Der Nachfolger fand hier besonders viel zu neuern, und zwar aus ständischen und gefühlsmäßigen Rücksichten (A); auch der Wunsch, den Glanz der Nibelunge zu mehren, fließt ein (C). Nur zwei Heldenpaare hat er beisammengelassen, wie er sie vorfand: Hagen besiegt Iring, Dietrich den Hagen. Alle übrigen hat er neu geordnet.

Von den sechs benannten Kämpfen, die er dem ältern Bestande zufügt, haben Zweie tiefere Wölbung und bedeuten etwas für das Schachspiel der Paare: der Dietrichsmann Wolfhart und vor allem der uns wohlbekannte Dankwart. Die vier übrigen Neulinge sind mehr Füllsel: sie stellen den Töter des neu-geschaffenen Dankwart, zwei Opfer für den kühnen Volker (der in der Quelle

noch keinen benannten Helden zur Strecke brachte), endlich ein zweites Opfer Hagens (zu dem überlieferten Iring).

Die gewichtigeren Umordnungen sind diese.

Jung-Giselher darf die Tötung des edlen Markgrafen abgeben an seinen ältern Bruder Gernot: eine der leicht nachfühlbaren Milderungen. Der heroische Gedanke des Notdichters, daß Rüedeger durch die Waffe fällt, die er seinem Gaste geschenkt hat, bleibt in Ehren: diese Schenkung hat der Letzte von Giselher auf Gernot übertragen.

Der Sieg über Rüedeger entschädigt zugleich Gernot für die Erschlagung Blödels, die er an Dankwart verlor. Wenn Gernot selbst durch sein Opfer, den Markgrafen, den Todesstreich erhält, so hat dies die doppelte Wirkung, Rüedeger als Krieger zu ehren und Gernot von edlerer Hand als der des Waffenmeisters Hildebrand sterben zu lassen.

Auch Giselher aber soll nicht mehr unter der Klinge des alten Haudegens verbluten; einen verwandteren Partner fand ihm unser Dichter in Wolfhart, dem jugendlichen Heißsporn, den er mit sichtlicher Liebe schon öfter an die Rampe gebracht hat, und dem er, als er durch Giselher endet, das wundervolle Wort gibt: sagt meinen Verwandten, sie sollen nicht um mich weinen:

vor eines küneges handen lig ich hie hêrlîchen tôt.

Hildebrand hat also seine zwei königlichen Opfer hergeben müssen; das war schon darum erwünscht, weil er jetzt zum Henker ihrer Schwester aufgerückt ist (§ 91). Ersatz wurde ihm in Volker. Es war ein glücklicher Griff des Künstlers, diese zwei Kämpen zu paaren und den edelen *spileman*, den er als Fechter fast über Hagen erhoben hat, dem rächenden Ingrimme des greisen Berserkers erliegen zu lassen. Nun kann Hildebrand, ohne verächtlich zu wirken, den Schild über'n Rücken werfen und vor Hagen davonlaufen.

Bisher fiel Volker durch Dietrich. Das empfand der Nachfahr gewiß als ständischen Mißklang. Aber er hatte stärkere Gründe, hier zu neuern. Dietrich will er erst auf den Plan bringen, wenn nur noch die zwei Häupter der Nibelunge übrig sind. Auch gibt er keinem seiner Helden mehr als zwei benannte Opfer; eine einleuchtende Maßregel; Dietrich aber hat jetzt zu dem einen Gegner, den er seit Karls des Großen Zeit überwand, Hagen, einen zweiten gewonnen, Gunther. Damit kommen wir zu der folgenreichsten dieser Umordnungen.

89. Gunther wurde im ältern Epos durch den Königsbruder Blödel bewältigt und in Fesseln vor Kriemhild geführt. Von da ab ist er unserm Blick entzogen, bis wir gegen Ende der Sage, bei der Horterfragung, sein abgeschlagenes Haupt hereintragen sehen. Blödel seinerseits fiel durch die Rächerhand des Königsbruders Gernot. Dies geschah am ersten Kampftage, vor der nächtlichen Brandlegung.

Unsern Österreicher stieß es, daß Gunther, der König, als erster aller benannten Helden vom Kampfplatz abtreten sollte. Außerdem stand ihm der Hüne Blödel zu niedrig für den Sieg über Gunther. Standesgefühl und künstlerisches

Bedürfnis gaben ihm den Gedanken ein: Gunther erliegt dem vornehmsten der Gegner und erst auf dem Gipfel der Handlung; die Bekrönung der Kämpfe ist, daß Dietrich neben Hagen auch Gunther bezwingt.

Das ist eine der großen, kühnen Umgestaltungen der Sagenform; eine der wenigen, die schon ein ganz kurzer Auszug sichtbar machen müßte. Man hat daran erinnert, daß die Walther-Hildegundsage mit einer ähnlichen Kampfhandlung schloß: zwei Helden, ebenfalls Gunther und Hagen, gegen den einen, überlegenen, dem der Hörer den Sieg wünscht, Walther. So auch in dem deutschen Waltherliede, das unser Epiker kannte. Verdankt er ihm auch hier eine Eingebung? — In dem genannten Auftritt sind Bildwirkung und Kräftespiel doch recht ungleich! Für das, was unser Nibelungenmeister an Dietrichs Entscheidungskämpfen geneuert hat, genügten wohl jene zwei innern Antriebe.

So war nun Blödel um seine Großtat gekommen. Damit hängt zusammen — man kann fragen, was Ursache, was Wirkung war —, daß Blödel nun gleich im Anfangskampf dem Marschalk Dankwart erlag und dadurch dieses erste Treffen zum Siege eines Wormserhelden wurde (§ 85). Auch Gernot war jetzt seiner Rache an Blödel beraubt.

Man sieht, wie sich hier mehrere dichterische Antriebe verflechten: die Sorge für den neuerfundenen Dankwart, für den Ruhm der Burgonden, für einen würdigen Abgang Gunthers; dann die Geringschätzung der Hünen: es ist nun endlich dahingekommen, daß Kämpfen hünischen Blutes nirgends mehr siegen, keinen benannten Gegner überwinden; früher machte Blödel eine Ausnahme.

Die gesamte Neuordnung könnte man aus einem bewegenden Anstoß entwickeln; nämlich so: Dankwart, der Liebling seines Schöpfers, erhält den Sieg über Blödel; darum geht Gunthers Fesselung an Dietrich, und er gibt Volker an Hildebrand ab; dadurch werden Gernot und Giselher frei: Gernot bekommt als Ersatz für Blödel den Ruedeger, Giselher hebt sich auf mit dem neueingeführten Wolfhart. Aber eine so frostige Rechnerei wird es nicht gewesen sein! Das Zusammenmünden mehr gefühls- und phantasiemäßiger Kräfte, wie wir sie nachzuerleben versuchten, erklärt den Hergang besser.

Noch eins beachte man! Dieses selbständige Umgießen der Quelle hat nicht gehindert, daß die Reihenfolge des Todes bei den acht überlieferten Helden die gleiche geblieben ist wie in der ältern Not; mit der einzigen Ausnahme, daß Gernot, der König, dem nicht königlichen Volker vorangeht: dies darum, weil Gernot durch Ruedeger fällt und dessen Tod seine feste Stelle hat. Wir sehen, die Reihenfolge war als Steigerung gebaut. Das hat der jüngere Dichter zu schätzen gewußt.

90. So hatten die schließenden Einzelkämpfe ein ganz neues Aussehen bekommen. Dazu trug bei, daß nun, auf der vierten Stufe, Dietrich anders eingreift: er ist von seinen Amelungen abgerückt. Wir haben dies als eine der umfänglichen Zutaten besprochen (§ 67, 10); es ist auch eine der großen Verschiebungen des Ererbten.

Das frühere Epos erzählte die Schlußkämpfe so. Nachdem Dietrich, gewaltig streitend, seine Mannen bis auf Hildebrand verloren hat, stehn den beiden noch Viere in der ausgebrannten Halle gegenüber: Volker und die drei Könige (Hagen, Gernot, Giselher). Ohne tiefen Einschnitt rollt die Handlung weiter. Dietrich köpft Volker, der ihm den Weg sperrt, und tritt dann Hagen entgegen; Hildebrand schlägt Gernot nieder. Für Jung-Giselher legt Hagen vor dem zuschauenden Etzel Fürbitte ein (§ 42), aber der Heldenjüngling will seine Brüder nicht überleben; seine letzten Worte hat die Saga augenscheinlich treu bewahrt: „Dies sag ich nicht darum, weil ich mich nicht zu wehren traute; aber meine Schwester kanns bezeugen: als Jung-Sigfrid erschlagen wurde, war ich fünf Winter alt und lag noch bei meiner Mutter im Bett, und schuldlos bin ich an diesem Morde. Aber meine Brüder allein zu überleben hab' ich keine Lust!“ Er rennt gegen den Waffenmeister an und findet seinen Tod. Dann bleibt noch der schwere Zweikampf der beiden Größten.

Demgegenüber das Nibelungenlied. Der letzte Massenturm, der der Amelungen, hat Gunther und Hagen übriggelassen. Hier schneidet eine tiefe Furche ein. Mit dem flüchtenden Hildebrand räumen wir den Kampfplatz; wir kommen zu Dietrich, der bisher müßig saß, und hören seine Klagen. Endlich gewinnt Dietrich wieder *rehten heldes muot*; er sucht die beiden letzten Nibelunge auf. Nach langem Gespräch rückt er den Schild zurecht, und wir vernehmen wieder Waffenschall. Dietrich besteht erst den einen, dann den andern. Hildebrand ist Zuschauer.

Diesem Ausgang fehlt das Zwingende des älteren Bildes. Wohl fühlen wir dem Künstler nach, daß er gern seinen Dietrich absonderte, ihn aus der lärmenden Doppelhandlung herauszog, wo er sich mit Hildebrand in die Taten teilte. Ein Abschluß wie im kürzeren Buche wäre für unser großes Werk zu überstürzt gewesen. Und was mehr sagen will, Dietrich ist dem Nibelungenmeister nicht zuerst der überlegene Kriegsheld. Der Zug des wehmütigen Dulders, den der Landflüchtige aus seiner Stammsage mitbrachte, den hat unser Dichter weitergedacht zu gebändigter Friedensliebe, lebensreifem Ernst, aus Leid geborener Seelenklarheit. Es sind die Linien, die wir uns nicht mehr wegdenken können aus Dietrichs Bildnis, und die doch in den Geschichtenmassen der Thidrekssaga kaum aus der Ferne zu ahnen sind. Erst der Österreicher um 1200 hat dem deutschen Volke seinen vornehmsten, menschlich größten Helden geschenkt. Dieser Dietrich konnte sich nicht ausleben in den wilden Schlußkämpfen der Quelle. Der ruhigere Ablauf des Nibelungenlieds gibt ihm Raum zu selbstbeherrschtem Zureden. Die Schelten, die im ältern Gedicht aus seinem Munde kamen, sind mit ritterlicherem Inhalt auf Hildebrand übergegangen. Hildebrand und Hagen wirken als erdschwerer Gegensatz zu dem verklärten Dietrich. Er steht zu hoch, um ein Werkzeug des hünischen Königspaares, wie Riederger ein Diener ihres Grolles zu sein: er folgt nur dem eigenen Herzen, wenn er den Zweien, die einst seine Freunde waren, verspricht, er wolle sie retten, er wolle sie selbst in ihr Land zurückbringen: „ich geleite euch nach dem

Gebot der Ehre, oder ich finde selbst den Tod. Euch zuliebe will ich meine ungeheure Not vergessen'. Sein eigener Edelmut trägt ihn über das Erlebte hinweg; Rachepflicht und Mannentreue liegen in diesem Augenblick unter ihm.

Hier treibt die Herzensbildung des Dichters eine Blüte nicht geringer als in den letzten Rüdegerszenen. Wieder fühlen wir uns an der Grenze dessen, was eine Heldenfabel noch verträgt. Dietrich muß herabsteigen von dieser Höhe der Gesinnung, damit wir zu dem nötigen Ende kommen: als Rächer seiner Freunde und als gehorsamer Lehnsmann muß er die Gegner dem rachelechzenden Weibe ausliefern; so wollte es die Sage. Der Dichter gibt ihm warme Worte der Fürbitte für die Gefesselten; so hilft er uns über den innern Bruch hinüber.

Aber auch in den vorangehenden Kämpfen hat die feindurchdachte Handlung ihre Schwächen. Zwar verstehn wir wohl, daß Gunther sich nicht in Hagens Waffengang mengt; dem wüßte der alte Hildebrand zu wehren. Überhaupt ist die sachliche Glaubhaftigkeit gut berechnet, nur sind dabei Bilder von flauerer Spannung herausgekommen. Diese geordneten Einzelkämpfe mit den zwei, dann dem einen Zuschauer haben etwas vom Fechtboden. Die Szenenbewegung — Dietrich mit dem gebundenen Hagen zur Königin, dann zurück zum Kampfplatz, wo Gunther, gleichsam unter Hildebrands Aufsicht, auf uns gewartet hat — wirkt fahrig. Es ist nicht ‚groß gesehen‘. Endlich die Reihenfolge der Kämpfe. Der zweite konnte zur Steigerung werden: er wurde zum matten Doppelgänger, weil der Dichter den schwächeren Gegner, Gunther, ans Ende tat. Dem treuen Dienstmann Hagen konnte er ja nicht zumuten, die Knebelung seines Herrn anzuschauen . . . Auf der Vorstufe gab es all diese Schwierigkeiten noch nicht.

Es war ein augenfälliger Gewinn, daß die Bezwingung des Burgundenherrschers an Dietrich kam und in das Schlußbild trat. Wieder hat der Gewinn seinen Preis gefordert!

Dazu nehme man die Einbuße: die letzte Bestrahlung Giselhers hatte in dem neuen Plane keinen Raum mehr. Sie setzte ja auch den Halbwüchsigen voraus. Auch für die Stelle, wo Giselher nach der neuen Sagenform endet — im Kampfe mit Wolfhart —, war diese Fürbitte Hagens und das menschlich warme Bekenntnis des Jungen unmöglich zu retten. Ein kostbarer Fund des ältern Meisters mußte zum Opfer fallen.

91. Ganz am Ende des Werkes legt unser Spielmann noch einmal seine höfische Hand an.

In der Quelle liest er, daß Dietrich die Königin entzweihaut. Das kann er nicht stehn lassen. Seinen Dietrich hat er zu der vornehmen, maßvollen Ritterart geläutert —: der kann an einer Frau keine Gewalttat begehn. ‚Mit weinenden Augen‘ hat er den Schauplatz verlassen; diese Greuel der Fürstin soll er gar nicht mitansehn.

Sein Waffenmeister war der rechte, ihm das Henkeramt abzunehmen. Diese Gestalt von einer tieferen Gesellschaftsstufe bewahrt die grobsträngigere Art, die früher allen, auch den Königen, zukam. Hier ist die Heldendichtung wieder ein Spiegel der Sittengeschichte. Wie andermal ein Wort zu rauh geworden

ist für den neuen Dietrich und noch paßte in den Mund Hildebrands, so hier die Tat.

Aus seinem Zorn heraus, ohne Etzel zu fragen, führt Hildebrand den *swaeren swertes swanc* . . . In der Quelle war der Übergang weniger jäh: Dietrich stellt Etzel das Unheil vor, das von der *vålandinne* (Teufelin) ausgegangen ist, und Etzel fordert ihn auf, sie zu erschlagen. Unser Dichter hält hier noch fest, daß Dietrich abwesend ist; das erste Wort nach Hagens Köpfung erhält Etzel. Es ist eine Klage um den Feind: daß von eines Weibes Hand tot liegen soll ‚der allerbeste Degen, der je Schild trug‘! Damit spricht der edle Herrscher das Gefühl der Hörer aus, und Hildebrand setzt den Gedanken fort: Sie soll sich der Tat nicht freuen — ich räche den Tronjer!

So ist die Eigenmächtigkeit des Dienstmannes gemildert. Hildebrand vollstreckt den Wunsch der Überlebenden und erfüllt unser, der Zuschauer, Bedürfnis. Aber es ist wahr, der derbe Waffenmeister als Werkzeug des Schicksals gibt keinen so feierlichen Klang wie vormals Dietrich. Man möchte den Nibelungen einen höheren Rächer, der Helden einen höheren Richter wünschen.

Rückblick. Die Vorgänge bei der Epenentwicklung.

92. Schauen wir zurück auf die Neuerungen am Sagenbild § 76—91 und ziehen wir eine Summe!

Gäbe man von Teil I der Nibelungen ein Gerippe etwa auf einer Druckseite, so müßte darin mehreres von den Eingriffen letzter Hand zum Vorschein kommen. Am meisten das eigene Erbreich Sigfrids, die Ausbildung seiner Liebesgeschichte, die Doppelhochzeit, die letzte Schlafkammerszene, Brünhildens Verschwinden aus dem Rachewerk, das mildere Verfahren mit dem Leichnam.

Das sind beträchtliche Wandlungen der Sage. Und doch kommen sie nicht auf gegen das, was die zweite Stufe von der ersten schied. Wobei wir nur bedenken müssen, daß diese beiden Stufen vielleicht 600 Jahre auseinanderliegen, die zweite und dritte nicht mehr als einige Jahrzehnte! Auch können sich die Neuerungen, die wir am Jüngern Brünhildenlied wahrnehmen, auf mehrere Urheber, zu verschiedenen Zeiten verteilen.

Von dem, was Teil II geändert hat, wiegt am schwersten: daß der Tod des Etzelsohns anders begründet und eingerahmt ist; daß Blödel gleich am Anfang durch Dankwart umkommt; daß Dietrich erst nach dem Fall seiner Mannen eingreift; daß Gunther zu Ende und durch Dietrich erliegt; daß Kriemhild den Tod durch Hildebrand findet.

Das reicht an die Eingriffe in Teil I kaum ganz heran. Immerhin hat der letzte Dichter hier sehr viel stärker geändert als der vorletzte, sein Landsmann nach 1160. Und doch waren beides Buchepiker und nur durch ein Menschenalter getrennt, während die voranliegende zweite Stufe an die 400 Jahre älter und ein Lied war!

Ohne Vergleich am tiefsten ging die Erneuerung, die der Burgundenstoff auf dieser zweiten Stufe, im baiwarischen Lied, erfahren hatte. Nur hier haben wir den Fall, daß die treibende Kraft der Fabel und die Parteistellung der Hauptpersonen sich wandelten (§ 28). Als besondern Grund fanden wir, daß zwei Sagen ungleicher Abkunft, eine fränkische und eine bayrische, zusammenstießen.

So haben sich denn beidemal, bei der Brünhild- wie bei der Burgundensage, die stärksten Umformungen innerhalb der Liedentwicklung eingestellt. Die buchepische Ausdichtung hat das vorgefundene Gerüst in dem einen Falle ziemlich gewahrt (älteres Burgundenepos), in den beiden andern in mittlerem Grade erneuert (Nibelungenlied Teil I und II).

93. Man spricht von einer ‚Epenfrage‘ in der Einzahl. Man meint damit die Frage, wie ein Heldenepos entstehen konnte. Oft hat man die Frage enger gefaßt: wie das Epos aus dem Liede — oder Liedern — erwachsen sei. Doch rechnet man heute mit der Möglichkeit, daß Heldenepen auch ohne vorangehende Lieder zustande kamen. Irgend etwas aber muß wohl jedem Heldenbuch vorangegangen sein.

Wo man über dieses Etwas nichts weiß — so bei der Ilias, dem Roland —, da hat man scharfsinnige und kunstreiche Vermutungen aufgestellt, welches Getriebe von Tätigkeiten schließlich das überlieferte Denkmal hervorgebracht habe. Was unserm deutschen Heldenbuch voranliegt, sehen wir ja nun in leidlich hellem Lichte vor uns: da mag es über den einzelnen Fall hinaus von Wert sein, kurz und scharf die Vorgänge zu umreißen, die uns als Glieder der Epenentwicklung erkennbar werden.

‚Am Anfang war die Fabel‘: erste Grundlage ist ein schriftloses Lied, das in knapper episch-dramatischer Haltung eine gewichtige Fabel, eine Heldensage, in ihrem ganzen Ablauf verkörpert.

In jahrhundertelanger gedächtnismäßiger Weitergabe verjüngt das Lied seine Sprach- und Versform gemäß dem Stil der Zeiten. Es ändert seinen Inhalt nach mehr oder minder planvollen Antrieben, wie Zeitgeschmack, Kunst des Einzelnen und äußere Zufälle es mit sich bringen. Die Änderungen ergreifen die Teile des Liedes sehr ungleich. Das Stärkeverhältnis der Teile kann sich verschieben. Die eine Gestalt kann wichtiger werden, die andre einschrumpfen. Neue Gestalten mittleren Ranges kann man einführen, mehr aus sachlicher Erwägung, als weil man bereichern will. Motive verwandeln ihre Gestalt oder ihren Sinn; ein äußerster Fall ist, daß das Hauptmotiv umbiegt. Am zähesten hält sich der Rahmen, der allgemeine Umriss der Liedfabel. Unfreiwillige Verluste bemerken wir nur bei Überführung in fremdes Sprachgebiet; keine Zeiten der Verarmung, des Szenenschwunds. Wohl aber kann schon das Lied erheblich in die Breite gehn. Es bleibt Lied, solange es schriftlos (und sangbar) ist.

Ein Liedinhalt bekommt äußere, dann auch innere Beziehungen zu einem andern, doch gibt man die zwei Einheiten getrennt weiter, und Unstimmigkeiten zwischen ihnen können andauern.

Unter besondern Kulturbedingungen wird ein Liedinhalt ausgedichtet zu einem schriftstellerischen Werk, einem unsanglichen Buchepos: Vermehrfachung des Umfangs durch neue Personen und Auftritte, durch Zustandsbilder, Kleinzeichnung der Menschen und Vorgänge, breitere Sprache. Die Grenzen der Fabel bleiben die alten. Übernahme einer reicheren Strophenform aus der Kunstlyrik.

Ein derartiges Heldenbuch wird noch einmal umgedichtet und zu reicheren Maßen erhoben.

Ein Buchepiker verknüpft zwei bereits innerlich verbundene Gedichtinhalte zu einem fortlaufenden Ganzen und erstrebt sachliche und formale Ausglei- chung. Die eine Vorlage ist ein Lied, die andre ein Epos; jene wird zehnfach, diese zwei- bis dreifach angeschwellt.

Neuformung, Umdeutung überlieferter Züge spielt beim Buchepiker in gleicher Weise wie vorher in der Liedentwicklung. Ein eigentlich neues Sagenbild braucht der Übergang zum Epos nicht zu schaffen.

Der Buchepiker, wie schon der Lieddichter, nimmt einzelne Zeilen(gruppen) mehr oder weniger wortgetreu aus der Vorlage herüber, soweit er dies mit seinem eignen Stil und seiner Sagenform vereinbar findet.

Enges Befolgen der Quelle, in großen wie in kleinen Dingen, führt öfter zu inhaltlichen und formalen Unebenheiten, abstechenden Überlebseln.

Einen Teil der Zudichtungen haben stoffverwandte und stofffremde Erzähl- werke angeregt, mündliche und schriftliche. Die Zeitgeschichte, möglicherweise der eigene Lebenslauf des Umdichters haben zur Handlung beigesteuert; vor allem hat sich die Sittenschilderung weithin der Gegenwart angepaßt, während man doch auch Altväterisches in Menge stehn ließ, bewußt und unfreiwillig.

Dies die erschließbaren Hergänge im Lebenslauf des deutschen Nibelungen- stoffes. Die Kudrun und weitere Heldenbücher zeigen noch andre Vorkommnisse.

94. Keinen Raum haben wir für folgende Größen, die man anderwärts, früher auch bei den Nibelungen selbst, ins Treffen geführt hat: Sammlung und Ordnung umlaufender Lieder zu einem Buche; Verwirklichung einer epischen Fabel durch Zusammentragen vorhandener Einzeldichtungen; Einverleiben selbständiger oder ‚anders orientierter‘ Stücke in den Rahmen des Epos; Zudichten großer Teile als Wandfüllung zwischen bisher fremden Massen.

Kurz gesagt: wir sehen ein Umdichten und Ausdichten, kein Zusammen- dichten.

Der Grundriß der Fabel bleibt von Anfang zu Ende das Beherrschende, mögen auch zwei Fabeln zu einem reicheren Grundriß zusammenwachsen. Ausschnitte aus einer Fabel sehen wir auf keiner Stufe ein Gedicht für sich bilden. Daher gibt es keine Verwendung für den ‚Sammler‘ und den ‚Ordner‘, den Diaskeuasten, wie ihn die Homerforscher nennen.

‚Bearbeiter‘ hat es zwar gegeben: den schreibenden Bearbeiter C* haben wir mehrfach aufgerufen, und im Entwicklungsgang der Lieder kann man auch sin- gende, federlose ‚Bearbeiter‘ unterbringen. Das sind aber Leute, die kein nennens- wert neues Denkmal hinstellen. Eine neue Sagenstufe fordert einen Dichter.

Das Zudichten kann zwar auch Gelenke schaffen zwischen zwei Fabeln: die lange junge Strecke mit Kriemhildens Witwenrauer usw., Strophe 1073 bis 1399, dient gutenteils dem festeren Verlöten der ersten mit der zweiten Ehe. Aber diese zwei Massen hingen geistig ja längst zusammen. Unbekannt und unvorstellbar auf unserm Boden ist eine Zudichtung, die zwei selbständige Geschichten erst in Beziehung zueinander bringen sollte.

Auch das Streichen längerer Strecken, um Vorhandenes zu einer neuen Einheit zu verbinden, wird uns nirgends sichtbar. Etwas anderes ist es, wenn innerhalb einer Fabel ein Glied fallen muß (§ 65): das gehört zu dem allgemeinen Umkneten des Überlieferten.

Der Stegreifvortrag mit seinen Begleiterscheinungen scheidet aus. Kunstwerke wie die eddischen Heldenlieder und Hildebrand-Hadebrand sind niemals Augenblickskinder gewesen. So oft hat man den Gedanken wiederholt: der Heldensänger, der die Saiten gestimmt hat, ergreift einen ‚Ausschnitt aus der Sage‘ — einen beliebigen, für den Augenblick gewählten Ausschnitt. Aber so ging es nicht zu! Die Sage, das war ja der Liedinhalt; und dessen Grenzen waren das, was am allerwenigsten dem Stegreif unterlag, was am allermeisten die Dauer im Wechsel vertritt. Ein Lied mochte in tausend Jahren bis zur Unkenntlichkeit entarten (wie das niederdeutsche Lied von König Ermenrichs Tod) — aber die Stoffbegrenzung ist geblieben. Eben darum ist der sachlich richtige Ausdruck vom Heldensänger der alte, volkstümliche: ‚er singt das Lied von Kriemhildens Verrat‘ usw. Das, nicht ein! Dieses Lied klang um 800 sehr anders als um 1200, es klang in Passau anders als in Soest, anders im Munde des Kuonrat als in dem des Eberhart — und war doch eine Einheit, ein Lebewesen wie die Raupe in ihren fünf Häutungen.

95. Niemand würde sich wundern, wenn die Ependichter, bei ihrem Bedürfnis nach Reichtum, zwei oder mehr Darstellungen derselben Sage ausgebeutet hätten; aus der einen hätten sie diesen, aus der andern jenen Zug geholt. Sozusagen ein Übereinanderlegen gleichlaufender Texte.

Mit dem Vorhandensein gleichlaufender Lieder, die recht verschiedene Sagenbilder bargen, mußten wir schon für die fränkische Frühzeit der Brünhildsage rechnen. Die isländische Sammlung der Eddalieder gibt uns schöne Belege für die Erscheinung. Da haben wir drei Sigurdlieder, das eine nur in Prosaumschrift: alle beginnen (oder begannen) mit Sigurds Ankunft bei den Gjukungen und enden mit Brünhildens Tod. Wir haben zwei Atlilieder: beide erzählen den Burgundenuntergang durch, von der Botensendung bis zur Rache der Schwester.

Und nun kam diese Liedermasse an den Isländer, der daraus eine Erzählung in einheitlichem Flusse, die Völsungasaga, herstellte. Da können wir beobachten, wie der Prosaepiker streckenweise aus zwei und sogar drei gleichlaufenden Liedern sein Gewebe zusammenflecht. Zum Beispiel erzählt er den Frauenzank im Flusse nach dem ältesten Sigurdlied, darauf eine ruhigere Zwiesprache der beiden Schwägerinnen nach dem jüngsten, Großen Sigurdlied, später bringt

er Brünhildens Eifersuchtsmonolog nach dem mittleren der drei Lieder. Sollten nicht auch die deutschen Versepiker so verfahren sein?

Leugnen wollen wir die Möglichkeit nicht. Wir könnten zum Beispiel nicht widerlegen, daß der Meister der ältern *Not zwei* etwas abweichende Lieder vom Burgundenfall kannte und ausschöpfte. Nur können wir's auch nicht wahrscheinlich machen, und überflüssige Posten stellen wir nicht in Rechnung. Von dem einstigen Schatze ungeschriebener Dichtung denkt man heute bescheidener als die Romantiker; man glaubt nicht mehr, daß es von Heldenliedern nur so wimmelte. Bei den besonders reichen Zutaten des letzten Werkes haben wir eingesehen, daß sie gewiß nicht aus gleichlaufenden Quellen geschöpft, sondern vom Künstler selbst ersonnen wurden (§ 67 Ende). Aus ähnlichen Erwägungen werden wir den Gedanken abweisen, die ältere *Not* hätte etwa die Rolle *Irings* in dem einen Liede, die des *Volker* in einem zweiten vorgefunden.

Eine einzige Stelle gab es, die uns den Schluß nahelegte, der Nibelungendichter habe neben der Hauptquelle ein gleichlaufendes Gedicht benützt, und zwar ein zweites Brünhildenlied; sieh § 78. Mag sein, daß man noch mehr solche Stellen finden wird. Erkennbar würden sie uns durch Sagenzüge, die wir mit der gewohnten Vorlage nicht vereinigen können. Wo dieser Anhalt fehlt, wäre es müßig, eine zweite Quelle herbeizurufen.

96. Fragen, wie sie uns hier und im folgenden beschäftigen, kann man nur bei einem Heldenbuch der Weltliteratur zu beantworten hoffen: bei den Nibelungen.

Die andern altdeutschen Werke der Gattung setzen dem entstehungsgeschichtlichen Meißel eine spröde Schale entgegen. Von einigen dieser Epen können wir grade noch aussagen, daß ein paar ihrer Kernmotive altüberliefert sind, auf die Gotengeschichte des 4./5., die Merowingergeschichte des 6. Jahrhunderts zurückgehn. Aber damit sehen wir noch kein Dichtergebilde vor uns, das leben und sich verjüngen konnte. Die künstlerische Masse erscheint uns erst am Schluß; ‚Vorlagen‘ der *Kudrun*, des *Wolfdietrich* usw. kennen wir nicht, auch nicht mittelbar. Bei dem Hauptteil des *Kudrunbuchs* — der Geschichte von der standhaften Heldin, die in Feindesland Magddienste tut — hat man zweifeln können, ob der Schriftsteller um 1240 überhaupt schon eine Sage dieses Inhalts angetreten habe, oder ob sie seine eigene Schöpfung sei.

So tief ist das Dunkel selten. Viel klarer ist die Aussicht von *Dietrichs Flucht* und *Rückkehr*. Da tun wir Blicke auf eine zeitlich nahe Vorstufe, das älteste *Dietrichepos*. Aber so deutlich wird uns dieses Denkmal lange nicht wie sein Bruder, die ältere *Nibelungenot*; der Abstieg zu unsern jungen Verstexten, ‚*Dietrichs Flucht*‘ und ‚*Rabenschlacht*‘, ist verworren; vollends, was dahinter liegt, die Stufe des reimenden und staßenden *Liedes*, bleibt uns ein ahnungsvoller Schatten. Hier treten eben keine *Eddalieder* in die Lücke! Man hat Widersprechendes mutmaßen können, was die bewegenden Gedanken dieser *Liedfabel*

waren: worin die Vertreibung Jung-Dietrichs ihren menschlichen Gehalt fand; ob es mit Sieg endete oder mit Entsagen . . . So an die Wurzel gehn doch beim Brünhilden- und beim Burgundenlied die Zweifel nicht!

Wieder anders gerät der Rückblick von der Brautfahrtsage ‚Hetel und Hilde‘ im Kudrunbuch. Da überspringt das Auge Jahrhunderte, bis es in ferner Wanderungszeit einen Ahnen erspäht. Nordische und englische Quellen bezeugen eine alte Ostseesage, worin eine Königstochter ihrem Vater zu Schiff entführt wird, worauf der Vater nachsegelt und an einer Küste eine grimmige Schlacht mit dem Liebhaber seiner Tochter hat. Dann ahnen wir noch, daß ein sangeskundiger Gefolgsmann des Liebhabers irgendeine Rolle hatte. Diese wenigen Züge, und dazu die Personennamen, sind alles, was wir als gemeinsamen Besitz des deutschen Buches und der alten Quellen ansprechen können; über diesen kahlen Umriß geht die uns erreichbare Ursache, die erste Stufe der Hetel-Hildesage, nicht hinaus. Wie anders bei den zwei Stoffen der Nibelungen, wo eine Urstufe gliederreich und voll dichterischen Lebens vor uns liegt!

Schärfer als zu diesen Werken könnten wir zu dem hochdeutschen Epos von Walther und Hildegund die Vorgeschichte zeichnen, da hier zwar keine liedhaften Vorfahren, aber alte buchepische Seitenverwandte zu Gebot stehn: der sanktgallische Waltharius und ein englisches Bruchstück aus dem achten Jahrhundert. Allein, diesmal hat es der Zufall so gewollt, daß uns von dem Nachkommen selbst nur einige 160 Zeilen gerettet sind!

So gibt es zu keinem dieser Epen einen richtigen ‚Stammbaum‘. Was der Letzte vorgefunden, was er hinzugetan hat, darüber ist wenig Greifbares und Gesichertes zu sagen.

Stammbaumlos ist auch das stabreimende Heldenbuch der Engländer, sind der französische Roland und seine Geschwister, sind die Homerischen Epen. Das Werden des Denkmals entzieht sich dem Blicke. Nicht viel heller ist die Vorgeschichte des indischen Riesenepos und auch noch halbdunkel die des persischen Heldenbuches.

Es gibt außer dem Nibelungenbuch noch ein ‚Nationalepos‘, dessen Geburt belauscht werden kann: das finnische Kalevala. Dieses Denkmal darf man nur mit Vorbehalten in die vielsprachige Sippe der heroischen Epen stellen. Heben wir nur diese Besonderheiten hervor: Im Falle Kalevala ist das abschließende Großepos durch einen Schriftsteller der buchdruckenden Neuzeit, Elias Lönnrot, um 1840 herum, zustandegekommen. Es ist der einzige Fall, wo ein Nationalepos in der Hauptsache als Sammlung vorhandener Gedichte zu bezeichnen ist. Hier steht also der Letzte völlig anders zu seinen Vorlagen, als dies für die Nibelungen zu beweisen, für die übrigen Epen zu vermuten ist. Von den Teilgedichten, die Lönnrot verschmelzte, kennt man viele verschiedene Fassungen, und oft kann man diese in eine zeitliche Stufenfolge bringen. Es gibt hier also etwas wie einen Stammbaum. Da schriftliche Texte bei den Finnen nicht weit zurückreichen, geht die ablesbare Entwicklung nur durch einen kurzen

Zeitraum, und die Vorgänge der Epengeschichte haben nicht entfernt die Mannigfaltigkeit und aktenmäßige Deutlichkeit wie beim altdeutschen Heldenbuch.

Epenentwicklung und Sagenentwicklung sind untrennbare Größen. Das Umbilden der Gedichte beschränkt sich ja nicht auf Erneuerung der Reime, Rhythmen und Zierformen: es ist vor allem ein Um- oder Ausdichten der Gedanken, des Inhalts; dies bewirkt die neuen ‚Stufen‘.

Weil beim Nibelungenstoff die Epengeschichte so klar zu erkennen ist, wie nirgends sonst, haben wir hier zugleich die einzigartige Möglichkeit der Sagenvergleiche.

Würdigung des Nibelungenlieds und seiner Vorläufer.

97. Von Gewinn und Verlust hatten wir schon an manchen Stellen unserer Stoffgeschichte zu reden. Aber die Wertfrage stand uns nicht im Brennpunkt; wir wollten den Betrachter dahin führen, wo er das Schaffen der verschiedenen Stufen vor sich sieht und nach eigener Gefühlsbetonung entscheiden kann. Nehmen wir jetzt noch die Frage auf, die sich wohl jedem nach solcher Wanderung nahelegt: hat der letzte Epiker, der Schöpfer unserer Nibelungen, die Sage verbessert? Oder allgemeiner gefragt: war das Weiterdichten der Skope und Spielleute ein Aufstieg oder ein Niedergang der Heldensagen?

Auf frühere Darsteller der Nibelungensage drückte der Irrtum: das Feine an diesen Geschichten sei eigentlich das Mythische gewesen; zu Sigfrid gehörte Wodan, gehörte die ‚tiefsinnige Auffassung der Naturkräfte und ihrer den Menschen überwältigenden Macht‘. In dem Deutschland der christlichen Zeit aber habe sich vor diesen ‚Abgrund von Wundern‘ ein Vorhang gesenkt, und so hätte im Nibelungenlied, wenigstens für gewöhnliche Augen, die Sage ihren tieferen Sinn verloren. Das wäre Niedergang! Diesen Forschern und Laien war der Mythos das Brot, wonach sie hungerten, und nur Steine fanden sie in dem, was von jeher diese Sagen ausmachte: in den menschlichen Schicksalen und Seelenkämpfen.

Auch wo dies wegfiel, hat man oft den Blick so eingestellt, als wäre das Wertvolle im Grunde nur ‚die alte Sage‘, womöglich die bloß erschlossene Urform, und nicht die so vielfach abgewichene ‚jüngere Dichtung‘. Das hat Berechtigtes für den, der die Heldensagen nur als Zeugnisse des frühen Germanentums aufsucht. Aber zugleich spielt die alte Verwirrung herein, als seien Sage und Dichtung zweierlei; nur das an einer Dichtung sei echte Sage, was seit unbestimmbarer Zeit beim alten geblieben ist. In vielen Schriften verdrießt eine schulmeisterliche Tadelsucht, beinah als wär es Pflicht des Künstlers gewesen, seine Vorgänger abzuschreiben, während es doch sein bewußtes Erfinden zu würdigen gilt.

Uns sind die Heldenfabeln Dichtungsstoffe, die zunächst zwar für ihren stabreimenden Völkerwanderungsstil (um es so zu nennen) gedacht waren, dann

aber durch die Jahrhunderte gingen nicht als Versteinerungen, sondern als lebende Gebilde mit dem Vermögen, in die jüngern Stile hineinzuwachsen. Jeder Umdichter fand sich befugt, aus seinem Wahrscheinlichkeits- und Schönheitssinn zu erneuern. Es kam vor, daß eine Neuerung Schaden stiftete, einen kühnen Gedanken entnervte; so fanden wir es im Jüngeren Brünhildenlied. Eine andre hat bereichert und vertieft; dies gilt vom baiwarischen Burgundenlied. Das für die Liedform Erfundene litt bisweilen, wenn es in die Form des Epos kam (§ 45).

Da die deutsche Heldensage ihre stattlichsten Denkmäler in der Ritterzeit, im 12. und 13. Jahrhundert, hervorgebracht hat, ist sie keineswegs bloß ein Spiegel altgermanischen Geistes und ihr Lebenslauf vom Jahr 600 ab nicht kurzweg Verfall. Ruedeger allein wäre Zeuge genug; seine erhabene Gestalt ist nicht halbheidnisches Altertum, sie konnte erst um 1200 gelingen. Ruhige Enthüllung des Menschenherzens, wie unser Epiker sie liebt, das war neu, zur Liedzeit undenkbar: nicht zu vereinigen damit war der dramatische Sturmschritt, der uns im Eddalied bewegt. Und so in manchem; der eine Wert schloß den andern aus.

Aber zu keiner Zeit hat man von Grund aus neu gebaut: vom Alten lebte viel über und behielt seine Macht. Auch für die Epen der Stauferjahre gilt unser Wort von dem wandelbaren und dauerhaften Wesen der Heldensage. Wagt man die Frage nach dem Wert der Umdichtung, so muß man dem neuen Formgefühl im großen das Daseinsrecht zugestehn und wird nur erwägen, wie es sich mit dem Ererbten abgefunden hat.

Für die Hörer des Nibelungenlieds waren die ritterliche Adellung, das bereicherte Farbenbrett und die glattere Form ohne Frage Verbesserungen; darum konnte dieses Werk die Vorläufer verdrängen und die Nachfolger (Kudrun, Dietrichepen usw.) beherrschen. Uns gilt Verfeinerung schon im Sittlichen als bedingter Wert, wieviel mehr im Künstlerischen! Mit dem heroischen Stoff scheint uns die rauhere Art der Hauptquelle manchmal reiner zu stimmen. Die Brechung von altheldischer Kraft und neuhöfischer Zartheit berührt uns oft als gewagte Stilmischung. Nicht nur in der halbheidnischen Zeit, sondern gewiß noch bis an unser Buch heran war die Heldendichtung mehr aus einem Gusse. Auch haben wir uns zu dem Eindruck bekannt, daß da, wo der letzte Verfasser von seinen Quellen weit abkommt, wo er am entschiedensten nach Breite strebt und in ganzen Kapiteln Zustandsbilder ausspinnat, sein Vortrag einer seichten Leere verfällt.

98. Maß man mit Homerischem Anspruch, dann mochte die Erzählart der Nibelungen spröde und farbenarm erscheinen. Nimmt man die Maßstäbe vom Abendland und Mittelalter, dann kennzeichnen unser Gedicht Wärme, Farbigeit, Reichtum. Es ist kein sparsam strenges Abtönen wie im französischen Roland, eher ein verschwenderisch-sorgloses Überquellen, das oft als Buntheit wirkt und den Satz ‚Weniger wäre mehr‘ auf die Lippen legt. Rechnerisch nachweisen können wir, daß unter der Häufung und Verfeinerung gar nicht selten die sachliche Klarheit, der schlagende Zusammenhang gelitten hat. Wo wir mit den Quellen vergleichen, lautet das Ergebnis wieder und wieder: ein seelischer

Gewinn — und eine Einbuße an straffer Fügung. Man blättere in unsern frühern Abschnitten nach.

Unebenheiten, härtere und gelindere, hat das letzte Werk zweifellos viel mehr als seine Quellen. Das macht nicht nur sein Umfang — fünfmal so groß als die bisher größte Nibelungendichtung —, sondern auch das zusammengesetztere Innenleben des jüngsten Meisters, sein weiterer Abstand von dem altväterisch-rechtwinkligen Heldentum. Beim Ritterroman lagen die Bedingungen anders. Die vielberufenen Widersprüche der Nibelungen rühren nicht daher, daß man dem sogenannten Volksepos grundsätzlich mehr durchgehn ließ als dem sogenannten Kunstsepos! Sondern der Dichter stand anders zu seinen Quellen; das Zusammenwirken von Dichter und Quelle ergab keinen völlig glatten Faden (§ 74).

Das scharfe Sehen ist bei unsrem Österreicher weniger entwickelt als das warme Fühlen. Seine Grundkraft ist lyrisch, nicht augenhaft. Er genießt zwar auch und schafft Gesichtsbilder, zuweilen hinreißende; sein Werk ist nichts weniger als blaß. Aber das sind lebhaft Augenblickseindrücke; sie wogen durcheinander; die Linien verfließen rasch. Es drängt den Mann nicht, sich den Raum des Geschehens klar zu machen (Beispiele in § 113. 116. 120). Er kann, ohne es zu merken, aus dem eignen Bühnenbild in das der Vorlage hinübergleiten, so daß plötzlich Zuschauer zur Stelle sind, die wir nicht erwarten (§ 123). Einzelne Gesprächsszenen schweben in freier Luft (man sehe Strophe 863—75). Das Überbordwerfen des Kaplans erzählt er lebendig, auch mit geschautem Beiwerk, aber das Wo und Wann hat er vergessen: ist das Boot schon am Ufer?; nach 1574, 1 sollte mans glauben, obwohl anderes dagegen spricht.

Die Logik des Nibelungendichters ist die des Gefühlsmenschen und gemäßigten Impressionisten. Man versteht, daß es ihm traurig gehn mußte, als ein so unlyrischer Verstandesmensch wie Karl Lachmann an ihn herantrat und ihm vorrechnete, er sei gar nicht Einer, sondern eine Vielheit, sonst hätte er nicht all die Gedankenlosigkeiten begehn können! Und noch in unserm Jahrhundert konnte ein Forscher mit dem Scharfsinn des Straflägers ein dickes Werk über die Nibelungen schreiben des Leitgedankens: der oder die Urheber des Epos — es werden deren noch vier bewilligt — verdienten die Hauptnote ‚töricht‘ und hätten besser ein ander Gewerbe betrieben, als die echte Nibelungensage zu verschlechtern . . .

Die Hauptsache bleibt: dieser große Ungenannte hatte die Geistesverfassung, die ein Heldenstoff zum Leben braucht. Sie war nicht mehr so unbedingt heroisch wie die des ersten Notdichters; da und dort beobachteten wir, wie seine Gemütsart und sein Formwille in anderen Richtungen gehn. Er ist manchmal zu sehr Zeitkind für einen Stoff von diesem Eigenleben. Vieles aber an diesem Stoffe entfacht das wahre heroische Feuer in ihm, das damals noch möglich war und ein paar Menschenalter später nicht mehr. Das Ausbauen der Vorzeitgeschichten im ritterlichen Geiste geriet ihm großzügig und ergab Dichtergedanken von nie verwelkender Frische. Nehmen wir nur die freien Zugaben

von § 66 f. und so manches aus den Umformungen in § 76—91, dann erscheint uns darin die Grundkraft des erzählenden Dichters, das fabelnde Erfinden, so reich und kernig, daß kein deutscher Zeitgenosse, keiner der Epiker mit den berühmten Namen, unserm Spielmann die Schuhriemen lösen darf.

Nur von einer seiner tiefgreifenden Neuerungen kann man sagen, daß sie entnervt hat. Das ist die lieblose, mißgünstige Behandlung der Brünhild. Hier hat ein Strang in seinem Saitenspiel versagt. Sonst war er fast überall fähig, Spielern und Gegenspielern ihr menschliches Recht zu geben.

Vergessen wir nie: seine Quellen, das ihm Vorgearbeitete, kennen wir nur mittelbar und mangelhaft. Besäßen wir es im Wortlaut, dann erst könnten wir auch die feinen Einzelheiten auf Gewinn und Verlust betrachten. Die unschätzbare Thidrekssaga ist nicht die Quelle, sondern ein Ersatz der Quelle; wo sie am meisten Glück hatte, verhält sich ihre Prosa zu den Vers-Urtexten wie ein Gipsabguß zum Marmor.

99. Hin und wieder hat man die Frage verhandelt, wem das eigentliche Verdienst zukomme an dem Kunstwerk Nibelungenlied. Man wußte ja von jeher, daß dieses Heldenbuch keine bare Neuschöpfung des Dichters um 1200 war. Schon der Geschichtsschreiber Johannes Müller, einer der ersten, die sich um das neuentdeckte Werk bemühten, sprach davon, unsere Nibelungen seien nur eine ‚Bearbeitung‘ eines uralten Stoffes, und zwar die dritte; zwei frühere Bearbeitungen seien vorangegangen. Da haben wir die erste Ahnung des Stammbaums, den die spätere Forschung aufzustellen erlaubte.

August Wilhelm Schlegel hat Müllers Gedanken aufgenommen. Freilich blieb alles recht ungreifbar, denn wie sollte man den geahnten Vorläufern Gestalt geben ohne Kenntnis der Edda und der Thidrekssaga? Und schon ragte verwirrend herein die für Homer ausgedachte Kleinliederlehre. Die hob den Müllerschen Gedanken auf; denn war das letzte Epos eine Sammlung, dann war es kein Umbau eines uralten Baues, keine Bearbeitung im Müllerschen Sinne.

Bald kam auch in der zünftigen Wissenschaft die lange Ablenkung von dem rechten Wege durch die Lachmannsche Lehre, die Nibelungen seien entstanden durch Aneinanderhängen von zwanzig Liedern. Danach wäre die Frage, wer das Verdienst an dem Denkmal habe, gegenstandslos. Seinen zwanzig Teilen mußte doch irgendwie vorgearbeitet sein; rechnete man alles zusammen, so käme man auf eine Massenschöpfung; die Väter und Ahnen des Epos würden, wie Wilhelm Scherer meinte, ‚ohne Zweifel nach Hunderten zählen‘. Wie denn aber die Vorstufen der zwanzig ‚Lieder‘ beschaffen waren, danach durfte man schon gar nicht fragen. Ein Versuch, diese vermeintlichen Lieder der Ritterzeit nach rückwärts zu verfolgen, sie an die stabreimenden Sigurd- und Atlilieder der Edda zu knüpfen, war von vornherein hoffnungslos. Denn der Endpunkt, eben die zwanzig Lieder, war nicht von dieser Welt; es gab von ihnen keine Brücke zu den Größen der Sinnlichkeit. So mußte man auf Vorgeschichte und Stammbaum verzichten.

Auch nachdem man von diesem Abweg zurückgelenkt ist, hat man die Frage nach dem Verdienst ungleich beantwortet. Sehr begreiflich; denn die Antwort hängt davon ab, wie man sich die Vorgeschichte des Werkes denkt.

Aus der Vorgeschichte, die wir hier zu zeichnen suchten, wird der Leser ohne Mühe die Folgerung ziehen: es ist unmöglich, das Verdienst einem Einzelnen gutzuschreiben. Nicht als ob wir zu der Massenschöpfung zurückkehrten! Wir rechnen mit einer begrenzten Zahl von Dichtern, die eine ganze Sage jeder nach seinem Sinne geformt haben. Die Zahl dieser Dichter ergibt sich aus den Stufen unsres Stammbaums.

Die zwei fränkischen Urlieder, die die Brünhild- und die Burgundensage hinstellten, bedeuteten dichterische Großtaten. Diese erzählenden Trauerspiele hatten den Gehalt, immer wieder neue Geschlechter zu vergnügen und zu begeistern; ihre Szenenfolge bewährte sich als lebensfähiges Rückgrat; ihre Bilder hatten die Keimkraft, sich in späteren Hirnen zu verjüngen, und einige davon hat man behütet bis zuletzt.

Zu diesen zwei Schöpfern kommt als Dritter der baiwarische Umdichter des achten Jahrhunderts. Er gab dem Burgundenuntergang ein neues Gesicht; von ihm stammen nicht wenige der Gedanken und Rollen, die in unsren Nibelungen nachleben. Er begründete das Bildnis der feindlichen Schwester, der gattentreuen, liebenden Rächerin. Er erfand Dietrich als Endiger des Streites und Richter der großen Schuldigen.

Den oder die Väter der zweiten Stufe der Brünhildsage wollen wir hier, wo von der Äufnung des nibelungischen Goldes die Rede ist, lieber übergehn. Ein Vierter aber, der großen Anteil an der Mehrung des Gutes hat, ist der Burgundenepiker der 1160er Jahre: der die Nibelungenot mit ungeahnter Szenen- und Gestaltenfülle ausstattete und das kunstmäßiger Gewand der Vier-Langzeilenstrophe wählte; der Urheber der Iring-, Volker-, Giselher- und Ruedegerollen, der zweite Vater Hagens; ein Künstler von außergewöhnlicher Sprachgewalt; der Mann, der dem Letzten die Bahn brach und ihn bei seinem Besten stützte.

Dieser Letzte, Fünfte, ist der Dichter unsrer Nibelungen. Als seine Taten betrachten wir das Verketteten und Zusammenstimmen der beiden Sagen, das Umgießen in die geläuterte Sprach- und Versform, das Durchbilden aus milderem und höfischerem Lebensgefühl, das erfindungsstarke Ausweiten der gesamten Darstellung.

Wer möchte diese fünf Leistungen nach ihrem Wert beziffern? Sie sind nach ihrer Art zu ungleich, um ein Maß zu vertragen. Das Zusammenwirken der fünf hat ein Nibelungenlied ermöglicht. Gesammeltes Schaffen getrennter Zeiten und Gegenden, weit verschiedener Kunstübungen, ist in diesem Werke niedergelegt.

100. Bei dieser Einschätzung der Teilhaber vermeiden wir die Klippe, auf unbekannte Vorstufen die höchsten Ehren zu häufen und uns an Wunschgebilden schadlos zu halten für Ansprüche, die das sichtbare Denkmal unerfüllt läßt.

Wir lehnen es ab, den ‚eigentlichen Dichter‘ der Nibelungen in einem der Vorgänger zu sehen. Aber war nicht doch der folgenreichste Schritt von allen der, daß die zwei Fabeln innerlich zusammenwachsen, durch die bekannte Umdeutung der Bruderrache zur Sigfridrache?

Dies hat in der Tat eine neue Einheit hergestellt von so reichen Maßen, wie sie kein zweitesmal in germanischer Heldendichtung vorkommt; und auf dieser Grundlage erst wurde der stolze Bau der Nibelungen möglich. Dann also wäre der donauländische Dichter der Karlingerzeit, der dritte von unsern Fünfen, der große Anreger gewesen.

Doch hüte man sich hier vor einem Mißverständnis! Daran ist es nicht, daß dieses Zusammenwachsen zur Doppelfabel schon die Gewähr gab für die Entfaltung zum großen Epos. Wir stehn nicht mehr im Bann der Lehre: Verknüpfe Lieder, und du erhältst ein Epos! Liegt doch vor Augen, daß nach der Tat des Baiwaren noch viele hundert Jahre bei der engen Liedform blieben, und daß es ganz neue Antriebe und Dichterkräfte brauchte, um in der Stauferzeit aufzusteigen erst zu dem kürzern Notbuche, dann zu dem langen Nibelungenbuch.

Man wäre versucht, weiter zu behaupten, dieser Aufstieg hätte sehr wohl erfolgen können, auch ohne daß die zwei Sagen je zusammenwachsen; nur hätte sich das Schriftwerk dann eben mit dem halben Grundriß der Nibelungen begnügt. Da ist jedoch zu beachten: so wie es nun einmal herging, haben mehrere Kräfte zusammenspielen müssen, damit es zu den nibelungischen Heldenbüchern kam; und eine dieser Kräfte war wirklich das Umdeuten der Kriemhildenrache. Dieses Umdeuten nämlich ist nicht zu trennen von der Einbürgerung des fränkischen Burgundenstoffes im bayrischen Südost, und unlöslich hängt daran die Rolle Dietrichs. Der Südost aber und die Dietrichrolle, die gehörten dazu, daß den Liedern die buchhafte Steigerung zuteil ward. Die andern hochdeutschen Landschaften blieben beim Heldenlied stehn, und auch an der Donau gönnte man das Kalbsfell und seine Kunst zunächst nur den Mären von Dietrich.

So betrachtet, ist allerdings die Verwandlung der Burgundensage und ihr innerer Anschluß an die Brünhildsage ein nötiger Schritt auf dem Wege zum Heldenbuch. Das Verdienst unsres Dritten erscheint dadurch um so größer.

Nur wollen wir hier nicht so sehr die persönliche Geistestat rühmen; denn der Mann ahnte ja nicht, was für Folgen seine Umdichtung nach vierhundert Jahren haben würde; schon das Zusammenwachsen der zwei Fabeln gilt uns als Frucht, nicht als Wurzel seines Umdichtens (§ 33). Lieber betonen wir den folgenreichen Glücksfall: daß die fränkische Sage zu den Baiwaren kam, hier durch Anpassung an die Dietrichsage neue Kraft gewann und so beliebt wurde, daß man, als die Zeit erfüllet war, einem Buche von Dietrichs Flucht ein Buch von der Nibelunge Not folgen ließ. Ein berufener Dichter fand sich für diese Aufgabe, und sein Werk machte auf die Landsleute so tiefen Eindruck, daß es dreißig Jahre später den Ehrgeiz entzünden konnte, es umzudichten zu einem Denkmal würdig der neuen ritterlichen Kunst. Und für diese Aufgabe fand sich noch einmal ein großer Dichter.

Das waren zwei weitere Glücksfälle in der Geschichte der Nibelungensage.

Diese beiden Heldendichter der Babenberger, den ältern und den jüngern, dürfen wir, alles erwogen, als ungefähr ebenbürtig einschätzen. Daß zwei Künstler dieses Ranges im Abstand von dreißig Jahren an den selben Stoff gerieten und ihre Kraft zusammenlegten, dies ergab die Höhe von Nibelungenlied Teil II. Dem seltenen Ergebnis entspricht die seltene Vorbedingung. Die Kunstgeschichte kennt mehr Fälle, daß ein hohes Werk da gelingt, wo ein Meister das Erbe des andern neuschafft. Aber wir sahen schon, das Neuschaffen war in unserm Falle nicht durchweg Steigerung; es konnte auch schwächen und trüben. Ein Kunstwerk umzudichten, und zwar mit so viel Schonung, ohne daß ein völlig neuer Stil die Masse bezwänge, ist immer ein Wagnis. Nicht jeder Fund eines Dichters verträgt es, daß man ihm — mit Keller zu reden — das Antlitz nach anderer Himmelsgegend wende.

Aufteilung des Nibelungenlieds auf die Schichten der Stoffentwicklung.

101. Gesammeltes Schaffen, sagten wir, aus alter und junger Zeit hat sich in den Nibelungen abgelagert. Die Kenntnis der Vorgeschichte setzt uns in Stand, die einzelnen Stellen zu unterscheiden: dies hat der letzte Dichter übernommen — dies hat er so oder so geändert — dies hat er neu herzugebracht.

So wird uns die Kunst des Nibelungenlieds begreifbarer. Oft hat man diese Kunst rein beschreibend aufgefangen, ohne Rücksicht auf die Vorgeschichte, ohne zu trennen zwischen Ererbtem und Eigenem. Solche Beschreibungen, von geübter Hand unternommen, sind gewiß berechtigt. Aber man muß gestehn, sie wirken ein wenig wie Bilder ohne Schatten. Davon verraten sie uns schon gar nichts, was denn nun der Dichter selbst, der Letzte in der Reihe, gefunden und gekonnt hat. Sie geben das beste Mittel aus der Hand, Unebenheiten und Nähte zu verstehn. Sie entsagen auch einer wichtigen Hilfe, die wechselnde Darstellungsart zu erklären. Dieser Wechsel kommt oft, gewiß nicht überall, daher, daß die Vorlage bald stärker, bald schwächer, bald gar nicht nachwirkt. Um zwei vielerwähnte Stücke zu nennen: aus dem ersten Teil die Fahrt nach Isenstein, aus dem zweiten das Donauerlebnis: die verdanken ihre abstechende Frische, ihre besondere Farbe dem reichlichen Ausbeuten ihrer Quelle. Davon haben wir gesprochen, wie die tiefe Verschiedenheit der beiden Gedichthälften die zwei so ungleichen Vorlagen spiegelt.

Eine Strecke wie die Ankunft der Nibelunge in Etzelnburg kommt in allen rein beschreibenden Widergaben verunglückt heraus: die beim Dichter etwas morschen Zusammenhänge lösen sich vollends in der kürzenden Nacherzählung. Hier hilft Bekanntschaft mit der Vorstufe, die Gelenke leise zu verstärken. Wer eine Gebirgslandschaft mit dem Auge des Erdforschers sieht, wird manches auch an ihrer malerischen Hülle schärfer erfassen.

Aber die entstehungsgeschichtliche Betrachtung führt noch weiter. Bei dem, was unser Nibelungendichter herübernahm, können wir fragen: war es Schöpfung der unmittelbaren Vorlage, oder geht es darüber zurück auf eine der frühern Stufen? Wir schlagen den Stammbaum S. 53 nach und frischn das Bild auf: Teil I des Werkes hat zwei erkennbare Stufen hinter sich, das jüngere und das Alte Brünhildenslied; bei Teil II liegen drei Stufen voraus, das ältere Notepos, das baiwarische Lied, das alt-fränkische Lied. (Von den Nebenquellen ist hier abgesehen.)

So kann man versuchen, die Nibelungen auf ihre Schichten aufzuteilen. Das Wort legt den Gedanken nahe an die Schichten der Erdrinde, von denen hier eine ältere, hier eine jüngere an die Oberfläche tritt. Wir mögen dieses geologische Gleichnis gebrauchen, ohne uns über die Verschiedenheit zu täuschen: die frühern ‚Schichten‘, die in unsrem Denkmal zutage gekommen, sind nicht starr bewahrt — oder doch nur selten und in kleinem Umfang: es gibt wörtliche Überlebsel aus den nächsten Vorlagen, und diese Vorlagen hatten ihrerseits Überlebsel aus ihren Quellen. Im allgemeinen aber ist das aus früheren Stufen Bezogene durch das Formgefühl der Nachfolger gegangen, und was wir im Nibelungenlied lesen, ist die Handschrift des letzten Dichters von 1200. Weshalb denn auch das gern gebrauchte Gleichnis von dem Dome, woran mehrere Meister gebaut haben, nicht eigentlich zutrifft. Diese Baumeister konnten ja das romanische Chor und das Querschiff im Übergangsstil ruhig stehen lassen, wenn sie ihr gotisches Langhaus ansetzten. Unser Epenmeister hat — im Bilde zu bleiben — nur da und dort ein Kapitäl, eine Rippe von den Früheren beibehalten; freilich auch sehr vieles vom Grundriß!

An dem Überkommenen hat man bald weniger, bald mehr geändert. Ohne scharfe Grenzen verläuft es von dem treu Bewahrten zu dem von Grund aus Neugeschaffenen. Der künstlerische Einsatz des Letzten ist durchaus nicht da am größten, wo er ohne Quelle gedichtet hat, und ähnlich mags schon bei den Altvordern gewesen sein.

Nur so darf man es verstehn, wenn wir sagen, Dietrichs Klage um seine Mannen sei jüngste Schicht, sein Schmerz um Rüedeger vertrete die dritte, sein Zweikampf mit Hagen die zweite Schicht, während in der Horterfragung Urgestein von der ersten Schicht durchbreche.

102. Lange Strecken in den Nibelungen sind ganz und gar jüngste Schicht. Wie der neuvermählte Sigfrid in sein Land reist, wie ihm sein Vater die Krone überläßt und seine Mutter stirbt; wie dann Gunther die Einladung schickt und ‚wie si zeder höchzît fuoren‘: in den 124 Strophen, die dies behandeln, steckt nicht ein Lot ältern Gesteins. Das selbe gilt von dem gleichlangen Stücke mit Kriemhildens Donaufahrt.

Das Gegenteil: ganze Strecken, die ebenso vorbehaltlos auf frühere Schicht entfielen, gibt es nicht und kann es nicht geben. Dies läuft auf das Gesagte hinaus: der Epiker hat seine Quellen oft ganz verlassen, nie schlechthin wiederholt.

Aber Annäherungen an diesen zweiten Endpunkt gibt es, in mannigfachen Stufen. Das einmal ist ein winziger Kern früherer Schicht unlagert von einer breiten Decke jüngster Formung. Hierher die 130 Strophen Sachsenkrieg und andere von den Einlagen in § 66 f., auch das große Schlußstück von Teil I (von 1014 ab). Andre male wiegt der ältere Kern schwerer: Er kann den Grundstock der Handlung bilden, aber alle Einzelheiten sind neugeformt; so die 150 Strophen der Etzelwerbung, die 50 Strophen der Jagd; — er kann einen tastbaren Teil der Oberfläche ausmachen: man nehme etwa Sigfrids Ermordung oder das Donauabenteuer oder die Ankunft bei den Hünen. Gewöhnlich wechseln dann Gedanken früherer und jüngster Schicht; ihr Stärkeverhältnis ist sehr verschieden. Ausnehmend viel Altes hat die letzte Horterfragung; diesmal hat sich die Masse auf jüngster Stufe kaum gedehnt. Der äußerste Fall: daß die frühere Schicht zusammengepreßt ans Licht kommt, begegnet selten in einzelnen Strophen (ein gutes Beispiel nachher, § 110): ein ganzes Zwischenspiel dieser Art gib es nur einmal, das mit dem Markhüter Eckewart. Hier hat der Letzte nichts erfunden, nur beschnitten; aber das war ein Fall von Notlage (§ 52).

Das Bild wird bunter, wenn man nun weiter die ‚frühere Schicht‘ in ihre zwei oder drei Altersstufen zerlegt. Dazu tritt überall die Frage, ob die Vorstufe nur die Gedanken oder auch den Wortlaut hergegeben hat. Lebendig wird die Betrachtung erst, wenn sie in der Schichtenfolge das menschlich-künstlerische Wollen sucht. Das letzte Ziel ist: die vorliegende Dichtung als Gewordenes nachzuerleben.

Nach diesen Richtlinien kann man die Nibelungen bis ins einzelne durchgehen: aus dem Trennen der Stufen gewinnt man einen stoffgeschichtlichen Leitfaden. Gar oft bleibt ein Fragezeichen. Denn schon was in den nächsten Vorlagen gestanden hat, ist manchmal ungewiß, und die Stufen der stabreimenden Zeit sind noch öfter halbklar. Da muß Stilvergleichung zu Hilfe kommen und der klarere Fall den trübern beleuchten.

Dieses Aufteilen auf die Altersschichten verbindet man am besten mit zusammenhängendem Lesen der Nibelungen. Die vorliegende Schrift begnügt sich, an fünf Proben anschaulich zu machen, wie dieses Verfahren aussieht und welchen Ertrag es gibt. Wir wählen die Stücke nicht so, daß sie den letzten Dichter als großen Verbesserer hinstellen sollen; dazu hätten sich andre Ausschnitte eher geschickt, man denke an die Ortlieb-, Ruedeger- und Dietrichstrecken, § 85, 83 und 90. Von dem Liedsänger, in Teil I, hebt sich der Schriftsteller ja meistens als die gewichtigere Persönlichkeit ab. Wogegen das erste Stück aus Teil II, nachher § 112 ff., leicht den Eindruck wecken wird, man wäre ebenso gern auf der vorletzten Stufe verblieben!

Dem Leser, der uns noch weiter begleiten will, sei geraten, sein Nibelungenlied aufzuschlagen, und wär es nur die Übersetzung; sonst werden ihm unsre Proben schwer eingehn. Denn mehr als bisher haben wir uns nun mit Einzelheiten des Wortlauts zu befassen.

103. Strophe 1—19: Einführung der Wormser und Kriemhildentraum.

Dies ist mehr als zur Hälfte jüngster Flugsand, noch über der letzten Schicht, dem Werke des Meisters. Wir haben hier nämlich den besondern Fall: der Bearbeiter, C* geheißen, machte Zusätze und hatte Glück damit: die meisten Schreiber schrieben sie ab, auch wenn sie im weitem zur echten Vorlage zurückkehrten; und so kamen diese C*-Strophen auch in unsre Drucke. Eine Ausgabe, die nach dem Urtext strebte, müßte sie übergehn.

Von den 19 Strophen gehören nicht weniger als elf dem Bearbeiter. Er hat die Vorstellung der königlichen Geschwister vervollständigt zum richtigen ‚Theaterzettel‘ und das Traumgespräch ausgeweitet, unter anderm durch einen Hinweis, der über die erste Sage hinausgreift auf die Rache für Sigfrid (Strophe 19). An neuen Namen hat er beigesteuert: Dankrat für den Vater der Könige; Alzei, die rheinhessische Stadt, Heimat oder Lehen des Volker. Beide stammen von dem Verfasser des Gedichtes ‚Klage‘, gehn also nicht einmal bis auf den Nibelungendichter zurück.

Zusatzstrophe 17 bringt eine Feinheit, auf die ihr Urheber gewiß stolz war. Sie nimmt jenen Sinnspruch vorweg, den der Dichter selbst aufs Ende verspart hat: daß Freude zu allerletzt mit Leid vergelte (§ 58). Der Wortlaut zeigt, es soll als Anklang an die spätere Stelle wirken. Im Munde des kleinen Mädchens nimmt sich der betrübte Spruch drollig altklug aus.

Liest man unser Anfangsstück ohne die Strophen 3. 7—12. 16. 17. 19, so wird man es wohlthätig entlastet finden. Die Eingangsstrophe: *Uns ist in alten maeren wunders vil geseit . . . liegt uns ja vertraut im Ohre*, und sie wirkt, bei etwas verquollener Form, stimmungsmäßig nicht übel; aber sie gehört sicher zum Flugsand, das zeigt schon der Binnenreim (*maeren: -baeren, -ziten: striten*): diesen Schmuck hat der Verfasser nie den beiden Strophenhälften gegeben.

Das echte Nibelungenlied begann also mit:

Ez wuohs in Burgonden ein edel magedîn,
daz in allen landen niht schöner mohte sîn¹

und nannte dann zu der Heldin nur ihre drei Brüder nebst Worms und dem Rheine. Dann folgte der Traum, wobei Mutter Uote, die ihn deuten muß, ohne eigene Einführung auftritt; auch weiterhin erhalten nur noch Sigfrid und seine Eltern eine förmliche Vorstellung.

104. Die Traumszene kennen wir als Zutat des Jüngern Brünhildenslieds; also zweite Stufe. Ihr Umfang, zwölf Langzeilen, kann schon im Liede der gleiche gewesen sein. Die Anspielungen bleiben im Rahmen der Brünhildsage, sie schweigen von der Rache. Den Wortlaut hat der Letzte jedenfalls zum Teil neugeformt; denn wir erkennen eine sachliche Änderung; das vergoldete Ge-

¹ „Es erwuchs im Burgundenland ein adliches Jungfräulein, so daß es in allen Landen nichts Schöneres geben konnte.“

fieder des Falken übergeht er. Diesen Zug beglaubigt das isländische Traumlied mit den Worten: ‚seine Federn waren von goldiger Farbe‘ — und auf der andern Seite die zwei berühmten Strophen des Kürnbergers, die dem Brünhildenlied die Anregung gaben: *unt was im sîn gevidere alrôt gul dîn*. Außerdem greift in Strophe 13 der Satz über das erste Zeilenpaar hinweg, was zu den Zweizeilern des Liedes nicht stimmt (§ 72). Auch die vertuschende Deutung des schlimmen Endes: ‚wofern Gott ihn nicht behütet, wirst du ihn bald verlieren müssen‘ sieht ganz nach unsrem mildernden Dichter aus. Hingegen zeugt für ein wörtliches Überlebsel in Strophe 14 der klingende Reim *Úotèn: gúotèn*: solche Schlüsse sind dem Epiker in Teil I noch nicht geläufig. Auch daß zwei Adler den Falken zerreißen, ist aus der Vorstellung des Liedes gesprochen, wo neben Hagen noch Gunther die Rache betrieben hat.

Die matte Strophe 18 ist nach Sprache und Inhalt jüngste Schicht.

Hat die Liedquelle gleich mit dem Traume eingesetzt? Das wird man gern glauben; nur muß dann der Wortlaut der ersten Zeile ein anderer gewesen sein als:

Ez troumde Kriemhilden in tugenden, der si pfac¹;

denn diese letzten Worte heischen eine vorherige preisende Nennung des Mädchens; auch haben sie den ‚kostbaren‘ Ton, dem unser Spielmann zuweilen verfällt. Balladen fangen nicht selten gleich mit einem Traume an; z. B.:

Es träumte der stolzen Hilde klein drinnen in ihrem Gemach.

Dem Brünhildenlied freilich, mit seiner viel stofflicheren und breiteren Erzählart, dürfen wir zutrauen, daß es ein paar einführende Zeilen vorausschickte. Dann hätten auch unsre vier Anfangsstrophen (2. 4—6) einen Kern aus der zweiten Schicht. Es steht nichts im Wege, das vorhin angeführte Zeilenpaar: *Ez wuohs in Burgonden...* aus der Quelle zu leiten. Es ähnelt lebhaft jener Einführung der Brünhild: *Ez was ein küneginne...*, und die sprechen wir dem Liede zu (§ 74).

Der Rest der vier Strophen klingt schon sprachlich nach jüngster Stufe; sachlich widerstrebt er der Liedquelle darin, daß er ganze dreimal auf den Burgundenuntergang vorausdeutet, was in einem Brünhildenlied unmöglich war. Die erste dieser Stellen mit der Aussage: ‚Kriemhildens Schönheit wurde Vielen verderblich‘ ist übrigens gedankenlos angebracht: sie würde auf eine Heldin passen, deren Werbung zum Unglück ausschlägt, wie etwa Brünhild.

In der Thidrekssaga ist der ganze Eingang der Brünhildsage zertrümmert, so daß wir von dieser Seite keine Hilfe haben.

Auf die Urstufe geht nichts von diesen Strophen zurück: stabreimende Lieder kennen, nach Edda und Hildebrand zu schließen, keine Eingangsvorstellung. Den alten Grundplan der Brünhildsage haben die Nibelungen gewahrt, sofern der erste Schauplatz das Gehöft der Burgunden ist; die Handlung fängt nicht etwa bei Brünhild an.

¹ „Es träumte der Kriemhild in dem vornehmen Wesen, das ihr eignete.“ Die Lesart: In disen höhen éren | troumte Kriemhilde stammt von dem Bearbeiter.

Wir fassen zusammen: die 19 ersten Strophen enthalten einen Grundstock von der zweiten Schicht mit mehreren genauen Anschlüssen und mehreren nachweisbaren Änderungen des letzten Dichters; dazu eine starke Ausweitung durch den Bearbeiter.

105. Aventure XVI ‚Wie Sigfrid erschlagen ward‘.

Um die Vorlage, das Jüngere Brünhildenlied, festzustellen, dient uns ein ausführlicher, wenngleich lückenhafter Abschnitt der Thidrekssaga. Ergänzend treten dazu die färöische Ballade von Brünhild: die hat mittelbar aus dem deutschen Liede geschöpft (§ 13); und das südfranzösische Epos Daurel und Beton: dessen Vorlage hat dem Liede einige Züge geschenkt (§ 18). Für die Urstufe läßt uns die Edda so ziemlich im Stich: das alte Lied mit Sigurds Waldtod ist in dieser Strecke ein bloßer Schatten. Wir haben vermutet, daß dies auf Verkümmern der alt-fränkischen Sage beruhe (§ 11).

Die beiden Anfangsstrophen:

Gunther und Hagene, die réckèn vil balt,
lobeten mit untriuwen ein pirsen in den walt.
mit ir scharfen gèren si wolden jagen swîn,
beren unde wisende: waz möhte küeners gesîn.

Dâ mit reit ouch Sifrit in hêrlîchem site.
maniger hande spîse, die fuorte man in mite.
zeinem kalten brunnen verlôs er sît den lîp.
daz hete gerâten Prûnhilt, des künie Guntheres wîp¹:

dies könnte leidlich treu aus der zweiten Schicht bewahrt sein. Man bedenke den großschrittigen Stil, den Satzbau, die Paarung Gunthers mit dem Rachebetreiber Hagen, besonders auch die Schlußzeile: nach Stufe 3 hat ja die arme Brünhild gar nichts mehr ‚geraten‘!

Im Wortlaut berührt sich der Anfang mit dem Satze der Saga: ‚... erklärt König Gunther und Hagen, daß sie sich rüsten wollen, hinauszureiten, um Wild zu jagen‘. Dies steht aber vor dem Frühstück und vor der Einladung an Sigfrid; darum kann die fünfte unsrer Zeilen nicht den schon im Gange befindlichen Ritt erzählt haben, sondern sie meint: ‚auch Sigfrid schloß sich an‘; der hêrlîche site schmeckt nach letzter Schicht. Deutliche Zutat ist die folgende Zeile: statt dieses küchenmäßigen Aufwands hatte das Brünhildenlied den schlicht-unhöfischen Zug, daß Hagen beim Frühstück zu Hause gesalzene Speisen und keinen Trank auftragen läßt, um Sigfrid durstig zu machen. Davon hat unser Spielmann beibehalten, daß nachher, beim Tafeln im Walde, ‚die

¹ „Gunther und Hagen, die kühnen Recken, kündigten tückisch ein Pirschen im Walde an. Mit ihren scharfen Geren wollten sie Schweine, Bären und Wisende jagen. Was hätte es Kühneres geben können? Mit ritt auch Sigfrid in fürstlichem Gebaren. Vielerlei Speise führte man ihnen mit. An einer kalten Quelle verlor er hernach das Leben. Dazu hatte Brünhild angestiftet, König Gunthers Weib.“

Schenken träge kamen' (d. h. auf sich warten ließen): ein wörtlicher Anklang an eine Stelle der nordischen Wiedergabe.

Die Urstufe dürfte ohne besondere Vorgeschichte des Durstes ausgekommen sein.

Strophe 918—25: Sigfrids Abschied von Kriemhild. Eine Zutat zweiter Schicht, der welschen Erzählung nachgebildet. Da die Thidrekssaga dieses Glied verloren hat, wissen wir nicht, wie tief die Neuerungen auf dritter Stufe gehn, ob die — dem Daurel fehlenden — Träume schon im Liede standen. Dafür spricht allenfalls die Zweizahl der geträumten Gegner, auch die Wildschweine, denen nachher im Liede — nicht mehr im Epos — die Erfindung antwortet, ein Eber habe den Helden getötet. Jüngste Stufe ist der Hinweis auf das Ausplaudern an Hagen, sieh § 66, 3.

Unterdrückt hat der Dichter ein Gespräch, worin Brünhild den Tronjer, eh er abreitet, scharf macht zu seiner Tat: dies war, so wie der Letzte die beiden Köpfe sah, weder nötig noch möglich! Auch daß sich Kriemhild schlafen legt, um nicht bei Brünhild sitzen zu müssen, klang dem Epiker zu bauerlich.

106. Mit der Zeile 926, 1:

dô riten si von dannen in einen tiefen walt

gewinnen wir wieder einen Wortanklang an die Saga, also ein Stück zweite Schicht. Neuerung aber sind gleich darauf ‚die vielen Ritter kühn‘ und die Angabe, Gernot und Giselher seien zu Hause geblieben: wir sahen, das Lied zog alle drei Brüder zu der Jagd heran, und seine flachbildnerische Art brauchte zu den fünf Benannten keine Schleppe.

Neuschöpfung ist aber auch all das folgende, diese breite Ausmalung der Jagd, bis zur Ankunft am Wasser (Strophe 977). Für diese 52 Strophen hat die nordische Prosa nur ein Dutzend Zeilen des Inhalts: sie jagen zu Pferd und zu Fuß bis zur Erschöpfung, und Sigfrid ist immer vorne an; lange sind sie hinter einem großen Eber her, und als die Hunde sich in ihn verbissen haben, schießt ihn Hagen zu Tode (ein Versehen für Sigfrid); sie weiden das Tier aus, und nun ist ihnen zum Zerspringen heiß; da kommen sie an einen Bach . . .

Also eine schlichte Jagd, ohne besondere Farben- oder Stimmungsreize; sie zeigt noch einmal Sigfrids Überlegenheit, sie begründet das durstige Trinken, und sie stellt in dem Eber das Gegenbild zu Sigfrid hin (§ 8). Dieses Gerüst glauben wir schon der Urstufe zuschreiben zu sollen.

Sigfrids Überlegenheit bringt der jüngste Dichter mit andern, weniger einfachen Mitteln zur Anschauung. Er trennt die Fürsten gleich zu Anfang, begleitet nur Sigfrid auf seinem Jagen, läßt ihn die wunderbarsten Tiere, auch einen Löwen, zur Strecke bringen und so den *pris von dem gejägede* gewinnen. Der große Eber tritt immer noch vor dem andern Wild hervor, aber die Einzelheiten und der Sinn des Hergangs sind gewandelt: die Jagd gipfelt nicht mehr darin, auch das folgende klingt nicht mehr an den Eber an. Helleres Licht fällt auf eine ganz neu eingeführte Krafftat des Helden: er fängt und bindet

einen Bären wilde, läßt ihn unter die Kessel und Küchenknechte los und ist am Ende der einzige aus der Verfolgermenge, der das fliehende Tier ereilt.

Dieses farbensatte Zwischenspiel lenkt den ernstesten, grauen Lauf der Quelle zu spielmännischer Lustigkeit und Daseinsfreude herum. Auf den Ton von Lebensgenuß ist auch das übrige gestimmt: diese königliche Jagd mit ihrem weidmännischen Aufwand und ihren erlebten Gehöreindrücken (die schönen Strophen 941. 945. 958. 961!); die schwelgende Schilderung von Sigfrids Waffen und Gewand, hier gut in den warmen Augenblick eingefügt; dann beim Schmaus die köstlichen, erdenhaften Gespräche über den entbehrten Wein: dies steht in goldenem süddeutschen Sommerlicht vor uns — der Tag vor dem Dunkel, das Glück vor dem jammervollen Tode. Diese bewußte Kunst des Gegensatzes kehrt bei unserm Meister wieder in der beglückten Geselligkeit zu Bechlarern vor dem bangen Argwohn des Hünenhofs; aber da hatte schon der Vorläufer den Grund gelegt (§ 42). Dem Letzten ist wieder gutzuschreiben der glänzende Fall vor der Knabentötung (§ 85).

Auch die Überleitung zum Trinken ist jüngste Schicht. Dieser Wettlauf der drei Helden gibt Sigfrid eine allerletzte Gelegenheit, sich als Vordersten zu bewähren. Mag sein, daß die Liedquelle mit ihrem Rennen hinter dem Wilde her, wobei Sigfrid immer der erste ist, den Gedanken anregte. Aber nennenswerte Überbleibsel aus der Vorstufe sind in dem ganzen großen Abschnitt von der Jagd nicht zu finden.

107. Es folgt die Mordszene am Brunnen, 24 Strophen.

Strophe 978: Sigfrid läßt Gunther zuerst trinken. Die Zartheit der dritten Schicht; es beleuchtet Sigfrids t u g e n d e, die ihm zum Verderben werden, und die Undankbarkeit des andern. Unser Dichter hat den Bach ersetzt durch einen ‚Brunnen‘, eine Quelle, unter einer Linde breit: eine leise Verschiebung nach dem Minnesang und dem spätern Volksliede. Vermutlich denkt er sich, an der Quelle kann nur einer aufsmal trinken: das derbe Bild der Vorlage, die drei Männer zugleich bäuchlings hingestreckt am Bache, wird schon seinem Auge widerstrebt haben.

Strophe 979 hat einen Kern zweiter Schicht: ‚König Gunther wirft sich nieder und trinkt‘ und ‚da steht Hagen auf, als er getrunken hat‘ heißt es in der Saga. Der Nibelungendichter findet Hagen genugsam beschäftigt durch das Wegstehlen der Waffen Strophe 980: dies hat wohl erst er ihm angehängt; er fühlt ihn hier als eignen Feind und macht ihn schlecht.

In Strophe 981 ist jüngste Stufe das Kreuz zwischen Sigfrids Schultern (§ 66,3) und das Schießen des Geres: die Quelle hatte das viel glaubhaftere Stechen. Unser Farben- und Gemütsmensch fällt sofort auf einen malenden Begleitumstand und dann einen Seufzer der Empörung: ‚Er schoß ihn durch das Kreuz, daß ihm das Blut vom Herzen her aus der Wunde an Hagens Gewand sprang. So große Schandtät begeht ein Held nie wieder!‘ Dem halte man die leibliche und sachliche Deutlichkeit der Saga entgegen: ‚Er faßt seinen Spieß

mit beiden Händen und sticht ihn Sigfrid zwischen die Schulterblätter, so daß er ihm durchs Herz dringt und zur Brust heraus!

Strophe 982—86: Sigfrid springt auf und schlägt mit dem Schilde auf Hagen ein. Dem Kerne nach zweite Schicht; in der Thidrekssaga verloren, aber durch die färöische Ballade bezeugt, sogar mit einem Wortanklang: ‚hätte er sein Schwert in der Hand gehabt‘ = *het er swert en hende*. Er läßt sich verteidigen, daß der Zug aus der Urstufe stamme: in der Fassung mit dem Bettode erschlägt Sigurd den Mörder, es ist hier der jüngste der Schwäger, Gotmar; dies zog man in den Waldtod, aber abgeschwächt zum Racheversuch, da Hagen am Leben bleiben mußte. Ein eifriges Zuviel des Letzten wird es sein, daß der Schild bricht und die Edelsteine herausstieben: später sieht Kriemhild doch den Schild ‚heil und nicht beschädigt‘ (so in der Quelle), siehe § 110.

Die zwei Strophen über Sigfrids Erbleichen und In-die-Blumen-Sinken haben wieder ein Gegenstück in der Ballade, das auf die Vorstufe weist: ‚Sigurd erbleichte auf dem Anger grün, Nun war er bleich und matt.‘

Dann Sigfrids letzte Reden, Strophe 989—98. In der Thidrekssaga ist es eine Rede mit dem rauhmännlichen Inhalt: ‚Des konnt ich mich nicht versehen von meinem Schwager, und hätt' ich dies gewußt, als ich noch aufrecht auf den Füßen stand . . ., dann wäre mein Schild zerbrochen und der Helm verderbt und mein Schwert schartig, und wäre zu gewärtigen, eh dies geschehen wäre, daß ihr alle Vier tot läget!‘ Hiervon hat die letzte Stufe bewahrt den blassen Rest: ‚Hätt' ich an euch erkannt die mörderische Neigung, ich hätte wohl mein Leben vor euch behalten.‘ Doch auch von den übrigen Gedanken in Sigfrids Reden müssen mehrere aus dem Liede stammen, denn wir finden sie beglaubigt teils durch ein Eddalied, teils durch das welsche Gedicht. Es sind weichere Äußerungen, die sich letzten Endes an die verzweifelte Gattin richteten, also in die Sagenform mit dem Bettod gehörten. Schon früh nahm man sie in den Waldtod herüber; die welsche Quelle des 12. Jahrhunderts hat dann diese Züge verstärkt.

Der Sterbende beteuert, daß er den Schwägern stets die Treue hielt; er denkt mitfühlend an sein Weib und sein Söhnchen und befiehlt die Witwe der Gnade der Mörder. Im Liede war auch auf den drohenden Tod des Kindes hingedeutet: dies konnte unser Meister nicht brauchen, bei ihm ist der Kleine wohlgeborgen im Nieder- oder Nibelungenland (§ 66, 4); er gab der Klage: ‚erbarm es Gott, daß ich einen [wehrlosen] Sohn habe‘ die bezeichnende Wendung ins Sittliche: denn ihm wird man vorrücken, daß seine Verwandten einen Mord begingen!

Auch daß der Held diese treulosen Verwandten in der Mehrzahl anredet, klingt nach der Vorlage, die Gunthers Brüder anwesend dachte.

Freie Zutat sind die ‚Ritter alle‘, die in Strophe 991 hergelaufen kommen: die zweite Schicht kannte nur die drei Könige und ihren Mann. Aber die vorwurfsvolle Klage eines Begleiters steht auch im Daurel; das deutsche Lied wird sie dem Giselher gegeben haben, und erst der Jüngste übertrug den Schatten

davon auf Gunther, wieder um diesen zu mildern. Ähnlich sahen wir ihn in § 79 verfahren. Den Gedanken: ‚uns andre alle wird man dafür schelten‘ hat er in eine Rede Sigfrids verpflanzt (900, 1).

108. Nur Hagen behält das trotzige Frohlocken ob der Tat. Die Saga bringt hier die urwüchsigen, gewiß dem Liede folgenden Worte: ‚Diesen ganzen Morgen haben wir einen Eber gehetzt, und wir viere hätten ihn kaum gekriegt; jetzt aber in kurzer Stunde hab ich allein einen Bären oder einen Wisend erjagt! Uns vieren wär es sauer geworden, Jung-Sigfrid zu bezwingen, setzte er sich zur Wehr, als einen Bären zu erlegen oder einen Wisend, das kühnste aller Tiere‘. (Daran schloß Gunthers Trutzrede, s. u.)

Diese Vergleichung des edlen Helden mit einem Wilde war dem Künstler zu grell; auch hatte er ja dem erjagten Eber seine einstige Bedeutung genommen. Bei ihm spricht Hagen die Gedanken aus: All unsre Sorge hat jetzt ein Ende: niemand mehr kann uns bestehn! Wohl mir, daß ich seine Herrschaft abgestellt habe! — Aber dies ist unmöglich Neudichtung der letzten Stufe; es fließt unverkennbar aus der Anschauung der ältern Sage, wo die Gibichunge mit dem Schwager zusammenhausten, sich von ihm verdunkelt und in ihrer Herrschaft bedroht fühlen konnten (§ 4. 76). Im Nibelungenlied ist ja für solche ‚Sorge‘ keinerlei Raum! So muß dieser Ausspruch ebenfalls zweite Stufe, vielleicht schon Urstufe sein.

Der Spielmann hat dieses herzlose ‚Wohl mir!‘, das einst dem Tode des Helden folgte, nach vorn gerückt, mitten in die Reden Sigfrids hinein. Sigfrid behält das letzte Wort; es klingt aus in sein wehmütiges Gedenken an die geliebte Frau. Eine Verschiebung der Töne recht im Sinne des letzten Meisters!

Und als Sigfrid nun ausgeatmet hat, liegt eine gedämpfte Stimmung über den Zuschauern; man berät kleinlaut (‚uns ist übel geschehen!‘), wie die Tat zu leugnen wäre; das einstige Wort Gunthers: ‚Fürwahr, gut hast du gejagt; bringen wir diesen Wisend meiner Schwester Kriemhild!‘ ist unendlich fein übersetzt ins Gegenteil, die klangtiefen, auch wieder volksliedähnlichen Zeilen:

von heleden kunde nimmer wirs gejaget sîn!
ein tier, daz si dâ sluogen, daz weinden edeliu kint¹.

Aus diesem Schlußteil, den das Gemüt des Letzten geprägt hat, können wir auf die Vorstufe zurückführen den Vers: ‚sie legten ihn auf einen Schild‘ (ähnlich in der färöischen Ballade). Der Gedanke, Räuber als die Schuldigen auszugeben, ist umgeformt aus dem der Quelle: ‚wir jagten einen Eber, und der brachte ihm die Todeswunde bei‘. Dies, samt der Antwort der Witwe, hatte der Lieddichter dem welschen Werk entlehnt, wo es viel tiefer mit der Handlung verwachsen ist; es reiht sich aber im deutschen Verlaufe gut an die frühern Ebermotive an. Diese Ausflucht wird jedoch erst vor Kriemhild, im erregten

¹ „Nie hätten Helden schlimmer jagen können! Das Wild, das sie schlügen, um das weinte der junge Adel“ (Strophe 1002).

Augenblick, aufgetaucht sein (§ 111): das Vorwegnehmen durch die beratenden Jäger paßt zur breiten Buchart; also letzte Stufe.

Ziehen wir die Summe! Die große Aventure mit der Jagd und Sigfrids Tode geht, wie wir glauben, in ihrem Kern und manchen Einzelheiten auf die Urstufe zurück. Einiges ist Zutat der zweiten Stufe, so der Abschied von der Gattin, die Beklagung des Mordes (durch Giselher). Die Jagd selbst ist schöpferische Neudichtung der dritten Stufe; sie hat von der vorausliegenden Skizze wenig übernommen. — Die Mordszene hat die meisten Züge, in Bericht und Reden, aus der Quelle, aber fast durchweg neugeformt, gemildert, umgeordnet. Wörtliche Anleihen sind wenige zu erkennen. Die Verbreiterung ist verhältnismäßig gering; mehreres hat der Epiker gestrichen.

109. Die unmittelbar folgende Strecke, Aventure XVI Strophe 1003—1013: **Kriemhildens Klage über dem Leichnam.**

Strophe 1002, mit den schon angeführten Worten ‚Nie hätten Helden schlimmer jagen können! . . .‘, beginnt in Handschriften und Ausgaben den Leseabschnitt. Aber kein Zweifel, der Dichter hat mit diesen zurück- und vorausschauenden Versen einen der besten Aventuren **a u s k l ä n g e** geschaffen, und der neue Gesang setzt wuchtig ein mit 1003:

Von größer übermüete muget ir hoeren sagen
und von eislicher¹ räche.

Vorher aber hat der Spielmann etwas unterdrückt, ein kostbares Glied der zweiten Stufe: jenes Frohlocken der Siegerin, der Brünhild. Wir haben gesehen, was der Auftritt für die Fabel zu bedeuten hatte, und was an seinem spurlosen Verschwinden schuld war (§ 16 und 80).

Brünhild hatte dazu aufgefordert, den Toten zu Kriemhild zu tragen. Und so geschah es; in der Saga lesen wir: ‚Sie tragen die Leiche zur Kammer hinauf; die ist verschlossen. Da brechen sie die Tür auf und tragen die Leiche hinein und werfen sie ins Bett, ihr in den Schoß. Davon erwacht sie und sieht, daß Jung-Sigfrid neben ihr im Bett liegt, und er ist tot . . .‘

Diesen Hergang von schauerlicher Härte haben wir der Urstufe zugeschrieben, d. h. der fränkischen Fassung, an die unser deutscher Sagenstrang knüpft. Die Mischung von Waldtod und Bettod zeigt sich hier am handgreiflichsten. In den Norden kamen die zwei ungemischten Formen: den im Walde Erschlagenen läßt man draußen, den Wölfen zum Fraß — und den Toten an der Seite des Weibes hat dort, in seinem Bette, das Schwert durchbohrt. Zwei klar gesonderte, folgerechte Formen. Die Mischung rührt unmöglich von dem Sagaschreiber um 1250 her! Der folgt hier treulich dem deutschen Liede. Das Werfen der Leiche in das Bett ist verankert in den vorangehenden Worten der Brünhild, und die hätte der Sagamann nie erfunden! Der deutsche Text selber bekundet noch laut genug, daß seine dritte Stufe aus jener Vorstufe erwachsen ist.

¹ erschrecklicher.

„Von grôzer übermüete muget ir hoeren sagen:“ auf diese den Atem anhaltenden Worte folgt, daß man den Toten vor Kriemhildens Schlafgemach trägt und heimlich vor der Tür niederlegt; dort soll sie ihn finden, wenn sie zur Frühmesse geht.

In der Umgebung, in der wir nun einmal sind, ist dies schonende Zurückhaltung. Und dennoch jenes Wort von dem großen Übermut! . . . Wir sehen darin ein Erbstück aus dem Liede; den wilden Hergang des Liedes sollte die Zeile einführen. In § 19 haben wir den zugehörigen Reimvers zu erschließen gewagt.

Mit dieser eingreifenden Milderung hatte der Jüngste den Schauplatz des ganzen Auftrittes verwandelt. Kriemhildens Wiedersehen mit dem toten Geliebten wurde zu etwas neuem.

Auf der zweiten Stufe hat Kriemhild in ihrem Bette geklagt, im Beisein der Mörder, und Hagen hat ihr erwidert. Die einzelnen Reden hat die dritte Stufe sämtlich festgehalten, aber in anderer Einrahmung.

110. Jüngste Schicht sind die vier Strophen 1005 ff.: Man läutet vom Münster; Kriemhild weckt ihr Gesinde; der Kämmerer, der das Licht bringt, sieht einen blutgenetzten Toten; er heißt die Herrin stillstehn: „vor der Kammer liegt ein Ritter erschlagen!“ Ihr erster Gedanke ist an die Hagenen v r â g e . . .

Dies alles ruht auf Voraussetzungen der dritten Stufe.

Dann kommen in Strophe 1009 zwei überlieferte Züge (die Saga hat beide verloren): Kriemhild fällt in Ohnmacht — das ist zweite Schicht, das Lied hatte es aus dem welschen Daurel genommen. Danach schreit sie auf, „daß die ganze Kammer erdröhnte“, — das ist ein Urmotiv, durch die Edda bezeugt; es stammt aus der Bettodsage und gehört von Rechts wegen in die Kammer, nicht davor; seine Stelle hatte es, noch im J ü n g e r n Liede, n a c h der Erkennung des Toten. Auf Stufe 2 waren also diese beiden Äußerungen des Schmerzes nebeneinander getreten: die eine aus altheimischer, die andre aus junger fremder Überlieferung.

Nun wieder jüngste Schicht. Das Gesinde will beruhigen: „wie, ob es ein Fremder ist?“ — Aber sie weiß alles:

. . . ez ist Sifrit, der mîn vil lieber man!

ez hât gerâten Prûnhilt, daz ez hât Hagene getân.

Diese sichere Ahnung ist nach allem Geschehenen wohlbegründet, aber der Dichter hat bei dem schönen Einfall übersehen, daß ihn die Vorlage anders führen wird.

Nach einem Gesätze, das in Zeile 3 Ererbtes bieten mag („so rot er vom Blute war, sie hatte ihn bald erkannt“), kommt die Kriemhildenrede, die sich eng an das Lied hält:

ôwê mich mînes leides! nu ist dir dîn schilt

mit swerten niht verhouwen: du list ermorderôt!

wesse ich, wer iz het getân, ich riete im immer sînen tôt¹.

¹ „Weh mir ob meines Jammers! Dein Schild ist dir doch nicht von Schwertern zerhanen: du liegst ermordet! Wüßt ich, wer es getan hat, ich sänne immer auf seinen Tod.“

Der Wortlaut der Thidrekssaga ist dieser: ‚Übel dünken mir deine Wunden: wo bekamst du die? Hier steht dein goldverzierter Schild heil und ist nicht beschädigt, und dein Helm ist nirgend zerbrochen. Wodurch wurdest du so wund? Du mußt ermordet sein! Wüßt ich, wer es getan hat, so müßt es ihm vergolten werden.‘

Mit der zweimaligen Frage mag der Nordmann erweitert haben; im übrigen steht er dem deutschen Liede gewiß näher, und wir haben hier den seltenen Fall, daß der Epiker den Sänger kürzt. Der Gleichklang von Saga und Nibelungenlied ist gegen Ende so genau, daß man die Langzeilenform der gemeinsamen Quelle erkennt und eine Strophe nachzeichnen kann (§ 19). Der Inhalt klingt altertümlich; man darf ihn schon der ersten Stufe zutrauen. Wir beachten, hier hat Kriemhild noch nicht die hellseherische Gewißheit wie in jenem ersten, neuzugedichteten Ausruf.

Von dem unbeschädigten Schilde sprachen wir bei Sigfrids Mord (§ 107): ‚mit Schwertern zerhauen‘ wurde er dort allerdings nicht — sollte der Letzte diesen Ausdruck mit Bedacht eingeführt haben, um seiner frühern Zutat nicht zu widersprechen? . . . Wahrscheinlicher hat er vergessen, was er dort von dem Schilde erzählte.

Mit Strophe 1013, Klage des Gesindes, stellt sich der Spielmann wieder auf eigne Füße — und der Stand wird ihm schwer! Es gibt wenig Strophen in den Nibelungen, die ein so plötzliches Erschlaffen der Saite zeigen.

111. Was auf der zweiten Stufe die Klageszene endete, das mußte auf der dritten nach hinten rücken. Das Lied hatte an Kriemhildens Ruf ‚Du mußt ermordet sein!‘ die Erwiderung Hagens geknüpft: ‚Ermordet wurde er nicht: ihn schlug ein Eber‘, worauf Kriemhild mit dem Worte abschloß: ‚der selbige Eber bist du gewesen, Hagen, und niemand sonst!‘ Diese Reden, die wir schon als Anleihe aus dem Daurel kennen lernten, waren für unsern Auftritt verloren, denn Hagen ist ja abwesend. Der Epiker hat sie verwertet in dem spätern Bilde, bei dem feierlichen Enthüllen des aufgebahrten Leichnams (Strophe 1045 f.).

Schauen wir zurück! Von den 44 Zeilen hat nur ein Viertel überlieferte Gedanken, diese aber mit ungewöhnlich engem Anschluß an die Quelle, so daß drei oder vier leichte Unebenheiten entstanden sind. Das meiste von diesem Erbgut wird bis auf die erste Schicht zurückgehn. Das viele Neue der jüngsten Stufe entsprang der Eingebung, die unmenschliche Behandlung der Fürstin zu tilgen. Der leidenschaftliche Hergang in der engen Bettkammer, das war die Art des heroischen Liedes. Das Hinausführen vor die Schwelle, das Geläut der Münster Glocken, der fackeltragende Kämmerer, die umringende Dienerschaft, das Aufsuchen des Toten: dies hat den größeren und vornehmeren Schritt des höfischen Erzählwerkes hervorgebracht.

Über den Reizmitteln für Ohr und Auge hat der Künstler dem innern Erlebnis der Heldin nichts vergeben; er bringt es — mit vorbereitenden und hemmenden Erfindungen — mannigfaltiger, ja überreich heraus. Das Fernhalten

der Gegner hat seine besondere Wirkung: sie drücken nicht mehr auf die Heldin; Kriemhild beherrscht das Gemälde; unser Aufmerken folgt ungeteilt ihren Bewegungen. Und der streitbare Ton, den der Wortwechsel mit Hagen anschlug, ist gewichen dem Selbstgespräch des Jammers.

Was den heutigen Leser an diesem Auftritt der Nibelungen ergreift, das sind die Zugaben der letzten Schicht.

112. Nehmen wir jetzt zwei Stücke aus dem andern Teile des Epos! Hier haben wir also mit drei älteren Schichten zu rechnen; das Nibelungenlied ist vierte Schicht.

Strophe 1715—57: die Ankunft der Nibelunge in Etzelburg.

Eine Strecke mit besonderen Schwierigkeiten; man hat seit hundert Jahren viel darüber vermutet, und sie ist in der Tat ein Prüfstein der Entstehungslehren.

Es begegnen hier ausnehmend nahe Anklänge an die Thidrekssaga, also auf beiden Seiten wohlbewahrte Reste von der dritten Stufe, dem ältern Notepos. Zugleich aber ist die Reihenfolge der Glieder in Saga und Nibelungen merkwürdig verschieden. Beide Schriftwerke haben umgestellt und gestrichen. Aber der Österreicher, dem die Quelle als vertrautes landsmännisches Pergament auf dem Tische lag, hat es mit Bedacht getan; er wollte ja Neues dichten. Der Nordmann wollte nacherzählen, schlichtweg; aber weil er angewiesen war auf Gehörtes in deutscher Sprache und auf sein Gedächtnis, ist ihm der Stoff da und dort in unfreiwillige Verwirrung geraten. Einiges erzählt er doppelt, ja dreifach. Wir dürfen schon glauben, daß es bei seinem Geschäft menschlich zugeht; die Stimmung an diesen Bergensischen Gelagen, wo der Spielmann der Hanseaten vortrug bei lübischem Bier und sogar Wein, und dann am nächsten grauen Morgen, die war nicht immer gleich günstig fürs Geschichtensammeln!

Bei alledem führt uns auch diese Strecke der Saga dankenswert hinter unsre hochdeutsche Linie zurück. Die nordische Prosa hebt die Unsicherheit, die der eigentümlich stumpfe Raumsinn des Nibelungendichters verschuldet. Wahre Kleinode von der dritten Stufe liegen in überzeugender Echtheit da. Einen der gehaltvollsten Auftritte der älteren Not: Wie Kriemhild die Ihren empfängt, können wir aus den Trümmern in Saga und Epos glaubhaft aufbauen.

Die Nibelunge haben von Bechlarern Abschied genommen und sind stromab geritten, eben noch haben sie einen Boten vorausgeschickt, der ihre Ankunft allenthalben kund gemacht; an Etzels Hofe freut man sich auf sie. Hier setzt befremdlich die erste unsrer Strophen ein:

Die boten für strichen mit den mæren,
daz die Nibelunge zen Hiunen wæren.
Du solt si wol enpfâhen, Kriemhilt, vrouwe mîn:
dir koment nâch grôzen êren die vil lieben bruoder dîn¹.

¹ „Die Boten eilten voraus mit der Kunde, daß die Nibelunge im Hünenlande seien. Empfange sie gut, Frau Kriemhild! zu dir kommen in Erwartung ehrenvoller Aufnahme deine vielgeliebten Brüder.“

Die erste Hälfte ist ein Rest dritter Stufe. Darauf deutet der klingende Reim und die sachliche Unebenheit: Wiederholung des dicht vorher Erzählten, dort der bote, hier die boten. In der Saga lautet es: ‚er reitet alsbald zu König Etzel und erzählt ihm die Neuigkeit, daß jetzt die Nibelunge vor seine Burg gekommen seien‘. Offenbar ist die zweite unsrer Langzeilen ein wörtlicher Rest (zen Hiunen ist sachlich treffender als ‚vor seine Burg‘). Aus der Sagastelle sehen wir zugleich: der ältere Dichter hat hier den Landesherren angebracht; was sich gleich im folgenden noch äußert. Der jüngere hat diese Nennung Etzels unterdrückt, aber — die Vorlage hat ihn doch angeregt zu Worten des Königs, und zwar an Kriemhild, zu der seine Gedanken schon vorausgeeilt sind (die Quelle brachte sie erst später); das zweite Zeilenpaar, jüngste Schicht, ist nämlich für eine Rede des Boten zu dutzvertraulich; es gehört dem Etzel — so außergewöhnlich in den Nibelungen diese sprunghafte Einführung ist. Anschluß und Absage an die Vorstufe haben in diesem Gesetze wunderbarlich, aber wohl nachfühlbar zusammengespielt.

113. Es kommen jetzt zwei merkwürdige Strophen. Ein abgeschlossenes Bildchen stellen sie in sinnlicher Frische hin. Wir fühlen uns in einem Liede; also wohl zweite Stufe. Aber es scheint, daß sogar ein Stückchen Ursache durchbricht.

Kriemhilt diu vrouwe in ein venster stuont:
 si warte nâch den mâgen, sô noch friunde nach friunden tuont.
 von ir vater lande sach si manigen man.
 der künic vriesch ouch diu mære: vor liebe er lachen began.

Nu wol mich mîner vreuden, sprach dô 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 holt¹.

Wie treu dies aus der Quelle übernommen ist, zeigt uns die Thidrekssaga; wer diese zum erstenmal liest, glaubt hier das hochdeutsche Gedicht leibhaftig auftauchen zu sehen:

‚Königin Kriemhild steht auf einem Turm und sieht ihre Brüder daherziehen und in die Stadt einreiten. Da sieht sie nun manchen neuen Schild und manche weiße Brünne und manchen zierlichen Ritter. Da sprach Kriemhild: ‚Wie schön ist diese grüne Sommerszeit! Nun ziehen meine Brüder mit manchem neuen Schild und mancher weißen Brünne. Und nun gedenk ich, wie mich hârmten die großen Wunden Jung-Sigfrids.‘ Nun weinte sie gar bitterlich um Jung-Sigfrid . . .‘

¹ „Frau Kriemhild trat in ein Fenster: sie schaute nach den Verwandten aus, wie dies Freunde nach Freunden noch tun. Sie sah Viele aus ihres Vaters Lande. Auch der König erfuhr die Kunde: vor Freude lachte er. Nun wohl mir ob diesem Glück! sprach da Kriemhild: hier führen meine Verwandten manchen neuen Schild her und schimmernde Ringbrünnen. Wen es nach Gold verlangt, der denke an mein Leid; dann will ich ihm immer gewogen sein.“

Aber dieser Sagatext hat auch bemerkenswerte Abweichungen. So das sachliche Mehr: die Ausschau erfolgt, während die Fremden in die Burg, das heißt die Stadt, einreiten. Das ist offenbar der richtige Augenblick für diese Rede; die kurze Bühnenanweisung macht den Hergang geschauter. Der letzte Dichter hat solche Ortsangaben anderswo ohne Grund übergangen; hier hatte er einen Grund: er hat die Begegnung mit Dietrich nachgestellt, und die geschieht noch draußen auf freiem Felde; also dürfen die Nibelunge hier noch nicht durchs Stadttor reiten! Sofern der Erzähler nach dem Wo fragte, hat er sich Kriemhild weit ins Land hinaus spähend gedacht: dies mochte einem lyrisch gestimmten Poeten in der Zeit des geweckten Natursinns naheliegen. Doch paßt das genaue Achten auf Schilde und Halsberge besser zu dem Nahblick.

Die zweite unsrer Zeilen mit ihrer volksliedhaften Lyrik ist wohl Ersatz jener sachlicher Angabe, also vierte Schicht. Man darf daher, so verführerisch es wäre, keine ältern Sagenformen aus ihr heraushorchen.

Auch die vierte Zeile halten wir für jüngste Schicht. Ihr Urheber denkt sich Etzel nicht etwa an Kriemhildens Seite; denn die folgende Rede ist unbedingt als Selbstgespräch gemeint; vor Etzel hält die Fürstin ihren Rachewunsch sorgsam zurück. Also mit Zeile 4 springt der Meister aus dem geschauten Bildchen hinaus. Das ist seine Art. Hier fuhr ihm wohl der Gegensatz des arglosen Etzel und der ränkesinnenden Kriemhild durch den Kopf. Das Gemüt ist tätiger als das Auge.

Für diese Zeile hatte wohl die Vorstufe jene Worte von den Schilden und Brünnen, die wir in der Saga lesen. Sie rundeten das kahle ‚manigen man‘ auf. Ihre gleichlautende Wiederkehr in Kriemhildens Rede kann gewollte Kunstform sein: des Sagaschreibers Art ist es kaum, so zu verdoppeln.

Dann die zweite Strophe. Hier weicht die Saga mehr nur in der Form ab. Also die gemeinsame Quelle, die ältere Not, hatte diesen eigentümlichen Stimmungsübergang: erst die Freude über die Verwandten, die in blinkender Wehr eingezogen kommen, dann der alte Schmerz, in den Versen mehr tatwillig, bei dem Nordmann mehr leidend ausgedrückt: ‚und nun gedenk ich, wie mich hürmen die großen Wunden Jung-Sigfrids‘. Man könnte sagen, die ‚Freude‘ bestehe nur darin, daß nun die Feinde ins Netz laufen. Aber warum dann dieses Hervorheben der guten Schutzwaffen? Das ist doch mehr als ein normaler Zug!

Man kommt kaum um den Schluß herum, der Gedanke dieser 2½ Zeilen ist ein Rest von der ersten Schicht: die um ihre Brüder bangende Grimhild freut sich, daß sie wohlbewaffnet, auf alles gefaßt, durch die Hofmauer reiten. Dies fehlt zwar im Eddalied (das auch sonst Lücken hat), fügt sich aber gut zu jenem überlieferten, später wieder zu erwähnenden Zuge: daß Grimhild an ihrem Bruder beim Eintreten in den Saal die Brünne vermißt.

Verhält es sich so, dann hat der einprägsame Klang dieser paar Verse ein Wort der bruderfreundlichen Grimhild durch die Jahrhunderte getragen, und wo wir den Stimmungsübergang vernehmen, da trifft älteste Schicht mit einer spätern zusammen.

Der epischen Verbreiterung ist der kleine Auftritt entgangen. Auch die Eingriffe der vierten Hand haben geändert, nicht vermehrt.

Der Bearbeiter der Nibelungen fühlte, daß die zwei Strophen der Heldin eine unsichere Beleuchtung geben (denn auch Zeile 2 klingt nach wirklicher Freundschaft), und so ersetzte er sie durch drei eigene Strophen, die den erwarteten Gedanken, Kriemhildens Hoffnung auf baldige Rache, eindeutig ausdrücken.

114. Jetzt folgt die Begrüßung und Warnung der Nibelunge durch Dietrich: Strophe 1718—31. Dies ist seinem Kerne nach dritte Schicht; ein so entbehrlicher Auftritt wird kaum in den Liedstil zurückreichen. Dann ist Kriemhildens Argwohn, die Gäste seien gewarnt, älter als die eigens erzählte Warnung, er war der Keim dieser Szene.

Die ältere Not brachte aber diesen Empfang durch Dietrich vor der Ausschau der Königin: so zeigt es die Thidrekssaga, und so ist es örtlich besser begründet. Denn nach beiden Zeugen reitet Dietrich hinaus vor die Stadt; und wir sahen, erst als sie dann gemeinsam einreiten, steht Kriemhild auf ihrer Warte. Das Umordnen verhalf der kurzen Kriemhildenszene zu einer sichtbaren Stelle: sie eröffnet nun die Reihe der Begrüßungen; auch ergab sie dem Dichter einen besonders wirksamen Aventurenschluß.

Noch andere Neuerungen jüngster Schicht sind zu erkennen. In der Quelle war es Etzel, der nach Eintreffen des Boten Dietrich entgegenschickt. Unser Verfasser ließ die Amelungen lieber auf eigene Faust handeln; er setzt hier noch Hildebrand und Wolfhart (eine Figur jüngster Schicht) in Bewegung. Dann hat er zwei lötige Reden Hagens und Dietrichs, in Strophe 1725 und 26, aus dem spätern Hallenauftritt herübergeholt (§ 118).

Wieviel er im übrigen verbreitert hat, entscheidet die Saga nicht; denn hier ist die Begegnung eingeschrumpft zu dem Sätzchen ‚sie begrüßen einander freundlich‘, und der Kern des Auftritts, die Warnung durch Dietrich, wird erst folgenden Tages, an unmöglicher Stelle, nachgeholt.

In Dietrichs allessagenden Begrüßungsworten: ‚Seid willkommen . . . Ist euch das nicht bekannt? Kriemhild beweint noch sehr den Helden von Nibelungeland!‘ (Strophe 1724) ist ein alter Gedanke in neue Form gegossen. Wie er auf der dritten Stufe lautete, werden wir gleich noch zu erschließen suchen.

Von dem ältern Dichter stammt wieder das Wort in 1726, 4:

trôst der Nibelunge, dâ vor behüete du dich!

Das ‚behüte dich‘ (sieh dich vor) steht auch in der Saga; hier aber richtet es sich an Hagen, und dies ist das ursprüngliche. Denn auch der Ausdruck ‚Trost (das ist Schutz, Zuflucht) der Nibelunge‘ ist für Hagen geprägt worden; von ihm sagte jenes Gesätze, das wir in § 73 dem ältern Dichter zuwies: er was den Nibelungen ein helflicher trôst. In unserm Texte aber scheint Dietrich diese Worte an Gunther zu richten; der gibt auch die Antwort. Die Absicht war, nachdem die eingerückten Zeilen 1725, 1 bis 1726, 2 den

Dienstmann ins Licht gestellt hatten, noch den Herrscher zu Ehren zu bringen. Also einer der Fälle, wo eine wörtlich beibehaltene Rede anders gewendet wird.

Die vier folgenden Strophen, motivarm und wiederholungsreich, sind gewiß dem Ausweitungstrieb des Letzten entsprungen. Er fand es angebracht, eine förmliche ‚Sondersprache‘ der zwei ältern Wormserkönige mit dem Berner zu veranstalten. ‚Vollkommen sinnlos‘ hat dies ein strenger Logiker genannt. Wir tun besser, uns in das zögernde Zeitgefühl des Dichters und sein Bedürfnis nach höfischer Form hineinzudenken; wir wollen doch den Dichter verstehen. Auch jene Einschaltung in 1725/6 war wohl mit schuld, daß Dietrichs Warnung nicht mehr in einem Flusse vor sich ging.

115. Neuen Gehalt für die Sondersprache trieb der Dichter freilich nicht auf. Ein Stückchen Edelerzes von der Vorstufe hat er doch auch in dieser Zudichtung geborgen. Wir meinen Dietrichs Wort in 1730:

ich höre alle morgen weinen unde klagen
mit jâmerlichen sinnen daz Etzelen wîp
dem rîchen gote von himele des starken Sifrides lîp¹.

Das geht hinaus über die blässere Wendung ‚Kriemhild beweint noch sehr . . .‘, die wir soeben in Dietrichs erster Warnrede trafen. Und eben diese leidenschaftliche Prägung mit dem ‚alle Morgen‘ bringt der Sagaverfasser an drei anderen Stellen; sie kommt unbedingt aus der ältern Not (vgl. § 45 und 28).

In unserm Falle wird es so liegen. Die vollere Prägung stand in Dietrichs erster Anrede. Sie füllte dort ein Langzeilenpaar. Mit einigem Wagemut kann man auf Grund von 1724 und 1730 dieses Gesätze entwerfen:

Sît willekomen, ir herren von Nibelunge lant,
Gunther und Hagene! ist iu daz niht bekant?
ich höre alle morgen daz Etzelen wîp
klagen unde weinen des jungen Sifrides lîp.

Angenommen, so ungefähr stand es auf der dritten Stufe, dann wird uns das Neuern des Vierten nachfühlbar. Er hat hier wieder einmal zerpflückt — nicht aus bloßer Laune. Erstens trieb ihn seine höfische Formgerechtigkeit: der feierliche Gruß durfte nicht nur die Zweie nennen, um so weniger als Hagen ja nun Lehnsman war. Sogar Dankwart, das eigene Kind, sollte mit. Die Liste wurde nun so:

Sît willekomen, ir herren, Gunther und Gîselher,
Gêrnôt unde Hagene! sam sî Volkêr
und Danewart, der snelle! ist iu daz niht bekant?

Da blieb nur noch eine Langzeile für Kriemhildens Klage; die reichte für die blässere Wendung:

¹ „Ich höre alle Morgen Etzels Gemahlin mit jammervollem Sinne vor dem mächtigen Gott im Himmel den starken Sigfrid beweinen und beklagen.“

Kriemhilt noch sêre weinet den helc von Nibelunge lant.

Zugleich aber hatte der Dichter schon seine spätere ‚Sondersprache‘ im Sinn, und da war es ihm ganz lieb, daß er für sie einen farbigen Zug übrig behielt. Dort konnte er sich beredter gehn lassen; als seine eignen Zugaben klingen uns die zwei minder sachlichen Wendungen ‚mit jammervollem Sinne‘ und ‚dem mächtigen Gott im Himmel‘. Der dreizeilige Satz ist dadurch etwas langfädig und beiwortreich geraten: der zweizeilige der frühern Schicht hatte den kenntlich andern, denkmalhaften Guß.

Noch ein dritter Grund ist zu erkennen für das Umgießen der vermuteten Notstrophe. ‚Nibelunge lant‘ war in der Quelle, wie die Saga bezeugt, stehender Name von Gunthers Reich. Diesen Sprachgebrauch hat der jüngere Dichter streng gemieden, auch in Teil II, wo er doch ‚Nibelunge‘ für die Burgunden übernommen hat; offenbar weil er Verwechslung scheute mit dem elbischen, norwegischen Nibelunge lant. Darum mußte er die Formel aus der Anrede an die Könige entfernen. Er trug sie aber sparsam in den Schlußvers, denn so konnte er bei den alten Reimworten (bekant: lant) bleiben!

Das Gelenk zum Eintritt gewinnt der Dichter mit Strophe 1731, wo unversehens Volker Antwort gibt auf Dietrichs geheime Eröffnung. Sollten die Verse aus einem bessern Zusammenhang der Vorlage geholt sein? Sie muten sonst eher nach jüngster Schicht an.

Die Gäste reiten nun mit Dietrich in die Stadt. Hier kam also in der ältern Not jener kleine Auftritt mit Kriemhild an der Zinne.

Dann lenkte es zu den Einziehenden zurück. Ihren Ritt vom Tor *ze hove*, zum Königsgehöft, hat der Vordermann dazu benützt, seinen Helden, Hagen, in seiner Wirkung auf die neugierig ausschauenden Burgbewohner vorzuführen. Eine ausgezeichnete Erfindung. In der Saga ist sie durch verspätetes und dreifaches Anbringen um ihre Wirkung gekommen: der Nibelungendichter hat sie bewahrt, wo sie hingehört, doch nicht ohne Eingriffe. Die ‚höfischen Frauen‘, die der Ältere hier so geschickt vorschiebt, sind übergangen. Es ist, als hätte sich der Jüngere das Wort gegeben, seit der Ankunft im Feindesland die beliebte Frauengirlande wegzulassen (ein schüchterner Rückfall noch 1868 f.). Außerdem hat der Dichter, dessen Art das kennzeichnend Häßliche nicht duldet, durch vielsagende kleine Änderungen dem Äußern Hagens 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‘ enthielt zu wenig Gefühlswert, und wir hören nun von langen Beinen.

Zwei Strophen berichten dann die Unterbringung der burgundischen Mannschaft. Die erste kann nach ihrem Inhalt aus der dritten Schicht stammen; die zweite ist deutlich jüngste Stufe, da sie den Marschalk Dankwart, diese Gestalt unsres Epikers, preist.

116. Mit dem folgenden kommen wir zu einem großen Gliede dritter Schicht. Sein allgemeiner Umriß geht um eine Stufe höher hinauf, und zwei Kerne stammen aus der Ursache. Das Stück verdient unsre besondere Hingabe.

Es ist der Kriemhildempfang, die Begrüßung der Nibelunge mit der Fürstin. Man könnte es auch das Trocknen an den Feuern nennen, und von dieser Seite hat uns der Auftritt schon wiederholt beschäftigt.

Die jüngste Stufe hat freilich kein Feuer und kein Trocknen mehr. Sie setzt nach merklichem Atemschnöpfen mit den kraftvollen Worten ein:

Kriemhilt diu schoene mit ir gesinde gie,
dâ si die Nibelunge mit valschem muote enpfie¹.

Das wird Wortlaut der Quelle sein, nur steht es in unsrem Texte fußlos da: wo befinden wir uns? wo spielen sich die folgenden Gespräche ab? Man muß annehmen, auf offener Straße. Denn unter ein Dach sind die Fürsten noch nicht gekommen; nach Zeile 1745,2 (die freilich anderswoher entlehnt ist) stehn wir vor einem Saale; auch das Abtreten Kriemhildens in 1749 und besonders der Übergang zum nächsten Stück, 1751, zeigen, daß dem Dichter kein Innenraum vorschwebte. Und doch verlangen ihn diese Unterredungen, und im älteren Werke hatten sie ihn auch.

Hier äußert sich das schwache Raumbedürfnis des letzten Verfassers. Wodurch ihm aber der Standort abhanden kam, sehen wir klar.

Der Vorgänger hatte erzählt: „Nun führte man sie in eine Halle, da hatte man Feuer für sie angemacht“ — wir erinnern uns, sie waren ja durchnäßt — „und da schritt Kriemhild hinein in die Halle und empfing die Nibelunge . . .“. Wir haben gesehen, wie der höfische Spielmann diese Trocknung nicht mehr brauchen konnte (§ 84). Zugleich mit den Feuern hat er aber die Halle beseitigt, und deshalb ist diese Folge von Gesprächen nun ohne Dach und Fach. Und weil die Worte „Nun führte man sie in eine Halle . . .“ wegblichen, entstand vor dem Auftreten der Königin sozusagen ein leerer Raum. Daher wirkt jene Strophe „Kriemhilt diu schoene . . .“ als Einschnitt; ein Umstand, den man zu weitgehenden Trugschlüssen ausgebeutet hat.

Das folgende lehnt sich im Inhalt und zum Teil auch Wortlaut an die Quelle:

si kuste Gîselhêren und nam in bî der hant;
daz sach von Tronege Hagene: den helm er vaster gebant.
Nâch sus getânem gruoze, sô sprach Hagene,
mugen sich verdenken snelle degene:
man grüezet sunderlingen die künige und ir man.
wir haben niht guoter reise zuo dirre hôchzît getân².

¹ „Die schöne Kriemhild ging mit ihrem Gesinde, die Nibelunge falschen Herzens zu empfangen.“

² „Sie küßte Giselher und nahm ihn an der Hand. Das sah Hagen von Tronege: da band er den Helm fester. Nach solchem Gruße, so sprach Hagen, können kühne Helden wohl bedenklich werden! Man begrüßt unterschiedlich die Könige und ihren Mann: wir haben keine gute Fahrt zu diesem Feste gemacht!“

Die Zeilen haben etwas von hoher Einfalt und sichrer Kunst; jeder Vers ein Treffer. Die Aussonderung des schuldlosen Giselher und Hagens wachsender Argwohn: wie die zwei Zeilen dies sinnlich fassen, fast springend von Gehalt, ohne jedes erläuternde Wort des Dichters, und wie dann Hagens kernige Rede diese Wahrzeichen beleuchtet, das ist bester Erzählstil.

Für Herkunft aus der ältern Not spricht der unreine klingende Reim Hâgenè: dégenè.

Anderes scheint die vierte Hand geändert zu haben. Als Hagen noch der Halbbruder war, hieß er nicht ‚von Tronege‘ (§ 73) und konnte er sich nicht als ‚Mann‘ den Königen entgegenstellen; doch können diese Worte auch den Sinn gehabt haben: ‚man begrüßt die Könige mit ihren Mannen ungleich‘, das heißt, man übergeht einen, mich. Zwischen der ersten Zeile, die nur Giselher nennt, und der vorletzten braucht man nicht notwendig einen Widerspruch zu finden. Aber die Saga hat an einer nach vorn verschlagenen Stelle den Satz: ‚. . . sie hieß sie willkommen und küßte den, der zunächst stand, und dann jeden nach der Reihe‘; und die dänische Ballade Kremolds Rache gibt der Fürstin die Worte: ‚Seid nun alle willkommen außer Held Hagen!‘ Dies führt doch wohl darauf, daß die gemeinsame Quelle der drei Texte, die ältere Not, nur Hagen von dem Begrüßungskusse ausschied. Der Nibelungendichter wollte anfangs nur Giselher auszeichnen, aber die spätere Zeile klingt mehr nach der ältern Vorstellung.

117. Das bisherige hat der nordische Nacherzähler in übel zerworfenem Zustand. Auch von der scharf geschliffenen Antwort Kriemhildens und der höhnisch-höfischen Entgegnung des Helden beglaubigt er nur die erste Halbzeile: ‚Sie sprach: Hagen, sei willkommen!‘ Aber das wird Kürzung sein; die dritte Schicht gab wohl mehr her. Man beachte wieder den klingenden Reim Hagenè: degene in Strophe 1740; auch der Anfang von Hagens nächster Antwort, das ungeduldige ‚Den Teufel bring ich Euch‘, spricht dafür, daß er schon einmal Nein gesagt hat.

Man kann sogar erwägen, ob nicht auch der Nibelungendichter gekürzt und zwei Glieder dieses Gesprächs nach hinten verpflanzt hat in seine Zudichtung ‚Wie er nicht vor ihr aufstand‘. Dort stehn in 1787 f. sechs Zeilen, die sich ausnehmend gut an 1739,2 schließen und auch wieder den bewußten unreinen Reim bringen. Nebenbei: auch Hebbel hat diese zwei Glieder aus dem spätern Auftritt in den frühern gezogen, Akt III Szene 7. Mit diesen Zeilen erhielten wir den Gedankengang: ‚Sei denn willkommen denen, die dich gerne sehen! (1739, 1. 2). Wer hat denn nach dir geschickt? (1787, 1. 2). — Niemand! meine drei Brüder hat man geladen, und zu denen gehöre ich (1788, im Nibelungenlied nach Hagen dem Dienstmann umgeformt). — Was bringst du mir denn mit? (1739, 3. 4). — Ich wußte nicht, daß man dir Geschenke bringen sollte! (1740)‘.

Unser Dichter hätte demnach seine spätere Zugabe bereichert aus dem hier vorliegenden Gespräch; dazu werden wir ein Gegenstück finden (§ 118 Ende) Doch bleibt die Vermutung ohne Stütze in der Saga und darum unsicher.

Erst mit dem gleichfolgenden tritt der Nordmann dem deutschen Text und der gemeinsamen Quelle näher. Kriemhild läßt noch nicht los; sie stellt die bestimmtere Frage nach dem Hort:

hort der Nibelunge, war habet ir den getân?
 der was doch mîn eigen, daz ist iu wol bekant;
 den soldet ir mir fûeren in daz Etzelen lant¹.

An diese Hortfrage schloß in der Quelle die drittnächste Strophe; das zeigt die Saga und gibt noch unser Epentext deutlich genug zu erkennen. Hagen erwidert mit den funkelnden Worten:

Jâ bringe ich iu den tiuvel, sprach aber Hagene:
 ich hân an mînem schilde sô vil ze tragene
 und an der mînen brünne, mîn helm, der ist lieht,
 daz swert an mîner hende, es denbringe ich iu nicht².

Die Eingangsworte haben denselben Sinn wie im heutigen Deutsch, und nichts anderes meint auch der Ausdruck des Nordmanns: ‚ich bringe dir den großen Feind‘, ein Deckwort für Teufel; also ebenfalls: ‚ich bringe dir gar nichts‘. — Die weiteren Worte der Saga: ‚inbegriffen ist (d. h. zu dem, was ich dir nicht bringe, gehört) mein Schild und mein Helm samt meinem Schwert, und auch die Brünne ließ ich nicht dahinten‘, diese Worte berühren sich, wie man sieht, aufs nächste mit unsrer Strophe. Die Strophe hat ein dichterisches Mehr in dem Gedanken: ‚das ist Bürde genug für mich‘, und diesen Gedanken stempelt der klingende Reim mit tragene als Eigen des ältern Meisters.

Man beachte die schwache Satzpause in der Strophenmitte. Ob derlei schon bei dem Frühern vorkam? Vielleicht hängt damit zusammen das ungewöhnliche — übrigens sehr ausdrucksvolle! — Fackeln des Satzganges in Zeile 3 und 4. Beides entspränge einem Eingriff letzter Hand, der irgend etwas Mißliebigeres in Reim, Rhythmus oder Wortform tilgen sollte. Aber der Sagawortlaut weist keine eindeutige Spur.

Vorgeschoben sind dieser Antwort zwei Strophen, die in der Saga keine Entsprechung haben und auch aus innern Gründen als jüngste Schicht gelten müssen. Die zweite tritt schon Gesagtes breit und zerstört den Anschluß der Worte ‚Jâ bringe ich iu den tiuvel‘. Sie ist nur dem ersten Gesätze zulieb eingedichtet, und dieses hat seine bemerkenswerte Vorgeschichte: das Langzeilenpaar von der Rheinversenkung des Hortes ist altes Gut, es ist aus dem vor-

¹ „Den Nibelungenhort, wo habt ihr den hingetan? Der war doch mein Eigen, das ist euch wohl bekannt; den hättet ihr mir in Etzels Land bringen sollen!“

² „Den Teufel bring ich Euch! erwiderte Hagen: ich hab an meinem Schild so viel zu tragen und an meiner Brünne — mein Helm der ist blank, das Schwert in meiner Hand: davon bring ich Euch nichts!“

letzten Auftritt der ältern Nibelungenot herübergeholt. Hier, an der neuen Stelle, verrät es sich auch sachlich als Eindringling. Darüber in § 124.

118. Nach diesem ersten Zusammenprallen der zwei großen Gegner kam in der Quelle jener sinnlich wirksame und zeichenhafte Vorgang (§ 45. 84): die burgundischen Fürsten sind an die Feuer getreten, und Kriemhild ‚sieht, wie sie ihre Mäntel aufheben, und darunter sind die lichten Brünen‘: so erzählt es der Nordmann, nur an verirrter Stelle und ohne die Spitze des ganzen, den Ausruf der Fürstin. Der Jüngere dagegen bringt hier, an der richtigen Stelle, das, was er als Ersatz des anstößigen Trocknens herangezogen hatte: das Waffenverbot. Davon sprachen wir in § 84. Die Zeilen 1745,1 bis 1747,3 (erste Hälfte), Kriemhildens Aufforderung, die Waffen abzulegen, und was daran schließt, sind also dritte Schicht, im Ausdruck leicht erneuert, aber hergetragen aus einem viel spätern Auftritt der Quelle. Die vorhin angeführten Hagenworte: ‚von meinen Waffen bring ich dir nichts‘ leiten gut zu diesem Waffenverbot über und verdecken die Fuge.

Mit Zeile 1747,3 hat der Dichter den Anschluß an die dermalige Lage — den Empfang, einst in der Halle mit den Feuern — wieder gewonnen, und den uns bekannten Ausruf Kriemhildens gibt er augenscheinlich streng nach der Vorlage:

si sint gewarnôt!

und wesse ich, wer daz tæte, er müese kiesen den tût¹.

Die altertümliche Wortform im Reime *gewarnôt* zeugt für das Überlebsel.

Und nun die prachtvolle Strophe mit der Antwort Dietrichs: ‚Ich habe sie gewarnt! Nur zu, Teufelin, ich verlange keine Schonung von dir!‘ Daß sich auch dies an die Vorstufe lehnt, beweist vollgültig die Schelte ‚Teufelin‘ (*vålandinne*): so unhöfisch hätte der Letzte seinen Dietrich nie reden lassen, wenn er's nicht bei dem älteren, rauheren Kunstgenossen vorfand!

Auch dies ist in der Saga verlorengegangen; hat sie doch schon früher, bei der Begegnung vor dem Tore, die Warnung durch Dietrich vergessen. Für das nächste Stück der Quelle aber gibt uns der nordische Nacherzähler willkommenen Ersatz. Denn hier ist aus dem Nibelungenepos ein gehaltreiches Glied des Kriemhildenempfangs verschwunden.

Nach der barschen Zurechtweisung durch Dietrich verläßt Kriemhild die Fürsten (Strophe 1749). Anders in der ältern Not: da zog sich Dietrich zurück (wie aus seinem spätern Neueintreten zu sehen ist), und Kriemhild blieb. Ihr Bruder Gunther trat auf sie zu, der bisher hinter Hagen im Schatten stand, und forderte sie auf — es ist offenbar als Begütigung gedacht —, sich neben ihn zu setzen. Kriemhild nimmt Platz zwischen Gunther und Jung-Giselher, und dann weint sie bitterlich. Giselher fragt sie, warum sie weine, und sie antwortet: ‚Das kann ich dir wohl sagen: mich härt jetzt und immer die tiefe Wunde, die Jung-Sigfrid zwischen den Schultern hatte, und war keine Waffe in seinen Schild gedrungen!‘

¹ „Sie sind gewarnt! Und wüßt ich, wer das tat, er müßte den Tod leiden!“

Dieser wunderbare Klang des Gedichtes war dem Nacherzähler gut in Erinnerung. Sollte aber jemand zweifeln, ob dies aus der Quelle fließe, da doch der jüngere Meister nichts davon hat, dann belehrte ihn das gleich folgende. Hagen greift ein und spricht Worte von kalter, reifer Überlegenheit, wie nur er sie sprechen kann; einen ‚gelassenen, fast milden‘ Ton darf man allerdings nicht hineinhören! Diese Worte aber stehn auch in den Nibelungen, nur an ganz andrer Stelle, vier Seiten früher, bei der Begrüßung mit Dietrich (§ 114), und dort ist der eine Satz von Hagen auf Dietrich übertragen.

Die Saga formt es so: ‚Jung-Sigfrid und seine Wunden, spricht Hagen, lassen wir jetzt ruhen und reden wir nicht davon! Etzel, den König von Hünenland, den hab du nun so lieb wie vormals Jung-Sigfrid: er ist noch einmal so mächtig! Es hilft alles nichts, die Wunden Jung-Sigfrids heilt man nicht mehr. So muß es nun bleiben, wie es einst gekommen ist.‘

In den Nibelungen, nachdem Dietrich seine erste Warnung getan hat, erhält Hagen die Worte:

Si mac vil lange weinen:
 er lit vor manigem järe ze tôde erslagene;
 den künec von den Hiunen sol si nu holden haben:
 Sifrit kumet niht widere, er ist vor maniger zît begraben¹.

Und dann spricht Dietrich:

Die Sifrides wunden lâzen wir nu stên².

Die Übereinstimmung gehört zu den nächsten in der ganzen Menge, und es leuchtet ein, daß die Sätze da, wo die Saga sie hat, gewachsen sind. Der erste Epiker erfand sie als Erwiderung Hagens auf jenen Schmerzausbruch der Fürstin, und der zweite hat einen Teil davon in einen andern Zusammenhang verpflanzt. Dabei verlor das Wort von den Sifrides wunden seinen Anschluß: Hagen hat gar nicht von den Wunden gesprochen.

So hat der Nibelungendichter den schmerzbewegten Schlußteil des Kriemhildenempfangs geopfert. Gewiß nicht deshalb, weil er die paar Sätze daraus lieber an dem frühern Orte sah! Er hatte andre Gründe. Diese haltlose, zerfließende Hingabe Kriemhildens an ihren Schmerz stimmte nicht mehr zu seinem Bilde von der Rächerin (§ 82). Auch mochte er es glaubhafter finden, daß die Fürstin nur vor Hagen die Mordtat berührt, nicht vor den Brüdern, mit denen sie als ausgesöhnt gilt. Dazu kam dies: seiner eignen Zudichtung, dem Zwischenspiel ‚Wie er nicht vor ihr aufstand‘ (§ 67,7), hatte er eine Auseinandersetzung der beiden über Sigfrids Mord zgedacht; sie steht Strophe 1789—92. Dies wollte er sich nicht verderben, indem er den Klang schon beim Willkomm anschlug.

Wir dürfen sogar glauben, daß er die spätere Stelle teilweise wörtlich aus der früheren bestritten hat. Denn Hagens scharfes Wort in 1790: ‚ich, Hagen,

¹ „Sie mag noch so lange weinen: er liegt seit manchem Jahre tot und erschlagen. Den Hünenkönig soll sie nun lieb haben: Sigfrid kommt nicht zurück, er ist seit langer Zeit begraben.“

² „Sigfrids Wunden lassen wir nun ruhen!“

bins nun einmal, der den Sigfrid erschlug' hat seinen Zwilling zwar nicht in der Thidrekssaga, dafür in der dänischen Ballade: ‚Ich erschlug König Seffred mit meiner eignen Hand‘ antwortet Hagen der Kremold beim Willkomm. Die Ballade hatte es aus der ältern Not, und dort stand es also in unserm Gespräche. Man darf sich das Glied eintragen in die vorhin übersetzte Hagenrede, nach den Worten ‚reden wir nicht davon‘.

119. Unser Auftritt in der Empfangshalle hatte demnach auf der letzten Stufe folgendes Schicksal:

Der Anfang, das Eintreten der Gäste in die Halle mit den Feuern, fiel dahin; die folgenden Gespräche wurden dadurch standortlos. Das erste Glied — die Übergehung Hagens weckt seinen Argwohn, Kriemhild fragt ihn nach dem Horte — ist in beträchtlicher Ausweitung bewahrt. Das zweite Glied — Kriemhild entdeckt die Brünnen der sich Trocknenden, verwünscht den, der sie gewarnt hat, und wird von Dietrich geduckt — ist in seinem Eingang umgeformt, im weiteren treu erhalten. Das dritte Glied — Kriemhild beweint vor ihren Brüdern Sigfrids elenden Tod und wird von Hagen zurechtgewiesen — ist ganz beseitigt.

Hier ist ein Fall, einer der wenigen, wo wir das Urteil verantworten können, daß die ältere Not in der jüngeren geschädigt wiederkehrt. Schuld daran waren einmal die zimperliche Abneigung gegen die nassen Fürstenkleider — und dann der andre Blick auf Kriemhildens Geistesart, sowie der Wunsch, einem spätern, selbstgedichteten Auftritt einen Gedanken aufzusparen.

Die Hallenszene war eine der glänzenden Schöpfungen der dritten Stufe. In ihrem dreiteiligen Aufbau stellte sie die Hauptgestalten, Kriemhild, Hagen und Dietrich, daneben Giselher und Gunther, in vielsagendem Umriß hin und brachte die bewegenden Kräfte der Rachedichtung, Hortgier und Gattenschmerz, zu sinnlich packendem Ausdruck. Schmerz, Hohn, Entrüstung gewannen Gestalt in scharfgemeißelten Reden. Was von dem Wortlaut dieser Reden zu uns dringt, zeigt einen Meister. Das Ganze wirkt als geistiger Siegesgang Hagens: ohne Schwerthiebe, nur durch seine Antworten, steht er groß, hart und dabei ganz persönlich vor uns.

Den Auftritt zu erkennen und zu würdigen, hinderte seine Zerstückelung bei dem nordischen Nacherzähler. Einzelheiten sind hier glücklich bewahrt, Wichtiges ist vergessen, der Zusammenhang zertrümmert.

Zwei Gedanken der Hallenszene können wir in die Zeit der Lieder hinauf verfolgen. Beide waren vorbereitet auf der Urstufe und glichen sich dann auf Stufe 2 der oberdeutschen Sagenform an.

Erstens die Frage nach dem Horte ging einst von Etzel aus und richtete sich an Gunther. Seit Stufe 2 lag sie in Kriemhildens Munde und wandte sich an Hagen; sieh § 27. 32.

Zweitens das Erspähen der Brünnen ist umgedeutet aus dem Urmotive, daß Kriemhild auf das brünnenlose Eintreten des Bruders ein Auge hat; sieh § 45.

Das Nibelungenlied hat nur den ersten dieser beiden Gedanken bewahrt. So birgt die Begrüßung mit Kriemhild wenigstens an der einen Stelle, in Strophe 1741 ff., einen Splitter von der ältesten Schicht.

Auf der Urstufe spielten die beiden Züge in dem Hauptsaal Etzels, sie gehörten zu der großen Gastmahl- und Kampfszene. Erst auf der zweiten Stufe erfand man für sie einen eigenen kleinen Auftritt mit getrenntem Schauplatz (Empfangshalle). Dies war nötig, nicht wegen des Trocknens am Feuer (Feuer brannten auch im Mittelraum der germanischen Königshalle), sondern weil Kriemhildens feindseliger Ausruf und ihre Frage nach dem Hort nur fern von dem gütigen Etzel laut werden durften. Zum besondern Glied im Szenengefüge ist also der Kriemhildenempfang auf Stufe 2 geworden.

120. Sein Ende findet der Empfang, auf der dritten wie der vierten Stufe, damit, daß Kriemhild weggeht, gekränkt und eingeschüchtert, dort durch Hagens, hier durch Dietrichs harte Rede. Das Zeilenpaar 1749,3. 4, das diesen Rückzug erzählt, könnte dritte Schicht sein.

Hierauf kommt eines der lose sitzenden Gelenke, bei denen wir uns nicht mehr recht in der vorschreitenden Handlung fühlen. Dietrich und Hagen, heißt es unvermittelt, faßten sich an der Hand, und Dietrich erklärt gezogenliche (wohlerzogen), nach den eben gehörten Reden Kriemhildens beklage er das Kommen der Wormser. Hagen meint gutmütig, das werde sich schon geben. ‚So redeten miteinander die zwei kühnen Männer. Das sah König Etzel . . .‘

Ohne daß wir den Standort verließen, sind wir auf einmal König Etzel vor Augen. Und der ist nicht etwa zur Begrüßung herabgestiegen: wir dürfen ihn nur im Fenster seines Palastes suchen. Unter ein Dach sind wir all die Zeit nicht gekommen.

Den verständigeren Zusammenhang der ältern Not zeigt uns die Thidreks-saga: Nachdem Kriemhild die Halle verlassen hat, kommt Dietrich zurück und ruft die Nibelunge zum Gastmahl bei Etzel. Nun verläßt man also den Raum, der all diese Reden umschlossen hat, die Empfangshalle, und bewegt sich zu Etzels Hauptbau. Der Zug geht gegebenerweise über den Hofplatz des Königsgelöfts; wenn ihn die Saga durch die Straßen der Stadt leitet, rührt es daher, daß sich das Begaffen Hagens aus der frühern Stelle (§ 115) hierher verirrt hat. Beim Hinaustreten aus der Halle, wie der festliche Zug sich ordnet, legen Dietrich und Hagen Arm in Arm.

Dieses Bild der zwei guten Freunde steht am Anfang der beiden Unheilstage: ihm entspricht am Ende der erbitterte Zweikampf der beiden. Wieder einer der feinen Baugedanken des ältern Künstlers. Vorbereitet hat er es damit, daß schon bei Etzels Brautlauf in Worms diese beiden, Hagen und Dietrich, als freundschaftliches Paar vor uns treten. Bei dem jüngern fiel das ja weg; in seinem Gedichte sehen sich Dietrich und Hagen zum erstenmal vor dem Tore der Etzelnburg. Fragte man ihn, woher ihre Freundschaft stamme, so hätte er vielleicht auf Jung-Hagens Geiselzeit am Hünenhofe gewiesen. Aber sagen wir lieber, er fand diese kameradschaftliche Stimmung keiner Vorgeschichte bedürftig.

So schreiten denn die Zweie über den Hofplatz, und dabei fällt Etzels Blick aus seinem Fenster auf sie. Er fragt nach dem Recken, den Herr Dietrich so freundlich empfangen, bekommt die Antwort und erinnert sich seiner alten Bekanntschaft mit Hagen. Dies hat die Saga wieder einmal verspätet nachgeholt; das Nibelungenlied hat es an richtiger Stelle. Der gemütvoll kleine Auftritt, eine Zugabe dritter Schicht, hat sich auf der vierten ungefähr verdoppelt. Etzels Rückblick dehnt sich aus auf Walther und Hildegund und zieht Hagens Vater Aldrian herein: den will der alte König auch schon zum Ritter geschlagen haben. Die Worte über ihn gingen in der Quelle auf Hagen; dessen Vater galt ja dort noch als Albe. Die Versicherung des Antwortenden, man werde Hagen als grimmigen Mann kennen lernen, ist aus einer viel spätern Dietrichsrede hergetragen (§ 84). Damit fallen auch die erläuternden Zeilen in 1754 der jüngsten Hand zu. Dem Verfasser lag daran, die Arglosigkeit seines väterlichen Etzel recht deutlich hinzustellen.

Wir verstehn nun jenes schwache Gelenk vor Etzels Ausschau. Dietrich als Überbringer der Einladung; das Daherschreiten in höfischem Aufzuge: dies war unserm Epiker erblichen; eine Folge seiner verschwommenen Raumschauung. Gegenwärtig war ihm nur die Einzelheit, daß Dietrich und Hagen sich unterfassen. Da dies seinen förmlichen Sinn verloren hatte, setzte der Dichter jenes harmlose Gespräch in die Lücke. Dies ist die ‚neue Begrüßung‘, aus der man so viel gemacht hat. Worüber sollten die beiden sprechen als über die besorglichen Reden der Königin?

So kann man wohl sagen, daß Dietrich nun zum zweitenmal warnt; aber eine besondere Quelle oder ‚Sagenform‘ darf man dafür nicht anstrengen. Auch Etzels Frage, wen Dietrich ‚empfangen‘, ist vom Fragenden aus ganz in der Ordnung; wir brauchen da keine Vorlage, die dies als ersten Willkomm mit Hagen dachte.

121. Das ganze hier seit § 112 betrachtete Stück, die Ankunft der Nibelunge, liegt nun klar vor uns. Im großen genommen, ist es eine aus der dritten Stufe ererbte Masse. In der Vorlage, dem ältern Epos, bestand sie aus fünf Gliedern in dieser Folge:

- a) Dietrich reitet den Gästen vors Tor entgegen.
- b) Während sie in die Stadt einreiten, schaut Kriemhild vom Turme aus.
- c) Während sie durch die Stadt reiten, bestaunen die Bürger den Hagen.
- d) Als sie zum Königsgehöft gekommen sind, begrüßt sie Kriemhild in der Empfangshalle.
- e) Als sie, von Dietrich abgeholt, auf den Hauptbau zuschreiten, fällt Hagen dem ausblickenden Etzel ins Auge.

(Im ältern Werke folgte nun, um dies gleich beizufügen, der Eintritt in Etzels Saal, die Begrüßung durch den Herrscher und das erste, friedliche Gele, darauf die nächtliche Schildwacht mit Kriemhildens erstem Angriffsversuch. Also das, was im Nibelungenlied von Strophe 1804 ab zu lesen steht. Vorher

eingeschoben hat der Letzte das mehrerwähnte Zwischenspiel eigenster Erfindung, die 45 Strophen ‚Wie er nicht vor ihr aufstand‘: darin schickt er einen allerersten Angriffsversuch der Königin voraus.)

In den kurzen Überschriften vorhin haben wir den räumlich-zeitlichen Ablauf unterstrichen. Sobald man ihn beachtet, kann man nicht mehr verkennen, daß die fünf Glieder ein wohlgefügtes Ganze bilden. Ihr Zusammenhang ist der klaren Anschauung des einen Dichters, des ältern Epikers, entsprossen. Bündiger Liedstil ist es nicht; es ist in ausgesprochenem Maße die buchepische Breite, die sich bei Nebenumständen aufhält. Liedhaften Wuchs hat nur Glied b gewahrt; die liedhaften Knospen von d sind aufgefaltet.

In dem jüngern Werke ist die Ortsangabe zu den Gliedern b, d und e vermischt. Dies hat die Verkettung unklar gemacht und damit den Eindruck geweckt, es häuften sich hier Ankunftsszenen, die einander im Wege ständen. Zur Zeit der Kleinliederlehre dachte man an Verschränkung dreier ‚Einzellieder‘, die ‚nach abweichender Sage‘ erzählten. Das eine wisse zum Beispiel nichts von Rüedeger, während ihn das andre anwesend denke. In dem einen kämen die Gäste zu Abend an, in dem andern zu Mittag. Glied a gehöre mit der Bechlarer Bewirtung zusammen; die Glieder b—c—e fänden ihren Schluß in dem ‚Wie er nicht vor ihr aufstand‘, wogegen der Empfang d eine Einheit mache mit dem friedlichen Gelage und der Schildwacht. Darin steckt der Irrtum, die von zwei Schriftstellern ersonnenen Zierglieder hätten irgendwie außerhalb der Heldenbücher auf eigenen Füßen gestanden; man nannte dies ‚eine besondere Üppigkeit der Volksdichtung‘. — Spätere Forscher meinten mit Umstellen von Strophen zu bessern. Andere wollten die Unebenheiten in Saga und Nibelungen daraus erklären, daß zwei umfassende, gleichlaufende Vorlagen mosaikartig zusammengestückt wären. Das große Durcheinander bei dem nordischen Nacherzähler begünstigte diese Versuche.

In Wirklichkeit ist das Quellenverhältnis zwischen Nibelungenlied und Thidrekssaga hier ebenso einfach wie in den meisten Teilen der Burgundensage: die ältere Not ist die gemeinsame Quelle und die einzige Quelle der beiden; nur daß der Österreicher noch jene Einzelheit aus dem Waltherlied hat. An keinem Punkte hat man Ursache, eine zweite, gleichlaufende Darstellung zu vermuten; die sämtlichen Züge, die über die beiden Texte zurückreichen, verbinden sich zwanglos zu einem Flusse, ohne Widersprüche noch Doppelgänger. Einsprengsel aus besondrer niederdeutscher Sage zeigt der Nordmann in dieser Strecke nicht. Sein Überschuß ist Feinarbeit des reichen Epenstils — das wiederholte Küssen, Bewillkommen, Anstaunen —: das weist alles auf die eine, bekannte Quelle.

Der jüngere Epiker hat, bei all seinen Änderungen, die Reihenfolge der fünf Glieder gewahrt, mit der einzigen Ausnahme, daß er das zweistrophige Bildchen b vor das längere Stück a stellte. Auch Verdoppelungen bringt er keine, oder doch nur die unverfängliche, daß Dietrich zweimal warnt.

Dadurch ermöglicht uns das Nibelungenlied, die verwirrte Ordnung der Saga zu durchschauen und zu berichtigen.

122. Ein ganz anderes Bild bietet der vorletzte Auftritt des Nibelungenepos, die *Horterfragung*: Strophe 2367—73.

Diese und die eben besprochene Strecke zeigen das Verhältnis von Stufe 4 zu 3 so ungleich als möglich. In der ‚Ankunft‘ drehte es sich fast immerfort um die Frage, was der Letzte aus der Neudichtung des Vorletzten gemacht hat. Die *Horterfragung* richtet unsern Blick auf die beiden frühern Stufen, die liedhaften Erfindungen; an die schließt der Letzte ohne merkbaren Mittelmann an.

Dazu kommt, daß der Mittelmann, der erste Notmeister, in der *Thidreks-saga* verstummt: die Prosa hat dieses ehrwürdige Stück Heldendichtung verloren. Es mußte weichen vor niederdeutschen Sagenzügen, die einen andern Schluß forderten als diese Tötung der zwei Könige durch Kriemhild. So sind wir diesmal nicht im Falle, die dritte Stufe einfach abzulesen. Dafür entschädigt uns die außergewöhnlich nahe Berührung der vierten Stufe mit der ersten, dem *Eddalied*. Es versteht sich, was diesen beiden Enden der Linie gemeinsam ist, das hat auch den Stufen zwischeninne angehört.

Wir haben also Ursicht in diesen sieben Strophen der Nibelungen. Schon im ältern *Attilied* der *Edda* ist der Auftritt ein hochragender Gipfel (§ 22. 24). Stellen wir uns seine Umrisse sachlich-klar vor Augen!

Der zuletzt überwältigte Hagen ist hinter der Bühne gedacht. Vor uns steht Gunther, gefesselt. Etzel mit seinen Hünen tritt vor ihn und stellt an ihn die Frage nach dem Hort. Gunther beruft sich auf das beschworene Geheimnis. Um ihn von dem Tode des Mitwissers zu überzeugen, weist man ihm das Herz Hagens vor. Als Gunther es erkennt, frohlockt er, daß er jetzt als Einziger über den Schatz verfüge, und erklärt, das Gold soll im Rhein bleiben. Da läßt ihn Etzel in den Wurmhof führen.

Den einen Zug des nordischen Liedes wagen wir nicht für den fränkischen Urtext anzusprechen: daß man Gunther anfangs zu täuschen sucht durch das ausgeschnittene Herz des feigen Hjalli (nach dem jüngeren *Attilied* ist dies der Koch des Hünenhofs). Nicht deshalb, weil das Nibelungenlied keine Spur davon hat; aber der Name Hjalli ist nur nordisch, und der breite Nachdruck spricht wohl eher dafür, daß der Dichter hier Eigenes, bisher Unbekanntes vorträgt. Denken wir uns diese Verse weg, so mißt der Auftritt 22 Langzeilen.

Dieses Stück Ursache hatte auf den weiteren Stufen seine Geschichte.

Drei tiefe Neuerungen teilten wir der zweiten Stufe, dem *baiwarischen* Liede, zu. In Etzels Rolle ist Kriemhild, nunmehr die Feindin ihrer Brüder, eingetreten. Die Rollen Gunthers und Hagens sind vertauscht: Hagen, als Mörder Sigfrids, ist jetzt die Vordergrundsgestalt. Den letzten Burgunden führt man nicht mehr in den Schlangenhof ab: alsbald nach seiner Weigerung enthauptet ihn Kriemhild. Darüber sieh § 27, 30 und 32.

So sehr diese Neuerungen den Sinn und das äußere Bild des Auftritts gewandelt haben, brauchte sich doch der eigentliche Kern, die Reden der beiden Gegenspieler, wenig zu ändern.

Im Eddalied erhält Hagen, wie zum Ersatz für sein redeloses Sterben, die preisenden Verse: ‚Es lachte da Hagen, als sie ihm zum Herzen schnitten, dem lebenden Helmspalter; an Jammern dachte er zuletzt!‘ Das Nibelungenlied gönnt seinem sterbenden Gunther kein derartiges Glanzlicht. Ob man den Zug preisgab schon auf der zweiten Stufe, sobald Gunther in diese Rolle kam? — Auch dies müssen wir offen lassen, ob schon damals Gunthers Kopf, statt des Herzens, das Wahrzeichen seines Todes war.

Über die dritte Stufe, das ältere Burgundenbuch, können wir nur das Verneinende sagen: unser Nibelungenlied gibt keine Züge zu erkennen, die nach Änderung oder Zutat des nächsten Vorläufers aussähen. Es wäre denn dies, daß Hagen in seiner letzten Rede den Tod nicht nur Gunthers, sondern auch Giselhers und Gernots hervorhebt. Die beiden jüngeren Könige haben erst in dem Notepos persönliches Leben gewonnen: man wird glauben, daß bis dahin das Hortgeheimnis bei den zwei älteren Halbbrüdern, Gunther und Hagen, ruhte, und dann hat Hagen wohl nur den Tod des einen, des Mitwissers, erwähnt. Aber die Zeile mit Giselher und Gernot wird eher doch jüngste Schicht sein; den Trieb unsres Spielmanns, die Namen vollständig herzuzählen, sahen wir schon einmal zu einer nüchternen Änderung führen (§ 115). Es scheint also nicht, daß die Horterfragung durch die dritte Hand Nennenswertes erlebt hat. Der epenmäßigen Verbreiterung hat sie sich entzogen.

Dagegen sind wir in der vierten Stufe, unserm Nibelungenlied, mehrere Eingriffe nachzurechnen.

123. Erstens hat sich das Raumbild geändert — bezeichnend für die Dichtweise des Spielmanns um 1200!

Auf den zwei vorangehenden Stufen nämlich war Hagen eben erst, als Letzter, überwältigt worden; er stand, frisch gefesselt, auf der Szene bereit, und Kriemhild konnte ohne weiteres vor ihm treten auf dem bisherigen Schauplatz, unter den Augen Dietrichs, Hildebrands und Etzels. Neuerung der vierten Stufe war nun aber, daß Gunther als Letzter eingeliefert wird (§ 90). Der früher bezwungene Hagen liegt daher schon angekettet in seinem Kerker, ‚wo ihn niemand sah‘. Da er aber der Held der Horterfragung bleiben soll, muß Kriemhild nun zu ihm hin: ‚da ging die Königin dahin, wo sie Hagen zu Gesicht bekam‘. Wir glauben im Kerker zu sein und ein Gespräch unter vier Augen zu hören. Aber dem Verfasser ist dieses Bild entglitten: nach Strophe 2373 ff. denkt er sich Etzel, Hildebrand und Dietrich als Zuschauer, wie es die Handlung forderte. Nicht daß er vergessen hätte, die Anwesenheit der Drei im Kerker zu begründen! Nein, er hat den Kerker vergessen, d. h. er fiel zurück in das überlieferte Bühnenbild, wonach Hagen im freien Vordergrund steht.

Damit hängt noch eine Einzelheit zusammen. Woher hat Kriemhild Hagens Schwert? Man liest in unsern Text hinein, daß sie es am Gürtel des Gefangenen erblickt. So zeichnet es Schnorr und dichtet es Hebbel. Sehr gut; nur würde dieser geschaute Zug wieder zu der Vorlage stimmen, die den frisch gefesselten Hagen kannte, und weniger zu der jüngsten Stufe; ließ man dem Eingekerkerten die kostbare Waffe am Gurte? — Wie sich's nun der Spielmann gedacht haben mag, es ist wieder eine Lücke in seinem Sehen.

Eine zweite, innerliche Neuerung entsprang daraus, daß der Jüngste in Hagen den Gefolgsmann, nicht den Halbbruder der Könige sah. Dies brachte in seine Reden einen andern, ethisch tieferen Klang: „. . . solange einer meiner Herren lebt, darf ich den Hort nicht geben“ und nachher die empfundene Klage um den Herrn: „Nun ist tot der edle König von Burgundenland . . .“

Auf der Urstufe war es der kalte Argwohn des Bruders gegen den Mitwisser: „Stets hatt' ich Zweifel, solange wir beide lebten!“ Dadurch kam ein Beiklang von Triumph in das Wort: „Nicht lebt mehr Hagen!“ Schon die Zwischenstufen mögen dies gemildert haben, aber der kenntliche warme Ton der Mannenhingabe konnte erst auf der jüngsten Stufe erklingen; denn in der ältern Not war Hagen noch der elbische Bastardbruder.

Hebbel hat auf diese Milderung verzichtet. Sein Hagen hat keinen Ton des Bedauerns um die königlichen Neffen; er schleudert der Feindin das „Unhold, ich hab dich wieder überlistet!“ ins Gesicht. Damit greift der Dichter des 19. Jahrhunderts noch einmal auf Stimmungen der heidnischen Heldenwelt zurück. So fühlte der letzte Burgunde im Eddalied, wenn es auch nicht so unmittelbar zu Worte kommt.

Anders der Mann des 13. Jahrhunderts, der Zeitgenosse und Bearbeiter des Nibelungendichters. Er entblößt hier seine hämisch-kleinliche Stellung zu Hagens Heldentum und nicht minder seine Stumpfheit fürs Künstlerische, wenn er mitten in dem gestaltenden Bericht als Umdeuter und Ankläger vortritt: Hagen habe eben gefürchtet, ihn werde man entleiben und Gunther am Leben lassen; wie hätte es eine stärkere Untreue geben können! — In diesem Zerrbild mußte der große Gedanke enden! Wie hoch steht der kalte Argwohn des heidnischen Dichters über dieser Schäbigkeit der christlichen Schreiberseele!

124. Drittens hat die jüngste Stufe einen bildhaltigen, phantasieanregenden Zug entfernt: daß der Hort im Rheine liegt und bleiben soll. Einst endete Hagens Rede mit diesem Gedanken. In der begeisterten und sinnlich blühenden Sprache des alten Atlilieds lautet es so (nach Felix Genzmers Übertragung):

Nun hüte der Rhein der Recken Zwisthort,
der schnelle, den göttlichen Schatz der Nibelunge!
Im wogenden Wasser das Welschgold leuchte,
doch nimmer an den Händen der Hunnensöhne!

Dies vermissen wir in Strophe 2371. Aber merkwürdig, mehr als sechshundert Strophen früher kommt ein zahmer Nachhall dieser Worte. In dem

großen Auftritt, wie Kriemhild die Ankömmlinge empfängt (§ 117), antwortet Hagen auf die Frage, wo er den Nibelungenschatz gelassen habe: den hab ich seit Jahr und Tag nicht mehr verwaltet:

den hiezen mîne herren senken in den Rîn:
dâ muoz er wærlîche unz an daz jungeste sîn¹.

Dies stammt — wenn auch nicht ganz wortgetreu — aus der (letzten) Horterfragung der ältern Not. Wir folgern dies nicht nur daraus, daß der Kriemhildenempfang in der Thidrekssaga nichts davon weiß, und daß die fraglichen zwei Strophen (1742/43) ein ablenkendes Einschiesel sind: auch der Gedanke der zweiten Zeile fordert den Stand in der späteren Horterfragung: erst da, wo Hagen seine Herren tot weiß und selber dem nahen Tod ins Auge sieht, kann er aussprechen, daß niemand je den Schatz aus seinem Verstecke heben wird.

Der Anfang der Stelle muß im ältern Gedicht anders gelautet haben: Hagen als Halbbruder konnte nicht von einem Geheiß seiner Herren sprechen. Also etwa: ‚den ließen ich und Gunther . . .‘ oder ‚den senkten wir Brüder heimlich in den Rhein‘. Diese Änderung denke man sich im folgenden hinzu.

Legen wir uns einmal die Frage vor, wo diese zwei Rheingoldzeilen in die überlieferte Horterfragung des Nibelungenlieds einzufügen wären. Die drei Gedanken von Strophe 2371 — nun sind die andern tot; nun weiß niemand um den Hort als ich; du aber wirst ihn nie sehen — stehn schon in dem Eddaliede, und zwar in der hin und her wogenden Folge: 1, 3, 2, 1, 2, x, 3; das x sind die Verse vom Rhein. Dazu stimmte am nächsten, wenn die zwei Zeilen vor den letzten Langvers der Hagenrede kämen:

Den schaz weiz nu niemen wan got unde mîn.
den hiezen mîne herren senken in den Rîn;
dâ muoz er wærlîche unz an daz ende sîn
und sol dich, vâlandinne, immer wol verholen sîn².

Am Wortlaut brauchen wir wenig zu ändern. Es entsteht freilich ein rührender Reim von der unschöneren Art: sîn: sîn; aber noch die Nibelungen sind nicht frei von derlei, sie haben sogar in Strophe 1074 einen noch härteren Fall: zwei sîn von gleicher Tonstärke (in unserm Gesätze ist das zweite sîn ton schwächer). Der ältern Not werden wir die Erscheinung zutrauen dürfen, und wir brauchen uns nicht in Unkosten zu stürzen mit einem neuen Reime:

dâ muoz er wærlîche unz an daz ende ligen
und sol dir, vâlandinne, immer wol sîn verzigen.

Zwei gleiche Reimklänge in einer Strophe, wie wir's vorhin ansetzten, erlaubt sich noch der jüngere Meister vierzehnmal.

¹ „Den hießen meine Herren in den Rhein senken: dort muß er fürwahr bis ans Ende der Dinge sein!“

² „Den Schatz weiß nun niemand als Gott und ich und soll dir, Teufelin, immer wohl verholen sein!“

Die Gedankenfolge im Eddalied schlosse aber nicht aus, daß die Verse vom Rhein ans Ende träten. Dann blieben die zwei überlieferten Zeilen: den schaz . . . und der sol dich . . . beisammen, wir hätten nur den Vers immer wol verholen sîn, der nun ins Stropheninnere käme, um eine Hebung zu erleichtern, und es gäbe keinen rührenden Reim. Indessen, es klingt doch wohl überzeugender, wenn die Trotzgebärde an die Teufelin das allerletzte ist.

125. Als erste Halbstrophe geht in unsrem Gedicht voran:

Nu ist von Burgonden der edel künee tôt,
Giselher der junge und ouch her Gêrnôt.

Dies klingt wie ein kräftiger Anfang von Hagens Worten. Die zwei Verse davor: ‚du hast deinen Willen durchgesetzt: so hab ich’s erwartet‘ kann man sich leicht als Zutat vierter Schicht denken. Dann hätte diese letzte Hagenrede schon bei dem Vorläufer, trotz dem Mehr der Rheinverse, nur anderthalb Strophen gemessen. Aber die zwei Eingangszeilen mußten einst anders lauten: der Burgondename war der ältern Not fremd; ‚der edel künee‘ fließt aus der Stimmung des Vasallen; von der Nennung der zwei jüngern Könige sprachen wir in § 122. Man könnte etwa denken an:

Nun ist von Nibelungen König Gunther tot;
nun lebt nicht mehr als Einer nach des Streites Not:
Den Schatz weiß nun niemand

Doch diese Vermutungen überschreiten schon die Grenze des Erlaubten! Der Wortlaut bleibt fraglich; als sicher gilt uns nur, daß die Vorstufe in Hagens letzter Rede den uralten Zug ‚der Schatz soll im Rheine bleiben‘ bewahrt hatte, und daß der jüngere Dichter dies nach vorn, in den Kriemhildenempfang, hinübertrug.

Warum hat er das getan? — An dem neuen Orte geben die Verse doch, wie wir sahen, sachlichen Anstoß und durchbrechen die übernommene Gedankenfolge; an ihrem alten Orte würden sie dichterisch, wie uns scheinen will, stärker wirken: diese Trutzrede des letzten Burgunden hebt sie auf beleuchtete Höhe.

Eine befriedigende Antwort bleibt noch zu suchen. Erinnern wir nur an den ähnlichen Fall in § 84: dort hat der letzte Gestalter einen ganzen schönen Auftritt, das Waffenverbot vor dem Mahle, preisgegeben, weil er ein Glied daraus an früherer Stelle nötig hatte. Nach diesem Gegenstück könnte man sagen: als der Dichter den Kriemhildenempfang schrieb, fielen ihm die späteren Verse von der Rheinversenkung ein; sie waren ihm willkommen als Schmuck des ersten Hortgesprächs; er schob sie ein, so gut es ging. Als er nachmals zum letzten Hortgespräch kam, wollte er nicht wiederholen.

126. Noch einen Gedanken enthält die Horterfragung, einen der erhabensten der ganzen Nibelungendichtung, und von dem wissen wir nicht ganz sicher, ob er Schöpfung der vierten Stufe ist.

Das Schwert, womit Kriemhild Hagen enthauptet, ist Sigfrids Schwert. Sein Anblick gibt der harten Rächerin den Herzensklang ein:

daz truoc mîn holder vriedel, dô ich in jungest sach,
an dem mir herzeleide von iuvern schulden geschach¹.

Dies sind der Kriemhild letzte Worte. Sie sind mehr als eine lyrische Zierde: sie runden den innern Bau der Sage auf. Wir wissen, seit Stufe 2 gab es die beiden Gründe der Rache: die Hortgier und den Schmerz um Sigfrid. Der Auftritt von der Horterfragung hat bisher nur das erste Motiv angeschlagen; soll das zweite vergessen sein? Zu Ende kommt es noch und behält den letzten Klang.

Eingeführt wird es durch die Sigfridswaffe. Es folgt ungezwungen aus dem sinnlichen Eindruck wie ein Takt aus dem andern und verkörpert sich nur in den Worten der handelnden Heldin. Kein erklärendes Vortreten des Dichters. Und diese Worte sind von Anschauung und Gefühl getränkt: sie rufen das eine Erlebnis, den wehmütig-zärtlichen Abschied, herauf . . . Und sie zeigen uns noch einmal das Leiden, das zu diesen Rachegeueeln gezwungen hat. Sie geben damit der Heldin im Augenblick ihrer unweiblichen Henkerstat verklärenden Schimmer.

So wie dies in unsern Versen geformt ist, kann man nur an jüngste Schicht denken. Aber der sachliche Kern: Kriemhild tut ihre letzte Rachedat mit der Waffe des geliebten Mannes, dies könnte wohl älter sein. Vorbedingung dafür ist, daß Hagen das Schwert Sigfrids führt. Möglich war dies schon auf der zweiten Stufe; die beleuchtete ja Hagen als Mörder Sigfrids. Aber noch der dritten Stufe müßten wir es absprechen, wenn wir der Thidrekssaga vertrauten. Denn hier hören wir, daß die Waffe als Geschenk an Rüedeger und weiter an Giselher ging: Jung-Giselher erschlägt seinen Schwäher mit dem Sigfridschwerte. Dann konnte es bei Hagens Enthauptung nicht spielen. Ob hier der Sagaschreiber nicht nach eigenem Sinne verknüpft? Das Wegschenken der herrlichen Beute durch Hagen — oder nach der Saga durch Gunther — ist verdächtig. Stand es aber so in der ältern Not, dann hat der Letzte den Ruhm, die Bekrönung von Hagens Sterbeszene gefunden zu haben.

Zu seinen Gunsten spricht es, daß schon früher einmal Sigfrids Schwert an Hagens Leibe den Harm der Königin weckt, und das geschieht in dem Stücke, das sicher das Eigentum des Letzten ist: Wie er nicht vor ihr aufstand (§ 67,7).

127. Wir haben die Horterfragung durchmessen. Trotz dem Versagen der gewohnten nordischen Hilfsquelle gelingt das Aufteilen auf die Altersschichten; nur können wir wörtliche Anleihen hier wenig ermitteln. Zu den erwähnten kommt vielleicht noch eine, die in den Nibelungen nach vorn verschlagen ist: das Eingangstor des Auftritts. Das Zeilenpaar in 2308:

¹ „Das trug mein holder Liebster, als ich ihn das letztmal sah, an dem mir durch eure Schuld Herzeleid widerfahren ist.“

Dâ was niemen lebende al der degene
niwan die einen zwêne, Gunther und Hagene¹

steht jetzt in dem Kampfe der Dietrichsmannen, in einer Umgebung vierter Schicht. Aber es schiebt sich auffällig in Hildebrands Flucht ein, es hat den verräterischen unreinen Reim, und in seiner inschriftmäßigen Haltung wäre es wie geschaffen, die große Horterfragung einzuleiten. So mögen die Zeilen in der ältern Not auf die Fesselung Hagens gefolgt sein und den schon lange von der Bühne verschwundenen Gunther in Erinnerung gebracht haben. Unser Verfasser trug sie an die Stelle, wo nach seinem Sagenbild zum erstenmal das Paar Gunther-Hagen vereinsamt ist.

Die Geschichte des Auftrittes hat sich uns so dargestellt. Der ganze Grundriß, auch mehrere Einzelgedanken in den Reden sind erste Schicht. Der zweiten Stufe fällt zu das Umprägen der zwei Handelnden und des äußeren Vorgangs. Neuerungen der dritten Schicht sind kaum zu erkennen. Der vierten Schicht gehört die seelische Vertiefung Hagens und wahrscheinlich Kriemhildens, das Beseitigen der Rheingoldverse, das anfängliche Verlegen in den Kerker.

Das Glied ist eines der alttümlichsten der ganzen Nibelungen. Nirgends zeigt uns deutsche Heldendichtung nähere Anklänge an die eddische. Die Sagenvergleiche hat hier einen Krondiamanten. Stellen dieser Art berechtigen zu dem Glauben, daß die Kette der mündlichen vermäßigen Überlieferung festgeschlossen durch die Jahrhunderte und über weite Länder streckte, so daß an der Donau ums Jahr 1200 dichterische Bilder vor uns aufsteigen können, die sich am Golfstrom um 800 in nordische Laute gekleidet hatten.

Auch der Umfang dieses Epenstücks, sieben Strophen, ist wenig über den im Liede gesteigert. Gunthers Köpfung und das Hereintragen seines Hauptes, dafür braucht es drei Zeilen. Kürzer könnte mans kaum geben. Hier haben wir gradezu ‚springende‘ Liedart.

Der Auftritt, möchte man denken, ist seit früher Liedzeit starr vererbt, nicht umempfunden worden; die babenbergischen Ependichter haben ihn mit den Fingerspitzen in ihre Bücher getragen. Aber bei dem letzten lag es doch anders. Wir sahen, ihm ist auch diese Strophenreihe durch Kopf und Herz gegangen; sie zeigt sprechende Spuren seiner Eigenart.

Schlusßbetrachtung

128. Über die Entstehung des deutschen Heldenepos haben wir in den letzten Jahrzehnten ganz anders denken lernen. Ältere Einführungen ins Nibelungenlied sprechen eine uns kaum mehr verständliche Sprache. Die Gründe sind zahlreich, aber der Hauptunterschied, vielleicht Fortschritt gegen früher ist kurz gesagt der, daß wir ernstlicher darauf ausgehn, die quallenhafte Sammelgröße der ‚Sage‘ zu verdrängen durch eine begrenzte Zahl persönlicher Dichter-

¹ „Da war keiner mehr am Leben von all den Helden außer den zwei einzigen Gunther und Hagen.“

schöpfungen. Die Beleuchtung des Stoffes, die sich daraus ergibt, haben wir hier versucht einem weitem Leserkreis nahezubringen. Ob sie sich durchsetzen wird, muß die Zukunft zeigen. Aber es dürfte an der Zeit sein, den älteren, längst unterhöhlten Ansichten, die noch in Lehrbüchern und im Bewußtsein der Freunde deutscher Vorzeit haften, ein neues zusammenfassendes Bild entgegenzustellen.

Dieser Versuch erwartet beim Leser keine Fachkenntnisse und gibt auch den altdeutschen Textproben die Übersetzung bei. Er bemüht sich, aus dem Haufen der Tatsachen das Belangreiche auszulesen. Er muß sich im allgemeinen beschränken, Ergebnisse vorzutragen, und läßt den ganzen Unterbau von Begründung, Abwehr und Angriff weg. Sehr viel öfter, als es geschehen ist, hätten wir durch ein ‚wahrscheinlich‘ oder ‚man darf vermuten‘ den Leser erinnern können, daß eine solche Vorgeschichte über das Beweisbare häufig hinausmuß; baut sie doch mit lauter mittelbar erhaltenen Stufen! Auf geltende Lehren kann sich der Durchwanderer dieses Gebiets nur ausnahmsweise berufen: an den Kreuzwegen stehn fast immer widersprechende Inschriften, heute wohl noch mehr als vor einem Menschenalter!

129. Unsre Betrachtung hat stillschweigend auf jedem Blatte eingeschärft: was man herkömmlicherweise ‚Heldensage‘ nennt, ist Heldendichtung, von Dichtern geschaffen und weitergegeben und ausgebildet. Wir haben den Ausdruck Sage nicht gescheut, obwohl man ihn anklagen muß, daß er viel Verwirrung gestiftet hat bis auf den heutigen Tag. Es wäre vielleicht besser gewesen, man hätte von jeher nur Heldendichtung, nicht Heldensage gesagt; dann hätte man nie vergessen können, daß für diese Geschichten von Sigfrid, Hagen, Dietrich usw. die Dichtung keine zufällige, abwerfbare Hülle ist.

Die bewegende Kraft in der Heldensage ist die Einbildung von Dichtern, die uns zwar namenlos bleiben, aber darum doch Einzelwesen waren. Was einem Heldensänger in stiller Stunde zum Verse wird, das ist Sage; es braucht noch nicht einmal an den dritten, vierten Mann zu kommen! Sagenwandlung ist soviel wie Umdichtung durch einen Poeten. Geschichte der Heldensage sucht einzudringen in dichterische Gedankengänge, nachzufühlen, was Dichter-seelen bewegt hat. Sie kann von der Form nicht ganz absehen, weil ihr Gegenstand geformte Kunstwerke sind.

Es ist seit einiger Zeit Gemeinplatz, daß Sagengeschichte Dichtungsgeschichte sei. Aber die Folgen daraus zieht man selten. Um eine Sage zu erkennen und zu erschließen, müssen wir von ihrem Gefäß eine Anschauung haben, d. h. von dem Stil des Gedichtes. Das Gefäß bedingt den Inhalt. Eine zu erschließende Sage sollte man sich in Versen ausformen: dies wäre die Feuerprobe ihrer Artechtheit. Einem Zeitalter, das nur Lieder kannte, darf man keine Sagen zuweisen, die nur als Epen denkbar wären. Mangelt der Heldendichtung die biographische Form, dann dürfen wir keine Lebensläufe zimmern. Eine Frage ersten Ranges für den Sagenforscher, die nach den erzählerischen Ein-

heiten, dem Umriß der Fabeln, fällt zusammen mit der Stilfrage, wie die Dichtwerke ihren Stoff begrenzen.

Wir haben das Wort Sage durchweg in dem Sinne gebraucht: der Inhalt der Gedichte. Sage war uns keine Größe irgendwo außerhalb der Dichtwerke. Die Überschrift ‚Nibelungensage und Nibelungenlied‘ kann der Leser nicht mehr so mißverstehn, als meine dieses Paar einen Gegensatz oder auch nur eine trennbare Zweiheit. In dem Denkmal Nibelungenlied haben wir eine Form der Nibelungensage; eine von diesem Dichter geschaffene Form. Wir lernten andere Formen kennen, von andern Dichtern. Sie alle umfaßt der Name Nibelungensage.

130. Von dem Satze ‚die Heldensage lebt im Gedicht‘ macht es keine Ausnahme, wenn Island und nach seinem Vorgang Norwegen Heldenstoffe in Prosa darstellten. Diese sogenannten Sagas, die Völsungasaga, die Thidrekssaga, sind auch Dichtwerke.

Eine ganz andre Frage ist, was aus den Heldenstoffen wird, wenn sie den Dichtwerken in Vers oder Prosa, den Vortragsstücken, entgleiten und anspruchsloser Alltagsüberlieferung verfallen. Hier spielt ein weiteres herein.

All das Gesagte nämlich trifft die sogenannte Heldensage. Nun gibt es aber auch Sage im eigentlichen und engern Sinne: die uns allen von heute noch bekannte Volks- oder Ortssage. Die lebt ‚im Volksmunde‘; sie will zunächst gar nicht Kunst sein, träumt nicht davon, Vortragsstücke in Versen abzugeben. Man verwechsle nicht zwei grundverschiedene Größen, die nun leider einmal Namensvettern sind!

Zwar konnten Fäden laufen zwischen Volkssage und Heldendichtung. In der Stadt Soest hat man Irings Fall und Gunthers Schlangengerker — Züge aus der Burgundendichtung — ortssagenhaft festgelegt. Wenn man in der Main- gegend von Säufritz erzählte, einem Schweinehirten, der auf der ‚Lingwurm- wiese‘ kugelfest wurde, ist das die herabgestiegene Sigfriddichtung. Umgekehrt mochte es vorkommen, daß eine Ortssage Bausteine, vielleicht die Anregung hergab zu einem heroischen Liede, oder daß sich ein Heldengedicht später anschloß an örtliche Sage (man sehe § 24 und 36).

Nur eben bei unserm Nibelungenlied ist Schöpfen aus Ortssage nirgends zu erkennen. Hätte unser Spielmann vor Bechlarern einen alten Bauer vom Pfluge geholt und nach dem Markgrafen Ruedeger ausgefragt, so hätte er wohl die Antwort bekommen: die ältesten Leute am Ort wüßten von dem Manne nichts; der Herr Spielmann möge am herzoglichen Hofe zu Wien nachfragen: dort lese man solche alten Rittermären vor.

Der Bearbeiter des Epos beruft sich einmal, bei Sigfrids Ermordung, auf den Brunnen, der immer noch fließe, beim Dorf Otenheim vor dem Odenwalde. Dies ist Volkssage — oder gibt sie vor. Aber beim Dichter findet man nichts dergleichen.

Das Nibelungenlied hatte seinen Stoff nicht aus Volkssagen. Auch nicht aus Volksliedern.

131. In einem Stück von Fouqué haust im Walde ein alter Köhler: der ist der ‚Liedermund‘, er hat der uralten Lieder Kunde aus der schönen Sagenzeit. Wenn Kaiser Karl zum Frühtrunk alte Sage hören will, ist der Köhler willkommen, und ihm schreibt der sagenfreundliche Kanzler absatzweise die Nibelungen nach.

Das wäre ja der richtige Volksmund! In Wahrheit hätte dieser Köhler Busching wohl allerlei Ortssagen, Geschichten von Zwergen, Riesen und Gespenstern, zu erzählen gehabt, aber keine Heldenmären. Die waren in anderer Pflege. Bis über die Stauferzeit herab lag es so, daß Heldendichtung gedichtet und vorgetragen wurde von geübten, mehr oder weniger berufsmäßigen Künstlern, anfangs den stabreimenden Hofsängern, später den endreimenden Spielern. Erst im spätesten Mittelalter tauchen Wendungen auf wie: Dietrich von Berne, von dem die Geburen also ‚vil singent und sagent‘, und da war die Gattung schon tief gesunken.

Reden wir von ‚Volksdichtung‘, so denken wir an Werke, die von Liebhabern ausgehen und vorzugsweise in den tieferen Schichten leben. Beides trifft auf die Heldenlieder der guten Zeit nicht zu, auf die Heldenepen noch viel weniger. Darum haben wir die Namen Volkslied, Volksgesang, Volkssänger mit Fleiß vermieden. Sie bringen ein fälschendes Licht herein. Die Literaturgeschichte täte wohl daran, diese biederemännischen Worte nur da zu brauchen, wo sie hingehören. Wo wir bei Stellen der Nibelungen an das Volkslied erinnern, nahmen wir den Ausdruck in seinem gewohnten, bestimmten Sinne: die unzünftige Lyrik, wie sie uns aus des Knaben Wunderhorn, aus den Sammlungen Uhlands, Erks usw. bekannt ist. Das Brünhildenlied aber und seine Genossen nennen wir keine Volkslieder.

Auch der Name Volksepos muß irreführen und stammt aus Zeiten, wo man an den Köhler Busching glaubte. Berechtigt wäre er nur im Gedanken an die alte Bodenständigkeit und heimische Art dieser Stoffe. Von Sigfrid und von Dietrich hatten schon die Urahnen auf dieser selben braunen Scholle erzählen hören, und bei neuauftauchenden Namen wie Dankwart, Rumold oder Ruedeger fühlte man sich sogleich zu Hause. Tristan dagegen und die Tafelrunder kamen damals um 1200 als Neulinge ins deutsche Land. Sie kehrten den Welschen heraus mit ihren Verslein:

Isôt, Isôt la blunde,
marveil de tû le munde;

Namen wie Karnachkarnanz oder Liachturteltart konnte man nur als fremdländische Stachelrochen bestaunen, und gar Zeilen wie diese Wolframschen:

der grave Lysänder von Ípopotitícion
und der hertzoge Tíríde von Elíxodjón,

an derlei war weder Zunge noch Ohr gewöhnt.

Dieser Gegensatz zwischen einem Nibelungenlied und einem Parzival geht tief. Da steht das Kind des Hauses und Landes neben dem halbfremdsprachigen

Pflegesöhnchen; die deutsche Eiche neben dem eingeführten Mandelbaum. Man möchte schon diese alldurchdringende Verschiedenheit in das kurze Wort Volksepos fassen, wenn man bei ‚Volk‘ nur an die Nation dächte! Aber man denkt unfehlbar auch an die breite Masse, das vulgus in populo; trennt man doch von dem Volksepos das höfische Epos, obgleich Hof und Nation kein Gegensatz sind. Nun wissen wir aber, das Nibelungenlied war höfische Dichtung, Adels- und Fürstendichtung. Da uns um reine Klänge zu tun ist, haben wir ‚Volksepos‘ vermieden und Heldenepos oder Heldenbuch gesagt. Der Gegensatz dazu ist nicht das ‚höfische‘, auch nicht das ‚Kunstepos‘, sondern das Ritterepos, der Ritterroman.

132. Die Heldensagenforschung hat viel Irrgänge erlebt. Sie kommen guteils daher, daß man in der Heldendichtung anderes suchte als Dichtung. Man spähte nach Mythologie oder Volkskunde oder Namenkunde, nach Politischem oder Geographischem. Oder auch nach kahlen, seelenlosen Formeln, die man für den Inbegriff der ‚Sagen‘ hielt. Berühmtes Beispiel: ‚die Sigfridsage ist eine Sage vom Verwandtenmord‘; oder: die ursprüngliche Sage von Sigfrids Tod ist ‚nichts als eine Kopie der Sage vom Burgundenuntergang‘.

Vor hundert Jahren bekannten sich die Meister der Forschung zu dem Glauben, die Heldendichter hätten nichts Wesentliches ‚mit Absicht erfunden‘, nur aus dem dunklen Schacht der Volkssage gefördert. Dies schob jeder Entstehungsgeschichte der Nibelungen den Riegel vor: die Absichten der erfindenden Dichter nachzuerleben — der Leser hat gesehen, daß darauf alles ankommt!

Lange verkannte man die Allmacht der ‚Fabel‘, der erzählerischen Einheit. Aus diesem und noch anderen Keimen wuchs die ‚Liedertheorie‘, das meint die Sammellehre, die Teillieder- oder Kleinliederlehre. Sie ist uns ein paarmal in den Weg geraten. Sie vermauerte den Ausblick auf Nähe und Ferne, mißleitete die künstlerische Beobachtungsgabe und führte zu der denkwürdigen Verblendung, daß man den Nibelungendichter, diesen sorgsam Formender Massen, einen ‚schlechten Sammler‘ nannte, dem leider erst nach sechshundert Jahren ein ‚feinerer und ehrfürchtiger Ordner‘ gefolgt sei!¹

Die Nachwehen dieser Lehre dauern fort in der Anhänglichkeit an sogenannte Einzellieder. Das sind unselbständige Ausschnitte aus einer Sage; sie werden erst genießbar, wenn man sie aneinanderfügt, und sollen doch dichterische Einheiten gewesen sein! Das Einzellied ist bare Erfindung für die Zwecke der Sammellehre; es ruhe in Frieden!

Viel Arbeit hat es gekostet, die Stellung des Nibelungenlieds zur Thidrekssaga zu durchschauen. Der Sammellehre mußte das nordische Denkmal recht unbequem sein, denn es zieht ihr sachte den Boden unter den Füßen weg; es zeigt, man möchte sagen urkundlich, daß Teil II der Nibelungen nicht aus zehn Liedern zusammengesetzt, sondern aus einer Dichtung mittleren Umfangs angeschwellt ist. Mehrere Forscher aber sahen in der Brünhild-Burgunden-

¹ Gervinus, Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen I, 358 (3. Ausgabe 1846).

geschichte der Saga eine verderbte Nacherzählung unsres Nibelungenlieds, womit sie jeden Zeugenwert für die Vorgeschichte verlöre. Dies darf man wohl widerlegt nennen. Ein ebenso schädliches Unkraut war das Gegenteil, die urteilslose Überschätzung der Thidrekssaga, als spiegelte sie die Vorlage des deutschen Werkes ungetrübt ab, und als böte sie eine alte niederdeutsche Sagenform, die der ganzen Ependichtung des Donaulandes vorausläge.

Als Holzweg erwies sich auch der Glaube an eine lateinische Nibelungenot, die um 990 in Passau entstanden wäre und den entscheidenden Schritt getan hätte über das alte kurze Burgundenlied hinaus. Wir können in der Entwicklung des Nibelungenstoffs keinen Punkt gewahren, wo das Virgilische Epos oder sonstige Lateinpoesie befruchtend eingewirkt hätte. Das lateinische Heldengedicht des Mönches Eckehart, der Waltharius aus dem zehnten Jahrhundert, war vielgelesen bei den Lateinkundigen: auf die deutschen Spielleute scheint er nicht gewirkt zu haben. Unser Österreicher kannte die Walthersage nicht von daher: die paar Züge, auf die er anspielt, weichen ab. Der Waltharius blieb eine köstliche Frucht ohne Samen. Den Übergang zum landessprachlichen Heldenbuch hat nicht die lateinische, sondern mittelbar die welsche Dichtung nach 1100 angeregt: hinter ihr stand allerdings das Vorbild Virgil — also letzten Endes Homer, der Urvater der abendländischen Heldenepen.

Mancher Irrtum in Fragen der Nibelungen hob sich, als uns die Heldenlieder der Edda nach ihren wechselnden Sagenbildern und ihren inneren Altersstufen faßbarer wurden. Man mußte sich abgewöhnen, die eddische Liedersammlung oder gar die isländischen Prosageschichten als eine Masse von gleichmäßig hoher Altertümlichkeit zu behandeln. Auch die nordischen Dichter waren nicht nur aufs Bewahren ausgegangen: auch ihnen galten diese Südländsfabeln als Vorwürfe zu eigenem Schaffen. Die isländische Brünhild war etwas anderes geworden als die der Franken. Dazu kam erneutes Schöpfen aus deutscher Quelle: wenn Kriemhildens Falkentraum oder Sigfrids Sachsenkrieg auf Island wiederkehren, sind das darum doch keine uralten Stücke. Wo die nordische Sage sehr nah zur deutschen stimmt, ist immer erst zu fragen, ob dies wohlbewahrte Urschicht sei oder jüngere Zufuhr aus dem Süden.

Auch in die nordischen Balladen haben die letzten Jahre klareren Einblick gewährt. Wir sehen jetzt, wie die Texte der einzelnen Länder zusammenhängen, und wo sie zum Nachzeichnen verlorener deutscher Sagenquellen helfen.

Seine rechte Stelle im Stammbaum erhielt auch der nächste Nachbar der Nibelungen: das Gedicht von der Klage. Die Klage ist das, wofür sie unbefangener Blick von jeher halten konnte: eine Phantasie über unser Nibelungenlied — nicht über seine Vorstufen! Sie spielt fortwährend auf Einzelheiten an, die erst der Nibelungenmeister, und kein anderer, in die Welt gesetzt hat. Sie lehrt uns nichts über die Entstehung, nur über die Wirkung des großen Denkmals.

Heben wir nur das eine noch heraus, daß die Kritik der verzweigten Handschriftenmenge uns die Erkenntnis eintrug, die eigentlich erst ein festes

Anfassen des Gedichts erlaubte: Die Schöpfung, worin die jahrhundertalte Nibelungensage gipfelt, das ‚Nibelungenlied‘, das Buch Kriemhilden, liegt nicht im Halbdunkel hinter der uns erschließbaren Urhandschrift zurück: wir sehen das Werk vor uns, wie es der Dichter in Herzog Leopolds und Bischof Wolfers Tagen aus der Hand gegeben hat. Sobald wir über unsern gesicherten Urtext zurückschreiten, stehn wir nicht mehr bei dem Denkmal Nibelungenlied; wir haben die Wanderung zu seinen Vorgängern angetreten.

Zur dritten Auflage

Die erste Auflage erschien im Dezember 1920. Die zweite, zu Anfang 1923 ausgegeben, bot einen vermehrten und vielfach geänderten Text. Diese dritte Auflage hat nur an einigen Dutzend Stellen leicht nachgebessert, am meisten in den Abschnitten 23, 35 und 76.

Im letzten Jahrzehnt war die Forschung zum Nibelungenlied so rege wie lange nicht mehr. Sie hat die Befürchtung widerlegt, es möchte sich neuerdings, wie vor hundert Jahren, eine starre Rechtgläubigkeit ausbilden. Vielmehr sieht es danach aus, als seien wir von Einklang der Überzeugungen weiter entfernt als in dem Menschenalter vorher. Man hat sich nachgerade daran gewöhnt, daß in Sachen der Nibelungen jeder seinen Glauben hat von der Wahl der Handschrift bis zur Wertung der Dichtergröße und bis zur Erschließung der Ursache . . . Je weniger von ‚geltenden Lehren‘ heute noch die Rede sein kann, um so eher wird man es diesem Büchlein nachsehen, daß es auch in der neuen Auflage zu seinem Bild von der Sache steht!

Den Vorwurf, der Verfasser schätze an dem Nibelungenlied hauptsächlich die Leistung der dichtenden Vorgänger, die sogenannte ‚alte Sage‘, könnte wohl nur ein Leser erheben, dessen Exemplar durch irgendein Mißgeschick mit Seite 52 zu Ende ginge. Wer weiter gelesen hat und z. B. auf § 100 gestoßen ist, kann nicht wohl finden, hier herrsche die romantische Neigung: die Heldenpoesie zu bewundern, die wir nicht haben, und die zu bemängeln, die uns vorliegt.

Überschrift, Umfang und Gliederung des kleinen Buches machen wohl deutlich genug, daß nur ein Ausschnitt der vielen Nibelungenfragen hier zur Behandlung steht. Das Übergangene bleibe durchaus bei seinem Werte! So auch die vielberufene Erklärung des Nibelungenlieds aus seiner eigenen Zeit heraus. Eine Aufgabe, der ja schon frühere Forscher, am erfolgreichsten Emil Kettner, ihren Fleiß zugewandt haben. Wir möchten da keiner Einseitigkeit das Wort reden . . . und doch, darf man auf eine zweite große Dichtung mit so gutem Rechte das Wort Goethes anwenden?: ‚Natur und Kunstwerke lernt man nicht kennen, wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen.‘

Arlesheim bei Basel
Haus Thule
Januar 1929

Andreas Heusler.

Zur vierten Auflage

Andreas Heusler sah voraus, daß eine Neuauflage seines verbreitetsten Buches einmal nötig würde, und er wäre bereit gewesen, sie zu besorgen. Das Wesen des Buches dabei anzutasten, es ändern Meinungen oder den Zeitverhältnissen anzupassen, dazu sah er aber auch ferner keinen Grund. Selbst Zusätze, wie sie die dritte Auflage noch erfuhr, hatte er nach gelegentlichen Äußerungen nicht vor. Wohl aber hätte er an der Sprache weiter gefeilt, geschärft, verdichtet. Die Sprachform vom Ende der zwanziger Jahre tat ihm am Ende der dreißiger nicht mehr genug. Er konnte, halb im Scherz recht streng mit ihr fahren. Wie das Nibelungenbuch etwa klingen sollte, läßt die Graugangsübersetzung von 1937 ahnen und die Neuauflage der Altgermanischen Dichtung von 1938/39 (1943).

Jetzt, nach dem Tode des Verfassers, rechtfertigt sich nur ein unveränderter Neudruck der dritten Auflage. Nahe liegt aber auch, einen Blick zu tun auf die gesamte, nun abgeschlossene Nibelungenforschung des Verfassers und rasch zu mustern, was sich seit der vorigen Auflage in der Forschung der ändern zugetragen hat.

Schon der Knabe Andreas Heusler hatte Zugang gefunden zum großen Heldenepos des deutschen Mittelalters. Seine alemannische Hausmundart verringerte ihm den Abstand zum mittelhochdeutschen Wortlaut des Werkes. Dem vertrauten Freund konnte er im Brief vorschwärmen vom Nibelungenlied und ihn zum Nachlesen ermuntern. Fachkenntnisse brauchte es dazu noch nicht.

Von denen hatte sich der junge Freiburger Student erworben. In Hermann Pauls Seminar machte er scharfhörige Bemerkungen zu den stumpfen (dreieckigen) Schlußzeilen der Nibelungenstrophen. Das gab schon einen Vor-schmack von den sorgsamsten Untersuchungen des Berliner Privatdozenten ‚Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst‘ (1891). Dem Wesen der Kurenberg- und Nibelungenstrophe und ihrer Entwicklung aus dem germanischen Langzeilenpaar war hier beachtlicher Platz gegeben. Dichter und Bearbeiter des Nibelungenliedes traten in versgeschichtliches Licht. Für die metrische Stellung des Nibelungenliedes zu einer Vorlage waren hier Fäden gezogen, die der Verfasser nach Jahrzehnten wieder aufnahm.

Bis der Gelehrte das Wort auch zur Nibelungensage ergriff, sollte noch Zeit vergehn. Die Aufmerksamkeit für die Mundartenforschung hatte in den ersten Berliner Jahren einen Löwenanteil gefordert. Aber sie wich endlich der Beschäftigung mit dem Nordischen, Isländischen, die dem Nachfolger auf Hof-forys Lehrstuhl zur immer lieberrn Pflicht wurde. Nordische Heldensage, Edda, Vorzeitsage, das führt aber notwendig auch zu Nibelungenfragen. Ihnen gilt die

erste größere Arbeit zur nordischen Dichtungsgeschichte über ‚Die Lieder der Lücke im Codex Regius‘ (1902). Sie zeigte des Verfassers festen und doch zart-händigen Zugriff zum ersten Mal an einem Gegenstand der Heldensage und mehrte den Hort der Nibelungenforschung, an dem heut so viel Heuslerisches Erbe ist. Was in der Lücke der Eddahandschrift gestanden haben mag, verrät uns die Völsungasaga; denn der ausgestaltende, ordnende Prosaerzähler nach Völsungen-Nibelungenliedern las noch ein unverletztes Pergament. Doch nicht um diese Feststellung geht es eigentlich: Die Fabeln des alten Sigurdliedes, des Falkenliedes, des großen Sigurdliedes führt die Untersuchung vor als lebensfähige, dichterische Gebilde, immer im Blick auf wirklich vorhandene Lieder. Wie sehen die aus? Wie setzte man sie in Prosa um? Immer steht im Hintergrund als Ausgleich und Antrieb die Frage: Was ist in der dichterischen Form ‚Lied‘ möglich?

Drei Jahre später war sie Gegenstand der kleinen, vielgenannten Schrift über ‚Lied und Epos in germanischer Sagendichtung‘ (1905). Es ging gegen Wolff-Lachmanns Sammellehre, ein Epos entstehe durch Aneinanderreihen von Liedern, ihr epischer Stil sei auch der des Epos, aus der ‚Sage‘ schneide ein Lieddichter beliebige episodische Stücke aus zur Behandlung. Doch der vertraute Umgang mit wirklich vorhandenen, nicht nur geforderten Liedern, denen der Edda und den Balladen des Spätmittelalters, hatte Heusler den Blick geschärft wie vorher dem Schotten P. W. Ker. Dessen Buch über ‚Epic and Romance‘ bekannte er sich gerne dankschuldig.

Wer die Lieder der Lücke nach ihrer innern Form, ihrem Stil, ihrer Stoffbegrenzung aus dem Sagatext herausgelesen hatte, der konnte die Gleichgültigkeit der Sammellehre gegen dichterische Formen nicht hinnehmen. Die Schrift zeigt Lied und Epos als verschiedene Gattungen mit eigenem Stil. Liedhafte Kürze ist auch dem längsten Eddalied, der stropfenreichsten Ballade eigen; epische Breite auch dem bloßen Bruchstück aus Nibelungenlied oder Beowulf. Dagegen können Großform und Kleinform sich decken in der Stoffbegrenzung. Eine lebensfähige, selbständige Fabel muß auch das Lied haben, so kurz es sei. Es gibt keine episodischen Lieder und kein Sagenungetüm, dem man beliebige Stücke zur Verwendung abhauen könnte. Gestaltet ein Dichter ein Lied zum Epos, so kann er bei der gleichen Fabel bleiben oder auch zwei (Nibelungenlied) und drei (Hilde-Gudrun) Fabeln verknüpfen. Immer aber muß er durch Anschwellung — Ausgestaltung und Vermehrung der Auftritte, der Nebenpersonen — die epische Breite und das Maß des Epos erreichen. Daß Zusammenketten von Liedern kein Epos ergibt, zeigen Blicke auf dänische und englische Balladen. Die eigentlichen ‚Epenfragen‘ sind am Nibelungenlied und an nordischen Liedern mit Nibelungenstoffen abgehandelt. Schon taucht ein Burgundenepos als Quelle des zweiten Nibelungen-teiles auf, schon zeigen sich Liedumrisse für die Quelle des ersten.

Der Verfasser selber hat die kleine Schrift später nicht so hoch geschätzt, wie die Mitforscher taten. Als er ihre Aufgabe erfüllt sah, wünschte er keine

Neuaufgabe; denn für die hätte er das Ganze völlig neu schreiben wollen. Seine eigene Forschung hatte so viele Fragen geklärt und manches überholt. Die Grundsätze über Lied und Epos aber waren trotz Widerständen etwas wie Gemeinbesitz geworden über die Germanistik hinaus.

Mittelbar förderten in diesen und den nächsten Jahren die Arbeiten zu nordischen Gegenständen auch die Nibelungenfragen. Doch mit den Beiträgen zu Hoops' Reallexikon der Germanischen Altertumskunde trat der Gelehrte wieder gradwegs in sie ein. Längst schon fertig, — man sehe die launige Bemerkung in den ‚Heldenrollen‘ — erschienen dazu von 1911 bis 1918: ‚Burgundensage‘, ‚Dietrich von Bern‘, ‚Heldensage‘, ‚Iring‘, ‚Nibelunge‘, ‚Sigfrid‘, ‚Volsungar‘. In engster Fühlung mit den Quellen geben die Artikel alle Fragen zur Nibelungensage. Die einzelnen Stufen, die Dichtungsformen von den Liedern der fränkischen Zeit bis zum donauländischen Epos und darüber hinaus, haben noch nicht die scharfen Umrisse der spätern Arbeiten, doch sind sie angedeutet. Einmal, bei der Doppelform von Waldtod und Bettod, ist allerdings der Ausdruck im Sigfridartikel handgreiflicher. Er spricht neben dem Brünhildlied von einer ‚Hagensage‘ (Hagenlied?). Später heißt es dafür läßlicher, man müsse wohl an zwei etwa gleichlaufende Lieder denken. Auf das Burgundenepos des 12. Jahrhunderts weist dagegen die Schrift über Lied und Epos deutlicher hin als der Burgundenartikel.

Die großen Vorarbeiten sollten erst noch kommen. Sie unterbauen des Verfassers Hauptanliegen für Nibelungensage und Nibelungenlied. Drei erschienen in den Berliner Sitzungsberichten, davon zwei wieder in den Kleinen Schriften: ‚Die Heldenrollen im Burgundenuntergang‘ (1914), ‚Altnordische Dichtung und Prosa von Jung-Sigurd‘ (1919), ‚Die deutsche Quelle der Ballade von Kremolds Rache‘ (1921). ‚Die Quelle der Brünhildsage in Thidrekssaga und Nibelungenlied‘ (1920) kam in der Festschrift für Wilh. Braune heraus und in den Kleinen Schriften.

Die ‚Heldenrollen‘ und ‚Kremolds Rache‘ gelten dem zweiten Teil des Nibelungenliedes und seinen Vorstufen. Die Handlung des Burgundenuntergangs in Stoff und Form geht diesen Weg: Vom fränkischen Lied, das sich im alten eddischen Atlilied spiegelt, mit der verräterischen Einladung der Schwäger und der Rache der Schwester am Gatten über die große, schwer greifbare Umkehr der Gattenrache (baiwarisches Lied des 8./9. Jahrhunderts) zum älteren Notepos des 12. Jahrhunderts und zum Nibelungenlied aus den ersten Jahren des dreizehnten. Für die dänische Ballade kommt als Quelle die ältere Not in Betracht. Die Arbeit über Jung-Sigurd gibt weniger aus für das Nibelungenlied, das ja Sigfrids Jugendtaten nur streift. Umso wichtiger ist, wie das jüngere Brünhildlied aussah, die Quelle zum ersten Teil des Nibelungenliedes. Vielleicht fragt diese Arbeit noch genauer nach der dichterischen Gattung als die beiden über die ältere Not tun mußten. Schon die reine Strophenleistung des letzten Epikers ist hier so groß, seine Hand darum so merklich! Und die Quelle — der alten Knappheit früher eddischer Lieder steht sie ferne. Lied — ja, aber eines des

12. Jahrhunderts, der weitunggetriebnen Spielleute, die auch von den westlichen Nachbarn wußten und aus einem Epos wie ‚Daurel et Beton‘ entlehnen konnten! So sah der ‚entartete Spätling‘ aus. Der Name Kleinepos könnte in diesem Gebrauch die Gattungsgrenzen verwischen. Drum war ihm Heusler nie gewogen.

Nach all den Vorarbeiten kam das Nibelungenbuch selbstverständlich wie eine reife Frucht. Man hatte für eine Reihe um ein Buch über das Nibelungenlied gebeten, doch das fertige Manuskript ging denen zu sehr um die Nibelungensage, die Vorgeschichte. Der Verfasser fand beides untrennbar. So gab er sein Buch dem befreundeten Dortmunder Verleger und wußte es dort wohl geborgen.

Fünf kleinere grundsätzliche Veröffentlichungen zu Nibelungenfragen umspielen die drei Auflagen des Buches. Voraus ging der Aufsatz über ‚Das Nibelungenlied und die Epenfrage‘ (1919). Als kleiner Strauß mit dem Historiker Dieterich folgte: ‚Neues über die Nibelungen‘ (1924). Beides wünschte der Verfasser in die Kleinen Schriften. Besonders den ersten Aufsatz fand er wohl geglückt. Nicht soviel lag ihm an den spätern Sachen: ‚Unsre Stellung zu Lachmanns Nibelungentheorie‘ (1929) und ‚Die Epenfrage und unser Nibelungenlied‘ (1931). Für einen breiten Leserkreis beantwortet er die Frage: ‚Wie ist unser Nibelungenlied entstanden?‘ (1927). Auch dieser Aufsatz kam in die Kleinen Schriften. Zwei Ausgaben von Simrocks Nibelungenübersetzung schließen sich an: die eine für die Deutsche Buchgemeinschaft (1927) die andre mit nebenstehendem Urtext für den Tempelverlag (wohl 1929). Von Buchbesprechungen abgesehen schweigt Heusler im letzten Jahrzehnt zu den Nibelungen. Er hatte seine Meinung gesagt und sie war wohlgegründet auf die Quellen, mit denen der stete Umgang nicht abbrach. Seine Meinung zu ändern fand er nicht nötig und hatte ihr nichts hinzuzufügen. Mochten die andern, besonders die jungen, sehn, was sie draus nahmen.

Hatte man Heuslers Nibelungenarbeiten bis dahin verfolgt, so sah man in dem Buch nach Einstellung und Ergebnissen füglich nichts Neues. (Ihr wollt immer Neues; ist's nicht schon viel, wenn einer Richtiges sagt?) Keiner der wichtigeren Punkte, der nicht schon vorher an seiner Stelle eingehend behandelt wäre. Doch wie eine Bekrönung hebt sich das Buch über die Aufsätze, vorangehende und folgende. Selbst die Basler Nibelungenvorlesung der zwanziger Jahre wies auf das Buch als das Gültige, Gerundete. Die Fachgenossen erkannten, zustimmend oder nicht, seinen Geltungsanspruch an. Die von den Nachbarwissenschaften, Gräcisten, Slawisten, haben sich öfter auf das Nibelungenbuch berufen als auf Heuslers grundsätzliche Epenschriften. Dem Deutschlehrer ist das Buch etwas wie ein Handwerkszeug geworden.

Sprechen Gegenstand und Forschungsergebnis hier auch mit, der Grund auf dem so vielfältige Schätzung wächst, ist doch die Form des Buches, die innere und die äußere.

Nur für die Eingeweihten, Verschworenen, zu schreiben, liebte der Verfasser wenig. Ja, er konnte sich lustig machen über das ‚Wichtig nehmen‘ solcher Ausschließlichkeit. Für manche seiner Schriften braucht man nichts als gesunden Menschenverstand. Von dem freilich ein ganzes Teil.

Das Bewußtsein, er sei ein großer Gelehrter, steigerte nicht Heuslers Lebensgefühl. ‚Gelehrte, Verkehrte‘, das alte Wörtlein kam ihm wohl auf die Lippen. Seine Hochachtung vor den großen Buchschreibern seine Zunft war groß und aufrichtig. Doch sie hatte etwas von dem neidlosen ‚Aber wir lassen es andre machen‘.

Lesbar zu schreiben, das war ihm auch in seiner Wissenschaft ein ernstes Anliegen. Verlangte er von einer Sagiübersetzung, daß sie auch dem unbelesenen Freund, dem Zermatter Bergführer, glatt eingehe, so wollte er in andern Schriften dem gebildeten Laien, einem Geschäftsmann, einem Juristen, der Frau eines Freundes, gut verständlich sein. Er konnte jüngeren oder ein wenig abseits stehenden Fachgenossen Ungedrucktes vorlesen, um so die eignen Gedankengänge auf ihre Durchsichtigkeit zu prüfen. Dankbar rühmte er nach Jahrzehnten den jungen Studenten, der so freundlich und verständnisvoll zuhörte, als er ihm bei einem Mittagessen Anlage und Absicht des Buches über Lied und Epos darlegte.

Solche Freude an guter klarer Form tut der peinlichsten Kleinarbeit, versteht sich, keinen Eintrag, hat sie vielmehr zur selbstverständlichen Grundlage. Das ahnt man am ehesten bei der Deutschen Vergeschichte: Wieviele Verse mußten gelesen und aufgenommen sein, damit die Aussage eines schlanken Satzchens möglich wurde! Dagegen wirkt das Buch über Nibelungenlied und Nibelungensage wohl von allen Büchern des Verfassers am mühelosesten. Ein Blick auf die Inhaltsübersicht zeigt die einfache Anlage: zuerst die Dichtungen der Vorgeschichte unsres Epos, dann das Nibelungenlied und was es mit dem Stoff anfängt. Der aufgeschlossene Leser sagt sich am Schluß des Buches wohl: Ja, so und nicht anders muß man die Fragen stellen, so muß unser Heldenepos entstanden sein! Und doch hat die Darstellung nicht die Schlüssigkeit eines philosophischen Gebäudes, das man nur ganz annehmen oder verwerfen kann. Daß mehrere Möglichkeiten offen stünden, zeigt ein ‚möglich‘ oder ‚etwa‘ an mancher Stelle. Quellen zu überfragen, ihnen abzupressen, was sie nicht hergeben, hütet sich der Verfasser sorgsam, in diesem Buch wie meist. Er mag nichts zwingen, lieber läßt er in der Schwebel. Solche Lockerheit und Schmiegsamkeit gab Ansatzpunkte, aber auch gefährliche Fußangeln für die folgende Forschung. Nicht immer wars zum Heil, wenn einer fester zupackte, wo Heusler andeutete. Als Möglichkeit, als Hinweis, konnte richtig sein, was als Behauptung nicht zu halten war. Man denke an die unnachahmlichen Ausführungen über die heikle Strophe 618, Brünhilds Tränen beim Hochzeitsmahl (§ 78). Wie wägen sich hier alle Möglichkeiten aus; ‚Leser und Kenner der Nibelungen werden es mit sich ausmachen müssen‘, dann die Umrißzeichnung eines andern deutschen Brünhildliedes und schließlich die Wegscheide: ‚Wenn nicht

hier einmal, zur Ausnahme, der Weg von Norden nach Deutschland ging'. Solche Wendungen kann wohl keiner Heusler abnehmen.

Achtet man so auf die gemäße Form, so schreibt man auch eine eigenständige, gewachsene Sprache. Fr. Ranke hat sie und gerade ihr Wachsen zwischen den Nibelungenaufgaben liebevoll ein wenig nachgezeichnet. (Basl. Nachr. 10. Aug. 1940). Vom Gelehrtendeutsch ist dies meilenfern. Und wenn heut jüngere Germanisten die gelehrte Sondersprache meiden, so danken sie das wohl auch Heusler und den Quellen, an denen sein Sprachgefühl erstarkte. Wirklich ‚deutsch‘ schreiben, unverbogen durch lateinische Satzbauschule, wirklich ‚Sprache‘, nicht nach Buch und Tintenfaß riechen! Den Unterschied von gesprochenem und geschriebenem Wort kränkt das nicht. In den Kleinen Schriften ist er wohl gewahrt und im ‚Germanentum‘ hat sich der Verfasser ausdrücklich zu diesem Unterschied bekannt. Ein Beispiel: Dem Buch fehlen die unvollendeten Sätze; in der Rede verwandte sie Heusler gern, seis mit Nachdruck oder mit Innigkeit.

Kurz und klar sind die Sätze, lieber einstöckig als mehrstöckig, lieber anschaulich als abgezogen. Man glaubt zu hören: Hier spricht einer, der bis in seine Mannesjahre eine bodenständige, gewachsene Mundart sprach. Aber ihm ist sie nie, wie manchem Landsmann, ein zu enges, verwachsenes Kleid geworden. Dreißig Jahre in der Reichshauptstadt ließen ihn vom Fremden, auch Norddeutschen, das Gemäße aufnehmen. Mit Freude bereicherte er sich aus andern Mundarten im Austausch mit den zahlreichen Freunden um Ausdrücke, ja Wendungen. Dazu kommt der Umgang mit den isländischen Sagas, der ihm so viel bedeutet. Auch das Nibelungenbuch hat einen Hauch ihrer Freiluftigkeit. Mochte das dem Graugansübersetzer wenig scheinen, den gutwilligen Leser, kommt er gar von andern Gelehrtenschriften, wehls hier frisch an.

Einen Bericht über den Stand der gegenwärtigen Nibelungenforschung erwartet wohl keiner am Ende dieses Buches, das so durchaus überlegen nur seine Meinung sagt und vom Buchaufzählen so weit weg ist wie vom Gelehrtenstreit. Nicht erschöpfen wollen, weder den Leser, noch den Gegenstand! konnte Heusler gelegentlich mahnen. Die Frage stellt man sich aber doch gerne: Wie spiegelt sich das Nibelungenbuch in dem, was seit 1929 erschien? Aufs Ganze gesehen, sie war groß, die Wirkung! Doch heißt das nicht, man nähme des Verfassers Auffassung überall als Block an. Wählen wir als Beispiele einige Werke, die — Handbücher, Textausgabe oder aus andern Gründen — einen gewissen Führungsanspruch machen.

Hermann Schneiders Darstellung der Nibelungenfragen in seiner Germanischen Heldensage I. geht mit der seines Fachfreundes in den Grundzügen zusammen. Heusler konnte sich hier in sehr vielem wiederfinden. Er ging in seiner großen Besprechung des Werkes bei den Nibelungenstücken auf Einzelheiten ein und erwähnte auch geringere Abweichungen: so

Schneiders Erwägung, das jüngere Sigurdlied der Edda möge irgendwie nach Deutschland gewirkt haben, oder seine Einschätzung der Thidrekssaga, der er mehr eigenwillige Gestaltung zutraut als der Besprecher. Mag etwa auch der Umriss der älteren Not kleiner sein, die Zweiquellenlehre mit ihren Vorstufen des Epos ist nicht umgebaut. Verständlich, daß eine Germanische Heldensage dem Nibelungenlied als Dichtwerk des Hochmittelalters weniger Licht gibt als der Entwicklung, die darauf hinführt. Doch Schneider ist keiner, dem die staufische Blütezeit stumm bliebe. Er spannt weit genug, sie auch neben der Zeit von Völkerwanderung und Heldenlied zu würdigen. Das hatte er schon in der Literaturgeschichte gezeigt, die den Namen trägt: Heldendichtung, Geistlichen-dichtung, Ritterdichtung (1923) und tat es noch erkennbarer in der völlig erneuerten Auflage von 1943. Hier treten uns der fränkische Burgundenuntergang entgegen und das fränkische Brünhildlied, das Jung-Sigfridlied wenn schon mit etwas anderm Nachdruck. In die zeitgeschichtliche Nähe des Hildebrandsliedes ist das baiwarische Lied von der Gattenrächerin gerückt, das Etzel vom schatzgierigen Verräter der Gäste zum milderen Völkerhirten macht, wie ihn die Dietrichsage kennt. Wie vertraut berührt, was über den Weg ‚vom Heldenlied zum Epos‘ gesagt ist, über ältere Not und jüngeres Brünhildlied! Das alles baut ja auf dem Grund, den Heusler bereitet hatte, und folgt seinem Riß! Abweichungen gibt es immerhin. So fällt das andre Verhältnis auf, das Schneider für Kürenberg- und Nibelungenstrophe ansetzt. Ihm ist nicht der Lyriker der Schöpfer einer feiner gegliederten Strophe, sondern die ältere Not bildet sie aus den Langzeilen ihren Liedquelle. (Ist nicht die Lyrik überall die große Strophenbildnerin, deren Ergebnis die Epik gelegentlich übernimmt? Man denke an die Stanze der italienischen Versromane!)

Wie dann die eigene, ritterliche und doch heldische Wesensart des Nibelungenliedes dargestellt ist, das geht über den Rahmen von Heuslers Nibelungenbuch in manchen schönen Zügen hinaus, doch nicht in Gegensatz und Widerspruch sondern im Auszeichnen angelegter Linien, in Aufrundung und Fortführung.

Ganz als hochmittelalterliche Dichtung behandelt J. Schwietering das Nibelungenlied (Handbuch der Literaturwissenschaft). Man glaubt zu spüren: Diesem Gelehrten ist's am wohlsten bei den ritterlich-christlichen Gipfeln der staufischen Hochblüte. An den Fragen der ältern Heldensage nimmt er nur den nötigen Anteil. Darum kann er Heuslers Ergebnisse über Sage und Vorstufen vielleicht noch fragloser zustimmen als Schneider. Seine Anliegen beginnen erst so recht, wo Heuslers Nibelungenbuch aufhört.

Ähnliches gilt von Fr. Neumanns eingehender Behandlung von Nibelungenlied und Klage: man gewinnt den Eindruck, es sei am besten, Heuslers Bild ohne viel Einreden zu übernehmen und auf diesem Grund selber weiter zu bauen.

So ist's freilich nicht, als hätte man Heuslers Auffassung nur zugestimmt. Sein in sich geschlossenes Bild und sein scheinbar so anspruchsloser Vortrag

warens grade, die den Fachgenossen keine Ruhe ließen und sie antrieben: Sie wollten anders machen, ‚über Heusler hinauskommen‘. Mag die Folgezeit zu ihren Bemühungen reden. Heusler selbst hat sich zu machem geäußert. Öfter aber gab er seine Meinung nur in Gespräch und Brief oder schwieg. So tat er mit dem großen Schlußband der altdeutschen Literaturgeschichte von G. Ehrismann. Dies Werk, um das den Germanisten andere Philologien beneiden, hat keinen glücklichen Ausgang gefunden. Die Fülle des Stoffs ist hier nicht mehr so gebändigt, wie in den frühern Bänden. Den Schaden trägt neben andern auch das Stück über die Heldenepen. Heuslers Name tritt im reichen Schriftennachweis neben die vielen andern. Daß man ihm ein neues lebensvolles, unser Nibelungenbild, dankt, wäre dem Bericht kaum zu entnehmen. Er bekennt sich nicht zu diesem Bild. Es kann heißen: ‚Der Weg geht von der Sage zu den Liedern, und von da zum Epos.‘ (S. 144). Die Literaturgeschichte bringt wohl die Inhalte nordischer Nibelungendichtungen, stellt sie aber nicht ein für Vorstufen des Epos. Die Entstehung des Nibelungenliedes soll — nicht nur Heusler sondern auch etwa Zwierzina zum Trotz —, um 1160 liegen! Die unreinen Reime habe man im 13! Jahrhundert ‚in genaue Reime gebracht‘. (S. 130).

G. Baesecke nennt Heusler seinen Lehrer; doch läßt die Vor- und Frühgeschichte Deutscher Dichtung kaum von der Schülerschaft spüren. Starke selbstwüchsige Eigenart greift hier das meiste neu an und anders als andre. Mit Heusler verbindet den Gelehrten das Streben nach klarer Entwicklungsgeschichte, nach dem Stammbaum. Mit sorgfältigstem Bohren ist alles bis zu den Quellen aufgegraben und dann aufgebaut. Die Darstellung der Nibelungenfragen geht in dieser Vorgeschichte bis zum Epos und darüber hinaus. Mit Heuslers Buch gab es genug Berührung. Doch fallen Unterschiede mehr ins Auge als Gemeinsames. Der Zugriff ist völlig anders, die Darstellung blickt auch wenig auf Heusler. Dabei bleiben Grundergebnisse sich gleich. Der Stammbaum für den zweiten Nibelungenteil ist nicht anders als der ältere Forscher ihn sah; der des ersten freilich setzt anstatt des jüngeren Brünhildliedes ein Sigfridepos. Doch scheint auf die Frage nach Lied und Epos dabei kein großer Wert gelegt. Die Begriffe ‚Großlied‘ und ‚Kleinepos‘ sah Heusler als Unheilstifter an und mied sie. Baesecke möchte seinem spielmänischen Sigfridepos etwa 2000 Verse zusprechen. Denkt er dabei an Halbzeilen eines Gedichts in Langzeilenpaaren? Der verglichene Orendel geht freilich in kurzen Reimpaaren! Dann unterschiede sich das Sigfridgedicht doch in Wichtigem von den bekannten Spielmannsepen?

Ein völlig abweichendes Nibelungenbild entwirft D. v. Kralik. Auch ihm gehts um eine Vorgeschichte deutscher Dichtung. Er will eine verlorene Welt der Heldendichtung erschließen. Sie habe buchlos reich geblüht von der Völkerwanderung bis zu den Staufern. Das Werk ist in gewaltigen Massen angelegt. Fast 900 Seiten mißt der Wälzer über ‚Die Sigfridtrilogie im Nibelungenlied und in der Thidrekssaga‘ (1942) und ist doch nur die Hälfte des ersten von vier Bänden. Man denkt an die gedrängte und gefeilte Schlankheit

Heuslerscher Schriften! Ihre enthaltsame Sprache sticht ab von dem behaglicheren Atem des Wiener Germanisten. ‚Haushalten‘ — nicht mehr Unbekannte einsetzen als unvermeidlich — dieser Begriff steht bei Heusler und auch bei Schneider in Ehren. Dagegen scheint v. Kralik eher unleidlich zu sein, wenn er so oft berichten muß, daß andre Gelehrte mit ein oder zwei Quellen ‚ihr Auslangen finden‘. An Stelle des jüngeren Brünhildliedes fordert er drei Lieder: eins mit Brünhild, eins mit Grimhild als Heldin und ein komisches, Sigfrids Hochzeit. Als weitere Vorstufen der Sigfridsage setzt er noch sieben Lieder an, darunter zwei nordische. Für den zweiten Teil sollen dem Epiker vier Dichtungen vorgelegen haben, dabei auch eine humoristische Kontrafaktur des Burgundenuntergangs und eine ältere Klage. Man sieht, den 20 Liedern Lachmanns rücken solche Zahlen bewußt wieder näher! Wer Heuslers Blickweise und seiner Darstellung so ferne steht, von dem überrascht es immer wieder, wie oft und wie dankbar er sich auf Heusler beruft, Stücke seiner Auffassung annimmt, bei andern einhakt, um von da zu eigenen Folgerungen zu kommen. Ein wenig erinnert das ja an Kalkbrennen aus bearbeitetem Marmor. Aber dagegen kann sich kein Gelehrter wehren, daß andre aus seinen Ergebnissen machen, was ihnen lebenswichtig ist. Immerhin darf man glauben, Heuslers Buch behalte seine Stelle, trotz jenem Neubau (vgl. Besprechung von H. Schneider AfdA. 60 S. 59 ff.).

Daß ‚Heuslers Werk für das nächste halbe Jahrhundert tragfähig‘ sei, dem soll auch die Ausgabe des Nibelungenliedes von H. de Boor dienen. Er hat Bartschs Kleine Ausgabe des Nibelungenliedes völlig erneuert, hat versucht, einem kritischen Text, der uns noch fehlt, näher zu kommen, beseitigt, was Bartschs veraltete metrische Auffassung verschuldete. Dies wäre so recht, was der Leser des Nibelungenbuches neben sich haben sollte, um die Stellen nachzuschlagen. Doch de Boors Hauptverdienst liegt vielleicht in der großen Einleitung über Nibelungensage und Nibelungenlied. Sie ist ein heller Widerschein von Heuslers Nibelungenforschung und will ihre Ergebnisse, ihre Blickweise wiedergeben. Doch fehlt es auch nicht am eignen Einsatz des Verfassers. Zwei Züge seiner eignen Forschung arbeitet er in das Bild ein. Er behauptet eine gerade, gotisch-nordische Übernahme des Burgundenuntergangs mit dem düstern Attilabild. Dann versucht er einen geschichtlichen Anhalt für Sigfrid zu finden in der Tatsache, daß die burgundischen Königsnamen von einem Zeitpunkt an auch Namen mit dem fränkischen Gliede Sig- tragen. Die zweite Beobachtung möchte man nicht außer Acht lassen. Freilich gibt sie für die Fabel des Brünhildliedes nichts aus. Das können wir auch jetzt nicht geschichtlich verknüpfen und werdens wohl bleiben lassen. Mag die Nibelungenforschung weiter gehn; das ist ihr Recht und ihre Pflicht. Heuslers Buch über Nibelungensage und Nibelungenlied tut das nicht Eintrag. Es bleibt was es ist: ein Werk nur sich selbst gleich.

Dresden,
Februar 1944.

Helga Reuschel.

Register

- Achilleus 47. 79
Alberich 58. 77
Aldrian 58. 155
Alexander 38
Alzei 132
Amelunge 46. 77. 84 f.
Astold 89
Atli 24
Attila 26 f. 31. 32. 39. 104, s. Etzel
Azagouc 87
- Babenberger 48. 55. 89
Bahrprobe 87
Balder 79
Balladen 17. 37. 39. 42 f. 45, 105.
133 f. 149. 153. 168
Bayern 31. 38. 81. 88. 128
Beowulf, altenglisches Epos 5.
57. 67. 76. 122
Bettod 6. 137. 139
Blödel 34. 44. 46 ff. 83. 104 f.
108 f. 113 f.
Brünhild 9 f. 15. 16. 19 ff. 61.
95 ff. 101. 126. 133 ff. 139. 168
Burgonden 19. 58. 161
Burgunden 26. 28. 30. 32 f. 42
Christentum 15. 17. 32. 66 f.
Dänen 37. 39. 83. 86 f.
Dankrat 132
Dankwart 58 f. 78. 82. 84. 109.
111 f. 114. 146 f.
- Daurel und Beton 22. 134 f. 137.
140
Dietrich von Bern 31. 33 f. 39. 41.
45 f. 47 f. 51. 55. 65. 84 f. 102.
112 ff. 127. 145 f. 151 f. 154 f. 166
Dietrichs Flucht, Sage von 31. 39.
47. 52. 81. 85 f. 106. 121. 128
Donauüberfahrt 37. 42 f. 50. 66.
73. 125. 129. 131
Drachenkampf 7. 13. 14. 66
- Eckewart 32. 51. 59 f. 87. 131
Eddalieder 6. 12. 14 ff. 18. 24. 37.
42 f. 68. 71 f. 98 f. 104. 120. 126.
133. 137. 139. 144. 157 f. 163. 168
Else 77
Elsung 43
Epos (Epenstil) 24. 38. 40 ff. 49 f.
70 f. 79. 83 ff. 117 ff. 124 f. 145.
156. 164
Ermenrichs Tod 120
Erphe 25. 27
Etzel 15. 24. 27. 31 ff. 37. 83.
103 f. 117. 143 f. 154 f.
Etzelburg 37. 44. 142
- Falkentraum 18. 23 f. 132 f. 168
Färöer 31. 37. 39. 134. 137 f.
Fouqué 166
Franken 6 f. 9. 19. 23. 26. 29 f.
38. 55. 87. 127
- Gelpirat 77. 81. 88
Gere 87
Gernot 19. 36. 46. 100. 107 f. 113.
135. 158. 161

- Gibiche 7. 14. 19. 27
 Gibichunge 7. 13. 19. 42
 Giselher 7. 27. 29. 44. 47 f. 58.
 100. 113. 115 f. 137. 148 f. 158.
 162
 Gjuki 14
 Goethe 67. 71
 Gotelind 45. 51
 Gotfrid von Straßburg 54. 62. 64.
 166
 Gotmar 7. 14. 19. 27. 36. 137
 Grimhild 14. 19. 36, s. Kriemhild
 Grimm Wilhelm 62
 Gudrun 14
 Gundihari 26 f. 35
 Gunnar 14
 Gunther 7. 14. 27. 35. 96. 98 f.
 113 f. 136. 145. 157
 Guttorm 14
- Hagen 6. 19. 25. 28 f. 34 f. 41 ff.
 45 f. 51. 58. 62. 75. 78 f. 80 f.
 91 f. 100. 102 f. 107 f. 112 ff.
 117. 135 f. 141. 145—155. 157 f.
 Handschriften des Nibelungen-
 lieds 52. 55 f. 111. 132. 168
 Hartmann von Aue 54 f. 57. 69.
 87
 Hawart 86
 Hebbel 63. 98. 149. 159
 Heine 72
 Heinrich Jasomirgott 48. 89
 Helferich 85
 Heliand 57
 Hetel-Hilde, Sage von 68. 103.
 122
 Hildebrand 45 f. 49. 84 f. 113.
 116 f. 145
 Hildebrandslied 9. 12. 17. 36.
 66. 68. 105. 120. 133
 Hildiko 26 f. 29
 Hjalli 157
 Hofdichter, stabreimende 11 f.
 17. 20. 28. 41. 65. 97. 166
 Högni 14
 Homer 5. 47. 55. 62. 67. 86.
 118 f. 122. 124. 126. 168
- Horand 103
 Hunnen 26 f. 32. 34. 48. 113
 Hürnen Seifrid 14
- Ibsen 75
 Iring 44 ff. 48. 86. 112. 121. 165
 Irnfrid 86
 Island 6. 14 f. 18. 37. 78. 99.
 101 f. 120. 133. 168
- Jung-Sigfridsagen 13 f. 52. 60.
 66. 78. 86. 95
- Kalevala 122
 Keller, Gottfried 71. 129
 Klage, Gedicht von der 62 f. 132.
 168
 Kriemhild 5. 10. 19. 22 f. 28.
 31 ff. 37. 60 ff. 74. 78 ff. 101.
 104—111. 127. 132 f. 138 ff.
 143—154. 157 ff. 162
 Kudrunepos 62 f. 68. 86. 119. 121
 ‚Kunstepos‘ 125. 167
 Kürnbergweise 40. 57. 70. 133
- Lachmann, Karl 125 f.
 Leopold, Herzog 89. 169
 Liedertheorie 64. 70. 78. 90. 93.
 119. 126. 128. 156. 167
 Liedstil 11. 23. 28 f. 35. 42. 50.
 71. 74. 76 f. 90 f. 97. 118 f.
 123 f. 133. 141. 143. 156. 163
 Liudegast 77. 87
 Liudeger 77. 87
- Minnesang 23. 40. 74. 76. 103.
 136
 Müller, Johannes 126
 Mythos 9. 13. 15. 17. 65 f. 107.
 123
- Nachtwache 44 f. 82. 103. 155
 Nibelunge 7. 14. 30. 42. 58. 92.
 147
 Nibelungenhort 7. 14. 25. 29 f.
 37. 63. 80 f. 104. 150. 157 f.
 Nibelungenland 78. 95. 146

- ‚Nibelungenot‘ 30. 58. 62
 Nibelungentreue 102
 Niederland 95
 Norwegen 6. 17 f. 24. 37. 39. 95.
 142. 163. 165
 Nuodung 86

 Oddrun 15
 Odin 15. 123
 Orte 25. 108
 Ortlieb 108
 Otenheim 165

 Passau 5. 73. 88
 Pilgerin 77. 88 f.
 Prokop 9

 Reim 41. 70. 91 f. 105. 132 f. 143.
 147. 149 ff. 160. 163
 Rheingold 25. 28. 80 f. 150. 159 f.
 Ritschart 88
 Ritterroman 5. 41. 54. 63. 65.
 69. 74. 87. 125. 167
 Rolandepos 5. 38. 118. 122. 124
 Rother, König 22. 38. 40. 67. 69.
 87. 103
 Rüedeger 47 f. 51. 66. 78. 86. 89.
 104 ff. 113. 115 f. 124. 165
 Rumold 59. 77. 90

 Saalbrand 28. 33. 48 f.
 Sachsen 18. 37. 39. 41. 87. 142
 Sachsenkrieg 78. 87. 96. 131. 168
 Saga 16. 165
 Scherer, Wilhelm 126
 Schlegel, August Wilhelm 67.
 89. 126
 Sigfrid 6. 9 f. 13 f. 19 f. 29. 60.
 74 f. 78 f. 95 f. 134 f. 151 f.
 162. 165
 Sigmund 13. 15. 77. 79 f. 95
 Signiu 13
 Sigurd 6. 14
 Simrock 56. 62
 Sintarvizzilo 13
 Skop 12, s. Hofdichter
 Soest 39. 49. 165
 Speyer, Bischof von 89

 Spielleute 17. 19 f. 38. 41. 45.
 54 f. 64. 68. 88 ff. 96 f. 103.
 165 f.
 Sprache 41. 69. 72. 90 f. 127
 Stabreim 12
 Stegreifdichtung 120
 Strophenbau 12. 16. 23. 40 f. 57.
 90 f. 92 f. 127. 132. 150

 Taillefer 45
 Thidrekssaga 18. 37. 39. 41. 49.
 51. 73. 83. 85. 90 f. 104 f. 108.
 126. 134 f. 139 ff. 142 f. 154.
 156 f. 162. 165. 167
 Thüringen 46. 48. 83
 Traumlid 18. 132 f.
 Trocknen an den Feuern 50 f.
 106. 148. 151. 154
 Tronege 19. 58. 92. 148 f.

 Ungarn 37
 Uote 23. 35. 45. 51. 58. 102. 132

 Versbau 12. 16. 69 f. 90 f.
 Virgil 168
 Volker 44 f. 59. 75 f. 82 f. 103.
 111 ff. 121. 132. 147
 Volksepos 5. 125. 166 f.
 Völsungar 13
 Völsungasaga 16. 18. 120. 165

 Waldtod 6. 134. 137. 139
 Walisunge 13. 16
 Waltharius 19. 41. 67. 122. 168
 Walter-Hildegund, Sage von 47.
 49. 86. 114. 122. 155. 168
 Walther von der Vogelweide
 54. 88 f.

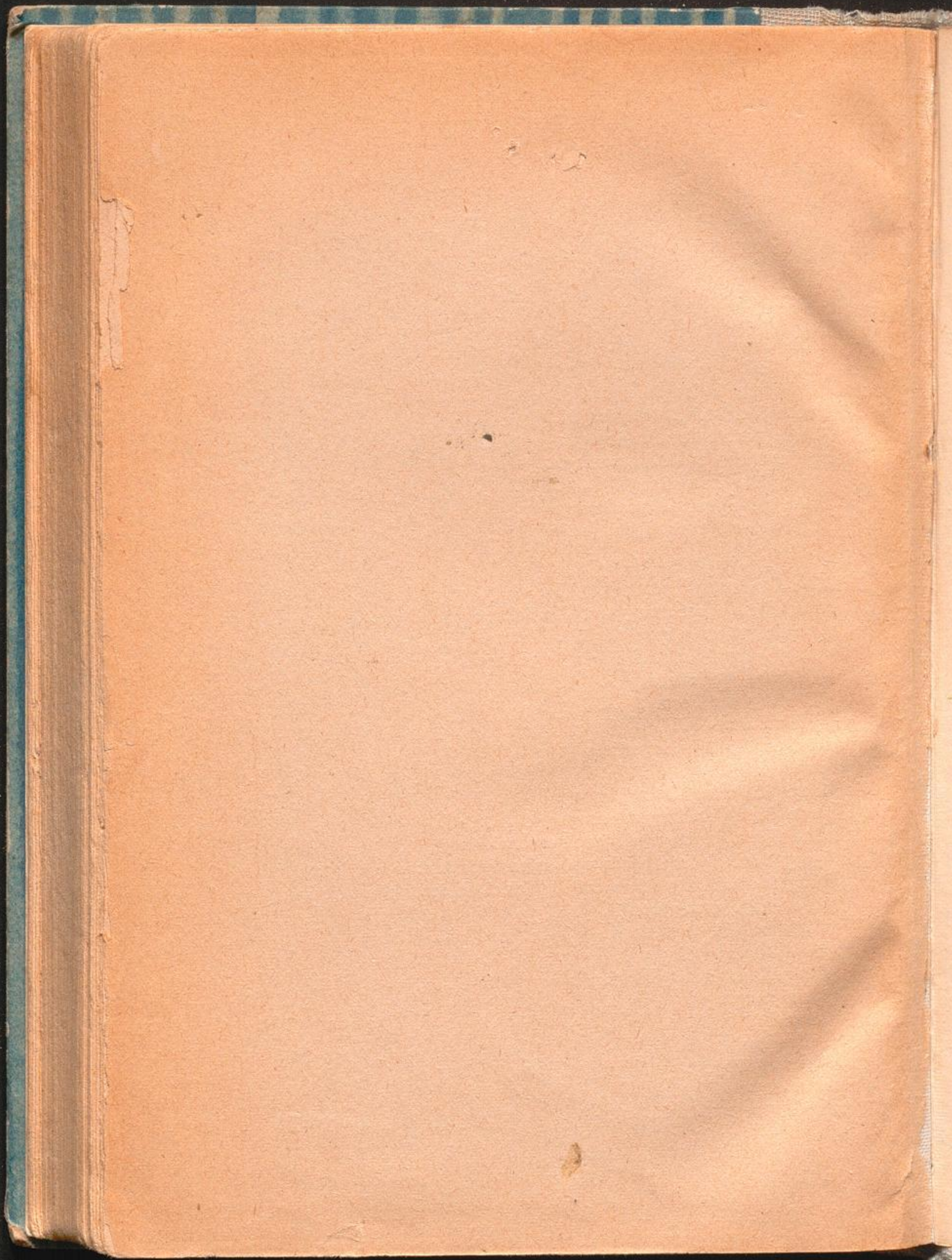
 Werbel 88. 90. 110
 Wien 5. 65. 73. 89. 165
 Wolfdietrich 38. 63. 86. 121
 Wolfger, Bischof 88 f. 169
 Wolfhart 77 f. 85. 112 ff. 145
 Wolfram von Eschenbach 54. 59.
 62. 68. 87. 89. 166

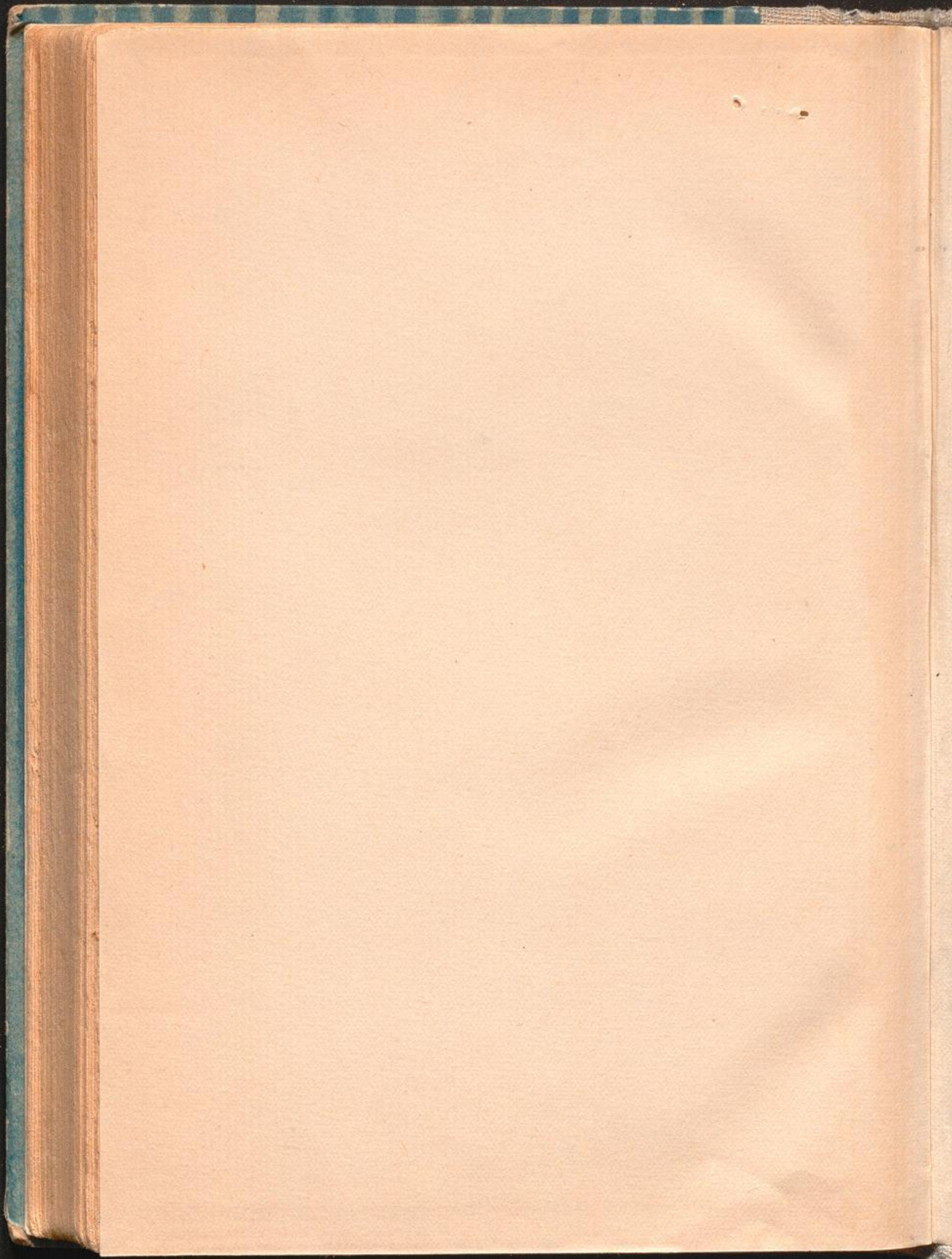
 Worms 27

 Zazamanc 87

Übersicht

	Seite
Die Vorgeschichte des Nibelungenlieds	5
Die älteste Gestalt der Brünhildsage	6
Die Sagenkette	13
Nordische Ausdichtung	14
Reimende Heldenlieder	16
Die zweite Stufe der Brünhildsage	18
Die älteste Gestalt der Burgundensage	24
Die zweite Stufe der Burgundensage	31
Übergang zum Epos	38
Die dritte Stufe der Burgundensage	39
Stammbaum des Nibelungenlieds	53
Das Nibelungenlied	54
Die Ziele des letzten Epikers	54
Die sechsfache Neugestaltung des Überlieferten	57
Vereinigung der zwei Sagen	57
Angleichung der zwei Sagen	58
Höfische Verfeinerung	63
Glättung der Form	69
Ausweitung	70
Nebenquellen des Nibelungenlieds	85
Überlebsel	90
Die dritte Stufe der Brünhildsage	95
Die vierte Stufe der Burgundensage	102
Rückblick. Die Vorgänge bei der Epenentwicklung	117
Würdigung des Nibelungenlieds und seiner Vorläufer	123
Aufteilung des Nibelungenlieds auf die Schichten der Stoffentwicklung	129
Die Eingangsstrophen	132
Sigfrids Tod	134
Kriemhildens Klage	139
Ankunft in Etzelnburg	142
Horterfragung	157
Schlußbetrachtung	163
Zur dritten Auflage	170
Zur vierten Auflage	171
Register	180
Übersicht	183





01. Dez. 1982
02. Dez. 1982

u
Kor

22

GHP 11CBT1168(4)

<20+>04518T2S11456608509



GHP: 11 CBT1168(4)

P
11

Heusler
Nibelungen

CBT
1168
(4)