



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nibelungensage und Nibelungenlied

Heusler, Andreas

Dortmund, 1944

Die Vorgeschichte des Nibelungenlieds

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

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, Giselher, 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 lebensstreuen 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 Zauberfabeln 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 Brünhildenlied.

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 Prosawerk 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 un-
fabelten 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 Atlilieder 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 Hengerin 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 Gefühls- spannung 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 Hörterfragung.

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 herübergeholt 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 Horterfragung: 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 beigeuert, 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 Fahrenden 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 andern, 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, anderseits 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 Rothers 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'n. 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 Burgundensaga, 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 spähen 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 lebhaft erzählte Waffentat 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.

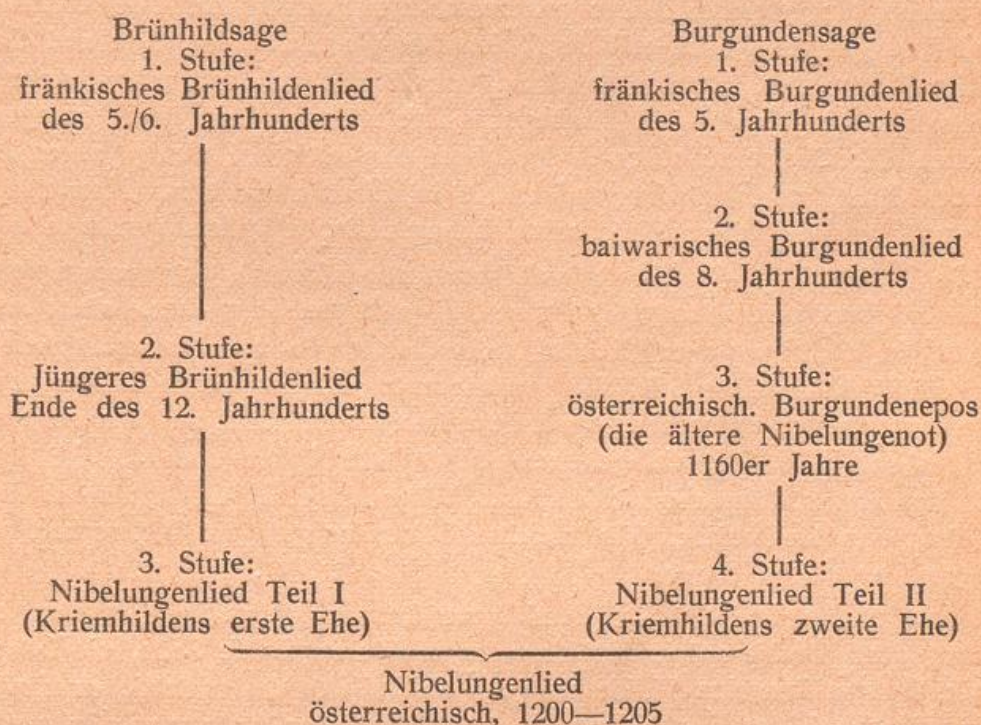
Neben diesen zwei Hauptquellen treten die Seitenquellen des Künstlers weit zurück. Die zwei nennenswertesten waren: ein kurzes Lied mit der Jung-Sigfridsage von der Erbeutung des elbischen Nibelungenhorts — und das älteste donauländische Epos mit der Sage von Dietrichs Flucht. Aus der ersten dieser Nebenquellen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