



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Nibelungensage und Nibelungenlied**

**Heusler, Andreas**

**Dortmund, 1944**

Die sechsfache Neugestaltung des Überlieferten

---

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

## Die sechsfache Neugestaltung des Überlieferten.

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

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

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

## Punkt 2: die Durchführung der Vierlangzeilenstrophe.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kurz, zum höfischen Verneuern gehörte keine Austreibung des Aberglaubens.

Und wie stand es um den Kirchenglauben?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Weimarerische Ausgabe 42 II, 472 f.

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

swen du sehest weinen,      dem tröste sînen lîp!<sup>1</sup>

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

ôwê, daz vor leide      niemen sterben nemac!<sup>2</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

die túmben únt die wísèn;  
váter áller túgendè

oder:

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

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

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

sondern auch klingend mit drei Hebungssilben:

diu schíf verbórgèn —;   
sprách do Hágenè —.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nach liebevoller Beschäftigung mit den Nibelungen hat Goethe die Sätze diktiert: „Die beiden Teile unterscheiden sich voneinander. Der erste hat mehr Prunk, der zweite mehr Kraft. Doch sind sie beide in Gehalt und Form einander völlig wert<sup>1</sup>.“ Und Gottfried Keller schreibt an Theodor Storm über das

<sup>1</sup> Weimarerische Ausgabe 42 II, 473.



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

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

#### 61. Wodurch entstand der vermehrte Umfang?

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

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

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

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

<sup>1</sup> Die romantische Schule 3 I.

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

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

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

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

Zem êrsten brâht er übere tûsent ritter hêr,  
dar nâch sîne recken; dannoch was ir mêr:  
niun tûsent knehte fuort er an daz lant.  
des tages was unmüezec des küenen Tronegæres hant<sup>1</sup>.

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

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

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

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

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

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

63. Raum verbraucht ferner die beredtere Seelenschilderung.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

hey waz guoter pffaffen      ze sîner pîvilde was!<sup>2</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ich wil under krône      zuo mînen vîanden gân<sup>1</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### Nebenquellen des Nibelungenlieds

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

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