Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 53 (2014)

Artikel: Die Saga von der Njálsbrenna und die Frage nach dem Epos im europäischen Mittelalter

Autor: Wolf, Alois

Kapitel: Teil I : das Epos auf dem Kontinent und in England

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858135

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Teil I
Das Epos auf dem Kontinent und in England

Die fränkisch-burgundisch-gotische Einwanderung in der Völkerwanderungszeit hatte keine *tabula rasa* hinterlassen. Römische Verwaltung, Bildung – an die Stelle der heidnischen Präfekten traten die Bischöfe – waren in reduzierter Form immer noch präsent. So konnte um 500 Chlodwig in Reims vom dortigen Erzbischof getauft werden. Anders im ostgotischen Italien, wo zur gleichen Zeit der Arianer Theoderich die Macht übernahm, Altrömisches bewusst pflegte, doch der Assimilation reserviert gegenüberstand. In Gallien dürfte die Verschmelzung der Einwanderer mit der einheimischen Bevölkerung relativ problemlos verlaufen sein. Dieser Raum sollte dann auch zum geistig regsamsten des Mittelalters werden.

In Britannien, seit 197 n. Chr. römische Provinz, war die Lage seit Abzug der römischen Truppen sicherlich prekärer für das römische Erbe und das Christentum, was nach Abhilfe verlangte, wozu es auch kam.

Gregor der Große († 604) sandte um 596 Augustin, den Prior des Andreasklosters in Rom mit 40 Begleitern nach England zur Festigung des Glaubens und zur Bekehrung der eingewanderten Barbaren. Der rechtsrheinische Raum lag offenbar außerhalb des römischen Interesses. Das dürfte auch damit zusammenhängen, dass Papst Gregor, ein Stadtrömer, altrömischem Denken verbunden gewesen sein dürfte und somit großes Interesse daran hatte, Britannien als alten römischen Siedlungsboden in seine Bestrebungen einzubeziehen. Die rechtsrheinischen Gebiete verfügten nicht über eine vergleichbare noble Vergangenheit.[2] Jahrzehnte nach Augustin wurde der hochgebildete Theodor von Tarsus († 690) mit dem neapolitanischen Mönchen Hadrian ebenfalls von Papst nach Britannien entsandt und 668 zum Erzbischof von Canterbury ernannt. Das Wirken dieses Mannes wird sicherlich dazu beigetragen haben, die Literarisierung zu fördern. Das große spätantike Bibelepos des Juvencus war ihm natürlich vertraut, was nicht ohne Einfluss auf die angelsächsische epische Aneignung der Bibel auf der Grundlage der stabenden Langzeile gewesen sein dürfte.

In seiner *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* weist Beda mehrfach auf die literarische Bildung Theodors und Hadrians hin, betont deren Vertrautheit mit der weltlichen Literatur und berichtet vom großen Zulauf, dessen sich die Schule in Canterbury erfreute. Man kann also davon ausgehen, dass dies einen nachhaltigen Bildungsschub ausgelöst haben wird, was nicht ohne Folgen für die Literarisierung der

---

2 Alois Wolf, „*Solaz nos faz antiquitas*. Erwägungen zum Prolog des Alexanderliedes und zur Entwicklung volkssprachlicher Erzählweise", in: *German Narrative literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries. Studies presented to Roy Wisbey on his Sixty-fifth Birthday*, hg. von Volker Honemann et al. Tübingen 1994, S. 123–137.

angelsächsischen Volkssprache geblieben sein dürfte. Die ungewöhnlich reiche bibelepische Dichtung, die im Angelsächsischen entstand, mit der stabenden Langzeile als Entsprechung zum Hexameter der lateinischen biblischen und weltlichen Epen zeigt, dass infolge des erwähnten Bildungsschubs das Angelsächsische insgesamt als eposwürdig erachtet wurde, was wohl auch die altgermanischen Überlieferungen einschloss. Das würde erklären, dass es zur Entstehung des Großepos *Beowulf* kommen konnte, das man als weltliches Gegenstück zur *Historia ecclesiastica* der *gens Anglorum* betrachten könnte.

Bibelepik

Im Gegensatz zur Entwicklung auf dem Kontinent, wovon gleich die Rede sein wird und wo die Germanenstämme um ihre ‚mythische' Vor- und Frühgeschichte amputiert wurden, erhielt das Angelsächsische im *Beowulf* eine großepische Vorgeschichte wie die Griechen und Römer, die überdies mittels beachtlicher biblischer Signale erhellt erscheinen sollte. So heißt es schon V. 11–14 von Scyld: *Þæt wæs gōd cyning! [...] Þone God sende/ folce tō frōfre.* In V. 17 wird der *wuldres Wealdend* erwähnt und in V. 72 erfährt man, dass Hrōðgār an alt und jung verteilt *swylc him God sealde.*[3] Damit hat es nicht sein Bewenden. Es geht um den Versuch, die heroische Vorzeit ansatzweise für das Christliche zu vereinnahmen. Ganz anders verlief die Entwicklung auf dem Kontinent. Im rechtsrheinischen Gebiet setzte zunächst die irische Mission ein, nur lose mit Rom verbunden, weil mehr dem typisch irischen Mönchsideal der *peregrinatio* verpflichtet. Das änderte sich mit dem steigenden Einfluss der angelsächsischen Kirche auf den nachmaligen deutschen Raum, wofür vor allem der Mönch und Abt Bonifatius († 754) steht, der schon früh versuchte, an der deutschen Nordseeküste zu missionieren. Er brach nicht im Auftrag des Papstes zu diesem Wirken auf wie Augustin und Theodor, sondern holte sich von sich aus den Auftrag vom Papst; dreimal war er in Rom! Dieser starke angelsächsische Einfluss blieb nicht ohne Wirkung auf die volkssprachliche und großepische Aneignung der Bibel im Altsächsischen. Die enge Verflechtung des sächsischen Raums zeigt sich auch darin, dass mit der sogenannten *Genesis B* ein altsächsischer Text ins Angelsächsische interpoliert werden konnte. Wie immer man zur lateinischen *præfatio* zum *Heliand* und zu den *Versus de poeta* steht, so unterstreicht die Übernahme der Caedmonlegende aus Bedas Kirchengeschichte diese engen Kontakte.

Die *præfatio* zum *Heliand* weiß bekanntlich zu berichten, dass kein Geringerer als *Ludovicus piissimus Augustus* selbst die Abfassung einer volkssprachlichen Bearbeitung der Bibel betrieb und einen *vir de gente Saxonum qui apud suos non ignobilis vates habebatur* damit beauftragte, damit der *populus theodica loquens lingua* davon Kenntnis nehmen könne. Nicht zuletzt auch über Zentren wie Fulda, 744 von Bonifaz gegründet, rücken die Bibelwerke, *Heliand*, *Genesis* und Otfrids *Evangelienbuch*,

---

[3] *Beowulf. With the Finnesburg Fragment*, hg. von C.L. Wrenn, London 1953.

näher aneinander, wobei die Frage der zeitlichen Priorität umstritten ist. Die Literaturgeschichten pflegen beide Bestrebungen, die altsächsische und die althochdeutsche, nebeneinander abzuhandeln. Damit sollte man sich, vor allem mit Blick auf Otfrid, nicht begnügen. Bedenkt man die einmalige Anlage von Otfrids Werk, so springt der geradezu maßlose Anspruch, womit er seine Bibeldichtung präsentiert, ins Auge. Man kann sich schwer vorstellen, dass Otfrids Absicherung nach allen Seiten ins Leere hinein gesprochen sein könnte. So nehme ich an, dass er *lingua germanica* und *theodisca* auf penetrante Weise als *fränkisch* verstanden wissen wollte und dies mit der Rühmung des Fränkischen – Menschen und Land – verband. Seine fränkische Bibel sollte nicht nur den heiligen Text in der Volkssprache verfügbar machen; er wollte darüber hinaus seine fränkische Bibel zum fränkischen Nationalepos erheben. Dass dies ohne Seitenblick auf das Altsächsische gemeint war, wage ich bei der komplexen Anlage des Werkes zu bezweifeln. Das brächte auch etwas Dynamik in unsere Literaturgeschichten! Diese Verabsolutierung des Fränkischen unterschied sich grundsätzlich von der angelsächsisch-altsächsischen Linie der großepischen Aneignung der Bibel. Das gilt nicht nur für die intensive theologische Durchdringung des Erzählstoffes, was Haubrichs überzeugend herausgearbeitet hat, sondern auch für die sprachliche Gestaltung, die mit dem Endreim die epische Sprache von Grund auf veränderte.[4] Gegenüber der im Altenglischen und Sächsischen dominierenden stabenden Langzeile bahnte sich im galloromanisch-fränkischen Raum eine andere Entwicklung an. Das fränkische Idiom und das aus dem Vulgärlatein hervorgehende Altfranzösisch wurden in ihrer dichterischen Äußerungen von der christlichen Hymnentradition erfasst, wobei der Endreim immer mehr an Bedeutung gewann. Die von Otfrid ausführlich dargelegte Ausrichtung auf den Endreim bedeutete nicht nur die Abkehr vom germanischen Stabreimvers, sondern zugleich das Ersetzen der lateinischen sechs *ziti* des Hexameterverses durch die sechs *ziti* der Heilsgeschichte; eine zweifache Überbietung. Gelegentlich spürt man in Otfrids Versen auch noch den längeren epischen Atem der Langverszeile wie z.B. in der Verkündigungsszene im *Evangelienbuch*, wenn es vom Engel heißt: *Floug er sunnun pad, sterrono straza,/ wega wolkono zi theru itis frono;/ Zi ediles frouun, selbun sancta Mariun*. Das war aber nicht das Hauptanliegen Otfrids.

Gemessen an der Situation im Insularen und Altsächsischen bedeutet Otfrids Vorgehen einen radikalen Einschnitt, sowohl was die Form betrifft, den Endreim, als auch die Haltung gegenüber epischen Inhalten. Der Absolutheitsanspruch des Biblisch-Religiösen sollte die weitere Entwicklung im Galloromanisch-Fränkischen nachhaltig prägen. Dass es dann im Frühmittelhochdeutschen zu einer so reichen Entfaltung von Bibelepik kommen konnte – von der Wiener *Genesis* und den folgenden Bearbeitungen alttestamentlicher Stoffe hin zu Avas *Leben Jesu* und der Kunstprosa des *St. Trudperter Hohenliedes* – dürfte doch auch auf den massiven Einsatz Otfrids zurückzuführen sein. Im Galloromanischen steht dem nur die *Clermonter Passion* gegenüber.

---

[4] Wolfgang Haubrichs, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd I, Teil 1: *Die Anfänge*, Frankfurt 1988.

Hildebrandslied

Geht man einige Jahrzehnte hinter Otfrid zurück, zeigen sich auf dem Kontinent auch andere Optionen in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Epischen. Führende Geister der damaligen Zeit scheint das umgetrieben zu haben, was von beachtlicher geistesgeschichtlicher Relevanz ist. So wurde in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts das *Hildebrandslied* schriftlich festgehalten, wenn auch fragmentarisch. In den 68 erhaltenen Versen, die vom tragischen Vater-Sohn-Kampf handeln, fällt dreimal der Name des großen Gotenkönigs neben dem Odoakers, dazu noch der Hinweis auf den Hunnenkönig. Das ist nicht fabulöse Vergangenheit. Bedenkt man, dass Karl der Große das Reiterstandbild Theoderichs – oder was man dafür hielt – nach Aachen transportieren ließ, so wird diese *translatio* auch der kollektiven Dietrich-*memoria* zugute gekommen sein. Nebenbei sei erwähnt, dass der *Codex argenteus*, die in Norditalien im Reich Theoderichs verfasste Version von Wulfilas Bibelübersetzung, vom Hl. Luitger um 795 ins Kloster Werden gebracht wurde. Am Hof war freilich die Rolle des Ketzers Theoderich nicht unumstritten. So ging kein Geringerer als Walahfrid Strabo in seiner Dichtung *De imagine Detrice* mit Theoderich ins Gericht. Man kann daraus ersehen, dass Sagen um diesen Herrscher sowohl in Literatenkreisen als auch in den volkssprachlichen Überlieferungen präsent waren. Auf dieses Nebeneinander ist zu achten bis hin zum Nibelungenepos.

Das *Hildebrandslied* gehört zu den vielinterpretierten Texten des Mittelalters. Da es sich dabei um ein einmaliges Zeugnis aus der Frühzeit des deutschen Schrifttums handelt, neigte man dazu, in diesen Versen die unverfälschte Stimme des germanischen heroischen Ereignisliedes herauszuhören. Wie der Erzähler sich in Position setzt und Altverbürgtes verspricht – *ik gihorta dat seggen* – hört sich auch ganz authentisch an, doch was und wie er erzählt, erschöpft sich nicht in heroischer Typik. Wir wissen auch nicht genau, wie *das* germanische Heldenlied aussah; das Zeugnis der eddischen Lieder wird man nicht verallgemeinern dürfen. Darüber hinaus vernimmt man im *Hildebrandslied* neue Töne. So ist die Art, wie der Erzähler an das tragische Ereignis heranführt, eher die eines detailliert chronikalischen Berichts mit überraschenden Einblicken in menschliches Verhalten und Empfinden. Das ist nicht heroische Typik eines Ereignisliedes, sondern fast schon epische Breite. Der Text ist von Anfang an auf das Vater-Thema angelegt (vgl. V. 9 und 17), was kaum ein bevorzugtes Problem heroischer Dichtung gewesen sein dürfte. Stimuliert durch Hildebrands Frage, legt Hadubrand los und skizziert die Situation Dietrichs. Man erfährt auch, dass dieser Dietrich *uuas so friuntlaos man* (V. 24),[5] was man auf Dietrich und nicht auf Hildebrand beziehen muss. Wenn es dann von Dietrich heißt, dass ihm *darba gistuontun fatereres mines* (V. 23–24), so führt dieser Hinweis auf das ‚Vaterland' und damit auf die Vorstellung von Dietrichs Exil – wenn kein Schreibfehler vorliegt und *frateres* zu lesen wäre – über Heldenliedtypik hinaus. Man möchte dabei

---

[5] *Hildebrandslied*, in: *Althochdeutsches Lesebuch*. Zusammengestellt und mit Wörterbuch versehen von Wilhelm Braune, fortgeführt von Karl Helm. 14. Aufl., Tübingen 1962, S. 84–85.

an römisches *patria*-Denken erinnern, wie ja auch der Mythos von einer Rückkehr nach Italien ein Echo aus der *Aeneis* sein dürfte. Sogar die schlimme Lage der verlassenen Familie erweist sich als erwähnenswert (V. 20). Das Ganze entbehrt jeder Formelhaftigkeit, sogar im Hinweis auf die Kampfeslust des Vaters (V. 27). Von besonderer Bedeutung sind die Gottesanrufungen, die mit einem alten Heldenlied nichts zu tun haben und eher auf Rüdigers Äußerungen im Nibelungenepos vorausweisen. Überraschend viel Raum widmet das Lied dem Requisit Rüstung. Schon die Einleitung lenkt darauf hin und im zweiten Teil verstärkt sich das bis hin zur Frage, wer am Ende *desero brunnono bedero uualtan* wird (V. 62). Man fragt sich, ob es sich bei diesem Text um eine getreue Wiedergabe eines alten Heldenliedes handelt oder nicht eher um eine Auseinandersetzung mit alten Traditionen aus dem Geist der karolingischen Zeit.

Waltharius

Diesem Geist ist auch im lateinischen Walthariusepos eine nun anders geartete breit angelegte Auseinandersetzung mit alten Überlieferungen zu verdanken. Wenn man das *Hildebrandslied* eher als Randerscheinung betrachten muss, so geht es im *Waltharius* um mehr – wie schon die Verwendung der lateinischen Hochsprache zeigt –, wobei auch der Unterschied zur angelsächsischen Kultur und deren Umgang mit heroischer Vergangenheit – so auch in den seriösen *Waldere*-Fragmenten – fassbar wird. Der Verfasser des *Waltharius*, ein Mönch, wendet sich an seine *fratres* mit einem Werk, das von germanischen Sagengestalten handelt.[6] Jahrzehnte früher hatte sich der Mönch Alkuin an die Mitbrüder des Klosters Lindisfarne gewandt und sie getadelt, weil sie dem Vortrag eines Heldenliedes über einen gewissen Ingeld zu lauschen pflegten. Der Walthariusdichter hatte seinen *fratres* etwas Anderes zu bieten. Als gebildeter Literat griff er mittels konsequent eingesetzter Cento-Technik und gravierenden Umdeutungen in die alten Sagen ein und entzog ihnen die seriöse Grundlage. Im kollektiven Bewusstsein konnten sie dadurch nicht ausgelöscht werden, erhielten aber einen anderen Stellenwert, was ihnen offenbar den Weg ins Hochliterarische erschwert haben dürfte, was sich erst im 12. Jahrhundert ändern sollte.

Die altrömische und die frühchristliche Literatur bot sich dem belesenen Autor gleichsam als poetisches Ersatzteillager dar, aus dem man beliebig passende Verse entnehmen konnte. Mit diesem bloß dichtungstechnischen Aspekt musste es aber nicht sein Bewenden haben. Geschickt plazierte Zitate konnten neue Perspektiven eröffnen. Der Walthariusdichter machte reichlich Gebrauch davon und ließ konsequent die alten Sagen in neuem Licht erscheinen. Dass der Autor sich die Mühe

---

6 Karl Langosch, *Waltharius, Ruodlieb, Märchenepen. Lateinische Epik des Mittelalters mit deutschen Versen*, Darmstadt 1956. Sowie Alois Wolf, „Waltharius", in: *Killy Literaturlexikon*, 2. Auflage, Berlin 2011, Sp. 118–122.

machte, fast 1500 wohlstilisierte Hexameter auf diesen Erzählstoff zu verwenden, bezeugt dessen Beliebtheit. Wie auch die beiden altenglischen *Waldere*-Fragmente belegen, muss es eine Walthersage gegeben haben. Die *Waldere*-Fragmente beziehen auch noch die Dietrichsage ein, was bei unserem Dichter fehlt.

Im Gegensatz zu den Einsätzen heldenepischer Dichtungen wie *ik gihorta dat seggen* oder vergleichbaren Eingängen im *Beowulf* oder den eddischen Liedern setzt der *Waltharius* einen präzisen geographischen, historischen und völkerkundlichen Akzent und distanziert sich damit von der Unbestimmtheit der alten Sagen. Im *Nibelungenlied* wird dann der ungleich präzisere Raumbezug einen wesentlichen Beitrag dazu leisten, dass aus den alten Sagen das große Epos werden konnte. Was im *Waltharius* dagegen auf diese präzise Fixierung folgt, macht die alten Sagen zum literarischen Spielmaterial und greift somit radikal in deren Substanz ein. Dass dies in einem umfassenderen epischen Rahmen geschah, lässt darauf schließen, dass der Dichter ahnte, es mit einem Erzählmaterial zu tun zu haben, dem seriöse epische Potenz innewohnte. Dem setzte er seine Version entgegen und legte die Messlatte sogleich hoch an mittels eines variierten Zitats aus dem 6. Buch von Vergils *Aeneis*, dem Epos schlechthin, stellte damit die alten Überlieferungen auf den Kopf und weckte Erwartungen. So erscheinen die Hunnen, angeführt von Attila, als *non plus ultra* an Macht, was der Dichter auch noch durch ein besonderes Zitat aus der *Aeneis* unterstreicht: Es heißt im *Waltharius* von ihnen *Foedera supplicibus donans sternensque rebelles* (V. 9), und er teilt ihnen eine über 1000-jährige Herrschaft zu.[7] Wie schon lange bemerkt, geht es um nicht mehr und nicht weniger als um die Inanspruchnahme der verheißungsvollen Aufforderung des Anchises an seinen Sohn im 6. Buch der *Aeneis*: *tu regere imperio populos, Romane, memento [...] parcere subiectis et debellare superbos* (V. 851–853).[8] Was werden sich die *fratres* wohl gedacht haben bei dieser Deutung der Gottesgeissel, wo überdies Süddeutschland unter den Einfällen der Magyaren zu leiden hatte? Wenig später erfährt man, dass die Macht dieses übrigens gutmütigen Attila an der Kampfkraft Walthers hängt; und schließlich hält sich dieser als ohnmächtig geschilderte Attila nach dem Riesenbesäufnis mit beiden Händen den brummenden Schädel und das Getümmel in seinen Eingeweiden kontrastiert mit der *amica silentia* des flüchtigen Walther und seiner Begleiterin.

Einen weiteren Eingriff in die Sagentradition leistete sich der Autor mit seiner penetranten Herabsetzung der Franken bis hin zu beutegierigen Wegelagerern. Festgemacht vor allem an König Gunther selbst. Nun ist es eine Konstante in der Sagenentwicklung, dass Gunther als Burgunder figuriert, angefangen bei Prosper Aquitanus im 5. Jahrhundert; die nordischen Quellen folgen, bis hin zum *Nibelungenlied*, wo er zwar Schwächen zeigt, im Schlusskampf aber seinen Mann stellt. Im *Waltharius* dagegen erscheint er, wie schon angedeutet bei seinem Vater als *rex pavidus, infelix, demens, superbus, miser* und *caecus*, und nicht nur das. Während er im nordischen Atlilied, das hier als treuer Zeuge der Überlieferung gelten kann, die

---

7 *Waltharius* (wie Anm. 6), S. 6f.

8 Zitiert nach der Ausgabe: Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, hg. von Gian Biagio Conte, Berlin/New York 2009 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2005).

heroische Hortverweigerung mit dem Leben bezahlt, ist er im Waltherepos der Goldgierige, der dann als Beinamputierter den Kampfplatz verlassen muss. Wie verhält sich das zum Karls- und Frankenbild des Aachener Karlsepos, den Versen des Ermoldus Nigellus, zu Otfrids *Evangelienbuch*, zum *Ludwigslied* und zu den sich konstituierenden *Chansons de geste*, und der trojanischen Herkunft der Franken, die im *Waltharius* für Hagen beansprucht wird (V. 28)?

In der Schilderung der zwölf Einzelkämpfe entfaltet sich dann die Variationskunst des Dichters. Ausgangspunkt ist die alte und entscheidende Hortfrage mit der heroischen Hortverweigerung, Glanzstück des *Alten Atliliedes* und noch im Nibelungenepos markanter Doppelpunkt am Schluss, worin aber der Hort dem Schwert Sigfrids Platz machen muss. Im *Waltharius* steht die Hortfrage unter dem moralischen Zeichen des Lasters der *avaritia*, V. 858, und die Kampfschilderung öffnet sich hin zur „Psychomachia" des Prudentius. Der Dichter meidet jedoch ein schematisches Abhandeln der Laster, vielmehr unterscheidet sich jeder Kampf vom andern. Besonders variationsreich ist die Schilderung der Wunden, die Walther seinen Gegnern zufügt. Der Dichter kann dabei ausgiebig auf die römische Epik zurückgreifen. Die germanische Überlieferung kennt dieses detaillierte Beschreiben der Wunden nicht, was auch noch für das *Nibelungenlied* gilt, anders die *Chansons de geste*, die da in der altrömischen Tradition stehen. Eine wichtige Rolle spielt am Schluss der Dichtung die Vasallenthematik – nicht Teil der alten Sagen, wohl aber in Verbindung mit den sich konstituierenden *Chansons de geste* und dominant im *Nibelungenlied*. Der Autor scheute sich auch nicht, groteske Akzente in seinen Kampfschilderungen zu setzen, so im Versuch der Angreifer, mittels eines an einem Seil befestigten Dreizacks, der im Schild Walthers steckenbleibt, ihn niederzuwerfen. Selbst König Gunther beteiligt sich an diesem seltsamen Spektakel, das die Angreifer aber nur maßlos ins Schwitzen bringt. Dass Walther durch einen feindlichen Schwertstreich einige Haarlocken einbüßt, bringt das komische Thema der Kahlköpfigkeit ins Spiel. Das weist voraus auf das burleske Ende, wo dann die Gliedmaßen herumliegen und Hagens Auge in spätantiker epischer Manier noch im Sande blinzelt, und die ehemaligen Kämpfer ihre Witze reissen. Die Abwertung des Frankenkönigs setzt sich fort. Mit dieser abschließenden Sicht auf die Wunden der Beteiligten spielt der Verfasser das spätrömisch-manieristische Wühlen in grässlichen Details – man denke an Lukan – ins Heitere hinüber und erhärtet damit seine literarische Selbständigkeit.

Dass sich ein begabter Autor wie der Dichter des *Waltharius* die Mühe machte, diesen volkssprachlich überlieferten Sagen soviel Sorgfalt angedeihen zu lassen, lässt den Schluss zu, dass es sich dabei um einen Erzählstoff von Prestige und Beliebtheit gehandelt haben muss – auch in gehobenen Kreisen. Wenn, wie oben angemerkt, Alkuin einst seine *fratres* in Lindisfarne bloß tadelte ob ihres Interesses an religiös irrelevanten germanischen Sagen über einen gewissen Ingeld, so hätte der Walthariusdichter mit seinem *opus* die direkte Konfrontation mit diesem Sagenerbe auf hohem Niveau und mit dem wirkungsvollen Mittel der Parodie gesucht. Indem er diese Sagen formal als Epos, als komisches Epos, darbot, nahm er ihnen die Möglichkeit epische Würde zu entfalten. Er wollte damit auch dem Publikum die

Grundlage dafür entziehen, sich auf diese Sagengestalten, ihren Lebensraum und ihre Schicksale einzulassen und ein Gefühl des Verbundenseins zu entwickeln, wie es sich für ein Epos gehört.

Der Walthariusdichter hatte, fest etabliert in seiner lateinischen Buchtradition, mit seiner Behandlung alter Sagenstoffe diesen praktisch die Eposwürdigkeit abgesprochen. Demgegenüber sollte aber *la France* aus den historischen karolingischen und nachkarolingischen Gegebenheiten heraus Neues bieten. Karlsmythos und Sarazenenkämpfe boten die stoffliche Grundlage. Wir gehen dann auf einen Vergleich zwischen dem sogenannten Aachener Karlsepos – noch zu seinen Lebzeiten entstanden – und der späteren *Chanson de Roland* – nicht minder ein Karlsepos – ein. Als Vollepos wird man die 576 Hexameter der lateinischen Dichtung nicht bezeichnen können; dazu reicht der Stoff nicht, doch enthält er ausreichende sprachlich epische Substanz.[9] Es geht um die Huldigung Karls des Großen, beginnend mit einem überschäumend panegyrischen Abschnitt, in dem die einmaligen Qualitäten Karls gerühmt werden und der nicht zufällig 100 Verse umfasst, die Vollkommenheit signalisierend: Karl als *pharus Europae*, als David, als *victor, rex qui superat reges, rex justus, grammaticae doctor* etc. Das kostbare Adjektiv *pius* (V. 27 und 97) macht ihn zum neuen Aeneas, wozu sich fügt, dass die auf diese Einleitung folgende Schilderung der Bautätigkeit Karls, die dem großartigen Ausbau Aachens zu einer *roma seconda* dient, an der Bautätigkeit des Aeneas in Karthago erinnert. Es folgt die ausladende Jagdszene, worin auch die Familie Karls entsprechend gewürdigt wird. In einer nächtlichen Vision erfährt Karl vom grausamen Schicksal des Papstes Leo in Rom, was ihn veranlasst, eine Delegation nach Italien zu schicken. Nebenbei wird auf den Sachsenkrieg angespielt (V. 336f); zu einer epischen Ausgestaltung des Kriegerischen kommt es aber nicht. Stattdessen wird der *adventus* des wunderbar geheilten Papstes in Paderborn mit allem Pomp erzählt. Mit dem großen Festmahl klingt die Dichtung aus. Der Verfasser lehnt es in der Einleitung ausdrücklich ab, *sermone rudi* (V. 89) diesem einmaligen Herrscher würdigen zu wollen. Gerade dazu wird es aber dann in der volkssprachlichen – also *sermone rudi* – Version der *Chanson de Roland* kommen, worin der Stoff um Karl zu einem mittelalterlichen Epos wurde.

Mit Otfrids Evangelienepos war der *sermo rudis* literaturfähig und gleichsam in den Chor der heiligen Sprachen aufgenommen. Otfrid stand nicht allein mit seinem Bemühen. Das Westfränkische zog nach, zunächst noch im germanischen Idiom, im *Ludwigslied*, und dann im romanischen Sprachkleid in den entstehenden *Chansons de geste*.[10] In beiden Fällen ging es nicht mehr um die Vermittlung der Evangelien, sondern – in unterschiedlicher Dosierung – um Biblisierung profan kriegerischen Geschehens auf nationalfränkischem Hintergrund. Das *Ludwigslied* steht in einer aus dem nordfranzösischen Kloster St. Amand stammenden Handschrift und folgt, von derselben Hand geschrieben, als *Ritmus teutonicus* auf das französische *Eulalialied*,

---

9 *Karolus magnus et Leo papa*, in: *Poetae latini aevi carolini*, hg. von E. Dümmler, Berlin 1881 (Monumenta Germaniae Historica V: *Poetarum latinorum medii aevi*; Bd. I), S. 366–379.

10 *Das Ludwigslied*, in: *Althochdeutsches Lesebuch* (wie Anm. 5), S. 136–138.

ebenfalls im Endreim abgefasst. Dieses Nebeneinander des ältesten französischen Denkmals mit dem althochdeutschen Text ist kein Zufall, sondern bezeugt die enge Verflechtung des Fränkischen mit dem Galloromanischen. In dem gut 100 Jahre nach dem Eulalialied entstandenen *Lied auf die Heilige Fides*, das in durchgereimten Laissen verfasst ist, heißt es, es sei *a lei Francesca* gedichtet.

Ludwigslied

Im Jahre 881 besiegte der westfränkische König Ludwig III. bei Saucourt die Normannen. Im darauffolgenden Jahr starb er unter wenig erbaulichen Umständen. Das Lied zählt ihn noch unter die Lebenden, muss also unmittelbar nach dem Sieg entstanden sein. Es bestand also keine Möglichkeit zur Bildung einer heldenepischen Überlieferung auf mündlicher Basis; ein wichtiger Unterschied zu möglichen anderen dichterischen Reaktionen auf kriegerische Ereignisse ähnlicher Art. Das *Ludwigslied* entwirft ein besonderes Bild vom Kämpfen. Die 118 paarweise gereimten bzw. assonierenden Kurzverse treten an die Stelle der alten Stabreimtechnik. Schon vom Umfang her noch kein Epos, doch, wenn man an die späteren *Chansons de geste* denkt, ein möglicher Beitrag zur Entwicklung dieses großen literarischen genus. Der Übergang vom germanischen Idiom ins werdende Französisch war dabei nur eine Frage der Zeit.

Im *Ludwigslied* geht es um die zukunftsweisende Integration eines kriegerischen Ereignisses aus realem fränkischem Erleben ins Religiöse. Das Politische, nun nicht auf Vorreden beschränkt wie bei Otfrid, sondern die Substanz der Dichtung betreffend, den Sieg des westfränkischen Königs Ludwigs III., verbindet sich mit dem Religiösen. Dieses überlagert, was an heldenepischer Erzählweise von der Sache her darstellbar und zu erwarten gewesen wäre. So gibt es keine Aufzählung der Krieger, keine martialischen Äußerungen vor dem Kampf, keine Rüstungsschilderung, wenn man von der Schwundstufe in V. 42 *nam her skild indi sper* absieht. Desgleichen fehlt eine richtiggehende Kampfschilderung; in V. 52 liegt nur ein magerer Rest vor: *Suman thuruhsluog her, / Suman thuruhstah her*. Dem Dichter kam es dagegen auf die religiöse Inszenierung des Kampfes an, wodurch jede mögliche profane Deutung von vornherein ausgeschaltet wurde. Das Umfeld des wohlkomponierten Textes ist in den politisch maßgebenden Kreisen zu suchen. Die Intention liegt darin, das Königtum Ludwigs unmittelbar aus der Gnade Gottes abzuleiten. Schon in den Einleitungsversen wird der Held des Liedes vom Dichter-Ich als *kuning* vorgestellt, der in einem besonderen Verhältnis zu Gott steht, die Wiederholung der Aussage – *uueiz ih … Ih uueiz* (V. 1–2) – unterstreicht das mittels des Chiasmus. Dem entspricht am Schluss die die Hörer vereinnahmende pluralische Aussage: *Kuning unsēr sālīg* (V. 57). In diesem präzise vereinnahmenden *unsēr* kann man das religiös-mittelalterliche Gegenstück zu dem allgemein gehaltenen ‚Identifizierungsangebot' großer weltlicher Epen sehen, worin man sich in einer bestimmten Vergangenheit irgend-

wie beheimatet wissen kann. Weiter heißt es zu Beginn, Gott selber habe sich als Ziehvater des künftigen Königs angenommen, ihn mit den entsprechenden *virtutes* ausgestattet und ihm den Thron *hier in Vrankōn* (V. 6) gegeben. Der Herrschaftsanspruch ist damit unangreifbar. Hinter den einfach formulierten Aussagen steht aber mehr; das *Ludwigslied* ist auch ein früher Beleg für diaphanes Schreiben. Im vorliegenden Fall liefert die Bibel das Bezugssystem, in dem Sein und Tun dieses fränkischen Königs ihre Würde erhalten. Daraus sind natürlich auch Rückschlüsse auf das anvisierte Publikum zu ziehen. Das Medium der Volkssprache deutet auf weltliche Adelskreise, wobei die starke und direkte religiöse Orientierung klarmacht, dass kein traditionelles Ereignis- oder Preislied zu erwarten sei. Die dahinterliegende zweite Aussageebene, das Biblische betreffend, appelliert vor allem an die Geistlichkeit, wobei man sich die beiden Bereiche als durchlässig vorstellen muss. Die Bibel, die die zweite Ebene bildet, spannt das Geschehen in einen heilsgeschichtlichen Rahmen ein, der vom *Alten Testament* bis zur Apokalypse reicht. Es beginnt mit der Anspielung auf das Buch der Könige: Gott verspricht David, sich seines Sohnes Salomon als Vater anzunehmen. David/Salomon-Assoziationen waren für die Herrschaftsauffassung im Mittelalter fundamental, wie man auch aus Otfrid weiß. Hinter V. 9 des *Ludwigsliedes* steht die Vorstellung des Auf-die-Probe-Stellens, dem *Alten Testament* vertraut. Über die Franken kommt Unheil ob ihrer Sünden; die Analogie mit dem widerspenstigen Volk Israel stellt sich ein und wird durch den Hinweis auf Gottes Zorn und Erbarmen bekräftigt. Wie im *Alten Testament* redet Gott mit Ludwig, und dieser antwortet (V. 23ff). Mit dem Namen Christi (V. 20) wird das *Neue Testament* einbezogen. Genau in der Mitte des Liedes dürfte sich das bis zur Christusanalogie steigern. Die ersehnte und befreiende Ankunft Ludwigs erinnert an Christi *descensus ad inferos*, wo die Gerechten schon seit 5000 Jahren – dem entspricht im Lied *Sō lango beidōn uuir thīn* (V. 30) – des Erlösers harren und bei dessen Ankunft das *canticum triumphale* anstimmen: *venisti desiderabilis quem expectabamus in tenebris*. Die Anrede im Singular bei pluralischem Subjekt – *frō mīn* (V. 30)– zeigt das Formelhafte der Anrufung. Das Erheben der Fahne (V. 27) lässt an bildliche Darstellungen denken: Christus der Sieger entsteigt dem Grab und der Vorhölle mit erhobenem Banner. Man möchte vorausdenken an die große Bedeutung des Banners Oriflamme für die französische Nationalmystik ab dem *Rolandslied*. Das „Kyrie eleison" wird zum Schlachtruf. Wenn Ludwig hier *ther guoto* (V. 31) genannt wird, hat das ebenfalls hohe religiöse Qualität. Der Siegeskampf gegen die Heiden erhält dann einen eschatologischen Akzent (vgl. Apokal. 19,15), wenn es heißt, dass Ludwig den Feinden *skancta [...] / Bitteres līdes* (V. 54).

Die vergleichbaren Avaren-, Magyaren- und Slawenkämpfe haben im Ostreich keine Spuren in der volkssprachlichen Dichtung hinterlassen. Pippins Sieg über die heidnischen Avaren im Jahr 796 wurde von einem Dichter in 45 lateinischen Versen besungen, die keinerlei heldenepische Ansätze oder Reste aufweisen. Die Untaten der Avaren werden angedeutet – *fana Dei destruxerunt [...]* –, dann heißt es, dass Pippin unter dem Schutz der Apostel steht, an der Donau ein Lager errichtet und den Avarenschatz in Besitz nimmt. Mit einem Lob Pippins endet das Gedicht: *vivat*

rex Pippinus! Auch im Westreich wurden entsprechende Kämpfe gegen die Normannen und Sarazenen in lateinischer Sprache festgehalten, z.B. im Werk Abbos von St. Germain de Prés *Bella Parisiacæ urbis* aus der Zeit um 897. Wie das *Ludwigslied*, das in den *Chansons de geste* eine mächtige Fortsetzung finden sollte, zeigt, blieb es im Westen nicht beim Latein. Im Osten, wo die imperiale Idee das Nationale tranzendierte, scheint ein entsprechender volkssprachlicher politischer Resonanzboden gefehlt zu haben.

Wo Otfrids Epos ausschließlich auf die Bibel setzt, öffnet sich also das *Ludwigslied* bereits den Taten eines zeitgenössischen nationalen Herrschers und nimmt diesen für die religiöse Sinngebung in Beschlag. Das Kriegerische im Sinn heldenepischer Heroik konnte sich in diesem Text noch nicht entfalten, bildete aber ein latentes Potential, dem sich die religiöse Orientierung dann nicht zu entziehen vermochte. Zwei patriotische epische Texte aus dem Englischen, die auf kriegerische Ereignisse der Jahre 937 und 991 aufbauen, *Battle of Brunanburh* (BofBr) und *Battle of Maldon* (BofM) zeugen davon.[11] Geht es im *Ludwigslied* um den religiös verklärten Sieg des christlichen Herrschers, so zeigt die *Battle of Maldon* den heroischen Untergang des christlichen Heerführers Byrhtnod, was einen wichtigen Schritt in der erzählerischen Einverleibung bedeutete. Wie problematisch dem christlichen Mittelalter die religiöse Verarbeitung dieses schweren Brockens noch werden sollte, wird sich, siehe weiter unten, ansatzweise am Nibelungenepos zeigen und besonders klar und schmerzlich im *Willehalm* Wolframs bewusst werden.

Im deutschsprachigen Osten des Reiches kam es zu keiner Weiterentwicklung des im *Ludwigslied* vorliegenden Ansatzes, wohl aber im romanischen Westen. Das leider nur kümmerlich überlieferte Fragment der Chanson *Gormon et Isembart*, das sich wie das *Ludwigslied* auf die Schlacht bei Saucourt bezieht, scheint bereits neben dem Religiösen auch dem Heroischen Raum gegeben zu haben, was sich rasch weiter entwickelte und verselbständigen konnte, wovon die frühe Wilhelmsepik und das *Rolandslied* zeugen. Das im *Ludwigslied* ausschließlich religiös gedeutete heroisch-kriegerische Geschehen reicherte sich um das Menschliche und ‚Nationale' an, wozu noch typisch mittelalterliche gesellschaftliche Probleme treten wie Vasallität, vor allem in den sogenannten Empörerepen; eine Entwicklung, die sich schon im *Rolandslied* andeutet. Als Kraftzentrum dieser neuen Entwicklung kristallisierte sich *la France* heraus. Das Besondere daran ist die Tatsache, dass dieser Sachverhalt nicht erst das Ergebnis neuzeitlicher historischer Deutung ist, sondern dem Selbstbewusstsein maßgebender Kreise der Westhälfte des alten karolingischen Reiches entstammt; der Osten hatte kein vergleichbares Selbstbewusstsein entwickelt. Im Deutschen, wo Otfrid seinen starken bibelepischen Akzent gesetzt hatte, kam es, wie weiter oben erwähnt, zu einer reichen erzählerischen Entfaltung biblischer Stoffe, was praktisch die sogenannte frühmittelhochdeutsche Literatur ausmacht. Von einem frühmittelhochdeutschen Epos kann man dabei aber nicht sprechen und die Auto-

---

[11] Alois Wolf, *Heldensage und Epos: zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen 1995 (ScriptOralia 68).

ren verbanden damit auch keine derartigen Ansprüche; es ist erzählerische religiöse Unterweisung. Dieser Periode entspricht im Französischen die Inkubationszeit der *Chansons de geste*. Wie stark diese einseitige religiöse Orientierung der deutschen Literatur gegenüber der Entwicklung im Französischen war, kann man noch an der Bearbeitung der *Chanson de Roland* durch den Pfaffen Konrad erkennen, worin das Heroische weitgehend vom Religiösen überspült wird. Auch die vieldiskutierte Passage, wonach Konrad zunächst eine lateinische Version vorgelegt habe, erklärt sich vielleicht einfach dadurch, dass dies für den deutschen Geistlichen am nächsten lag.

Kaum minder bedeutend als die religiöse Ausrichtung der entstehenden Literatur war der Einfluss der Antike. Die starke Bindung des galloromanischen Westens an die lateinische Bildungstradition, die durch die Wirren der Völkerungszeit erheblich geschwächt, aber nicht zerstört war, – man denke an den Dichterkreis an der Loire![12] – bot eine gute Grundlage für einen literarischen Aufschwung im Westen, der sich zusehends in dem sich etablierenden altfranzösischen Idiom verwirklichte. Dabei spielte die Aneignung antiker Stoffe eine nicht geringe Rolle. Die deutsche Literatur folgte selektiv und mit zeitlichem Abstand.

Von dieser Bindung an das westliche literarische Kraftfeld hat eine mediävistische Betrachtung der deutschen Literatur des Mittelalters auszugehen.

Zu Beginn des 12. Jahrhunderts setzt mit Alberichs Alexanderdichtung die rasch anschwellende Rezeption maßgebender antiker Stoffe ein, und um die Jahrhundertmitte liegen bereits die großen antiken Romane vor – Theben, Eneas, Troja. Neben dieser extensiven volkssprachlichen Aneignung antiker Epen ist die latinisierende Beschäftigung mit der Antike nicht zu vergessen. So verfasste am Ende des Jahrhunderts Walter von Châtillon, der sich als neuer Vergil fühlt – wie man seiner an Vergil angenäherten Grabschrift entnehmen kann: *Insula me genuit, rapuit Castellio nomen./ Perstrepuit modulis Gallia tota meis [...]* – das Epos *Alexandreis*, sozusagen als authentische Entsprechung zu Alberichs volkssprachlichen Versversuchen.[13]

---

[12] Reto R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident*, Paris 1958–1963.

[13] Walter von Châtillon: *Alexandreis: Das Lied von Alexander dem Großen*. Übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Gerhard Streckenbach. Heidelberg 1990. Zur Grabinschrift Walters s. ebda., S. 21.

Chansons de geste

Etwa gleichzeitig mit Alberichs *Alexander* beginnen sich repräsentative *Chansons de geste* zu konstituieren und zur epischen Großform zu entfalten. Die Literaturgeschichten pflegen das in zwei getrennten Ordnern abzuheften und fragen kaum nach möglichen literarischen Beziehungen, Interferenzen, mehr oder weniger bewusstem Anlehnen oder Distanzieren. Ich kann mir schwer vorstellen, dass bei der literarischen Situation im Westen die neue volkssprachliche epische Großform, die auf keine einheimischen Vorbilder aufbauen konnte – wir gingen vom *Ludwigslied* aus – nichts mit dieser starken antisierenden Tendenz zu tun haben sollte. Von westgotischen Vorstufen, über die wir nichts wissen, ist nicht viel zu halten. Wie man auch beim Nibelungenepos sehen kann, helfen irgendwelche Liedtraditionen auch nicht weiter, wenn es um das Epos geht.

Da ist im Epos die Hinordnung auf die große Schlacht, sei es um Troja, in Latium, in Roncesvalles und Aliscanz – oder in Etzels Halle und – wir fügen keck hinzu – die große *brenna* als Höhepunkt der *Njáls saga*. So setzte das *Alte Wilhelmlied (La Chanson de Guillaume)* zu Beginn nachdrücklich mit diesem Thema ein, die *orible bataille en Aliscans*! Dazu fragt der Dichter: *Plaist vus oir de granz batailles e de forz esturs* (V. 1).[14] Die sieben Jahre Krieg, die Karl durchstehen muss, lassen an die 10 Jahre trojanischen Kriegs denken – es geht auch da in erster Linie um die Schlacht! Ich verstehe das nicht als unverbindliche Nebenbemerkung. Die Trojapräsenz sollte man nicht unterschätzen, von der trojanischen Herkunft der Franken zu schweigen! Das Kurzepos *Le charroi de Nîmes* ist ohne die Kenntnis vom trojanischen Pferd nicht zu denken; dass dieses Vehikel durch die typischen französischen leeren Weinfässer ersetzt wird, passt ins Bild. Und Friedrich Ohlys Vermutung, die Wilhelm-Arabele-Thematik sei am trojanischen Krieg orientiert und greife die Helena-Paris-Menelaus-Thematik überbietend auf, sollte man nicht leichtfertig von der Hand weisen. Neben der Bibel war schließlich die Antike die Bildungsmacht schlechthin. Wie stark der Einfluss antiker Epen im einzelnen z.B. auf die Kampfschilderungen der *Chansons de geste* gewesen sein dürfte, wird uns noch beschäftigen. Konnten sich die im Westen einsetzenden einheimischen heroisch-christlichen Überlieferungen ungehindert entfalten und sogar in Konkurrenz treten zu den berühmten Epen der Antike, so war im Osten das literarische Umfeld für die alten heroischen Traditionen ungleich weniger günstig, wie man am Beispiel des *Waltharius*, siehe oben, sehen kann; umso bemerkenswerter dann der großepische Anspruch des Nibelungendichters! Wenn es im Rechtsrheinischen auch keine dem Galloromanischen vergleichbare römisch-lateinische Bildungstradition gab, so war die Dominanz der lateinischen Kultur kaum weniger stark. Das *Annolied* und die gut 100 Jahre jüngere Tristandichtung Gottfrieds sind repräsentative Zeugen hierfür, was vor allem für die Epik von Bedeutung ist.

---

[14] *La Chanson de Guillaume*, hg. von Duncan McMillan, Bd. I, Paris 1949.

Annolied

Das *Annolied* ist ein einmaliges Elaborat, das die Erwartungen, die man an eine Heiligenvita stellt, weit hinter sich lässt.[15] In einem doppelten weitausholenden Anlauf – zuerst biblisch und dann als gewaltiges Aufgebot an Antike mit Blick auf die Abfolge der Weltreiche – lenkt der Autor hin auf Köln und Bischof Anno, der im 33. Abschnitt, in Analogie zu Christi Lebenszeit, ins Geschehen eintritt. Der umfangreiche Prolog führt darauf hin. Uns betrifft der erste Teil (V. 1–8):

Wir horten ie dikke singen
Von alten dingen,
Wi snelle helide vuhten,
Wi si veste burge brechen,
Wi sich liebin vuiniscefte schieden,
Wi riche Künige al zegiengen.
Nu ist ciht daz wir dencken
Wi wir selve sülin enden.

Verführt durch den scheinbaren Anklang an die über 100 Jahre jüngere Einleitungsstrophe des *Nibelungenliedes* glaubt man, darin eine Anspielung auf germanische Sagen sehen zu dürfen. Dass diese in Umlauf und beliebt waren, ist unbestritten, wie schon das frühe Zeugnis des *Waltharius* beweist, doch, beziehen sich die Prologverse des *Annoliedes* darauf? Viel eher als um germanische Sagen geht es bei diesen *alten dingen* um Antikes. In den germanischen Sagen ist nirgends vom spektakulären Zerstören fester Burgen die Rede. Das kann sich doch nur auf die Zerstörung Trojas beziehen. Und was die Trennung von *vuiniscefte* betrifft, bieten die germanischen Sagen kaum Nennenswertes; ganz anders die *Aeneis* mit der tragischen Geschichte von Dido und Aeneas. Und die *riche Künige*, die *al zegiengen* weisen auf die Idee von der Abfolge der großen Weltreiche hin. Dazu sind diese Angaben eingespannt in eine typisch christliche Denkfigur. Diese Denkfigur beruht bekanntlich auf dem spannungsvollen Verhältnis, das zwischen alt und neu gesehen wird, wie es in der Beziehung zwischen dem *Alten* und dem *Neuen Testament* gegeben ist. Dabei kommt es auf das *nû* an. Es sollen einem jäh die Augen aufgehen für das Eigentliche und für die Einsicht, dass das Bisherige sich als unzulänglich erweist. So sehen es Walther von der Vogelweide in seiner Elegie – *nû bin ich erwachet [...]* – und Hartmann im Prolog zu seinem *Gregorius*. Das ungewöhnlich ausführliche Eingehen auf die Antike im *Annolied* illustriert dann diese Denkform, wenn es heißt, dass die römische Geschichte in die Christianisierung Kölns einmündet und die in *Senti Petris gibote* agierenden Glaubensboten mit *beizzirem* (wichtig der Komparativ!) *wige* handelten als einst Caesar. Das Ganze gipfelt in Annos Wirken als Bischof von Köln.

---

[15] *Das Annolied*, hg. von Martin Opitz MDCXXXIX, diplomatischer Abdruck besorgt von Walther Bulst, Heidelberg 1961.

Ein Zeugnis anderer Art, dessen Aussagekraft man in diesem Zusammenhang kaum beachtet hat, bietet Gottfrieds *Tristan*.[16] In seiner Dichterschau sagt er, als Sprachrohr derer, die von Literatur etwas verstehen, über Heinrich von Veldeke: *er inpfete daz erste ris/in tiut[i]scher zungen* (V. 4738f). Davon kann natürlich keine Rede sein. Diese überraschende Aussage kann sich nicht auf Heinrichs *Servatius* beziehen, sondern nur auf den antiken Roman *Eneit*. Gottfried ignoriert dabei souverän alles, was es bereits an deutscher Literatur gab. Erst mit der Aneignung der Antike beginnt, so Gottfried, die seriöse deutsche Literatur. In seinem eigenen Werk lässt er dann die Antike auch entsprechend zur Geltung kommen – freilich, um sich über sie zu erheben, über Heinrich von Veldeke hinausgehend. So findet sich bei ihm ein besonderer Musenanruf – hin zum wahren (!) Helikon, Reinmar erscheint als neuer Orpheus, Walther als Sänger der Venus, Isolde überbietet Helena als neue Sonne und lässt die selbstmörderische Dido hinter sich. In der Minneklause ereignet sich das Mittelalterliche, Neue als Überbieten und Vollendung dessen, was die Antike nur schattenhaft zu leisten vermochte. Dabei kommt in konzentrierter Form die oben erwähnte Denkform zur Geltung, wenn es über die Minnegrotte heißt:

> swaz aber von der fossiure/von alter aventiure/vor hin ie was bemæret,/daz wart an in bewæret./diu ware wirtinne/diu hæte sich dar inne/alrerste an ir spil verlan:
> (V. 17225–31)

Alt und bloß *bemæret* muss dem *bewæret* und *ware* weichen!

Bei aller Übermacht der antiken Bildungstradition sollte aber das volkssprachliche Mittelalter seine eigene großepische Stimme zu Gehör bringen. Dasselbe Frankreich, das mit Alberichs Alexanderroman die volkssprachliche Literatur den epischen Stoffen der Antike auf breiter Basis öffnete, begann auch mit der Episierung der eigenen Vergangenheit in den sich konstituierenden *Chansons de geste* und gab damit den Hörern und Lesern potentiell die Möglichkeit, sich mit dem Erzählten irgendwie zu identifizieren, was bei den antiken Stoffen unmöglich war. Schon die Eingangsverse des *Rolandslieds* künden von diesem Inbeschlagnehmen der Vergangenheit, wenn es da heißt: *Carles li reis,* ***nostre*** *emperere magnes* (V. 1).[17] Das *Alte Wilhelmslied* steht dem nicht nach: *Plaist vus oir de granz batailles e de forz esturs,/ De Deramed, uns reis sarazinurs,/ Cun il prist guere vers Lowis* ***nostre*** *empereur?* (V. 1–3)[18] Das Nebeneinander – stofflich wie zeitlich – zweier unterschiedlicher Werke wie *Chanson de Roland* und *Wilhelmslied* ist aufschlussreich hinsichtlich der Möglichkeiten der Entstehung spezifisch mittelalterlicher Großepik. So ist das *Rolandslied* mit seinen 4000 Langversen ‚literarischer' als das gröber gestrickte *Wilhelmslied*, was sich schon in der Tmesis des Eingangsverses *Carles [...] magnes* und in der Gliederung in vier konsequent aufeinander bezogene Großabschnitte zeigt, wie Martin de Riquer herausgearbeitet hat. So entspricht dem ersten Teil, dem Verrat Geneluns, der

---

[16] Gottfried von Strassburg, *Tristan und Isold*, hg. von Friedrich Ranke, Berlin und Frankfurt/Main 1949.

[17] *La Chanson de Roland*, übersetzt von Hans-Wilhelm Klein, München 1963 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters 3), Hervorhebung des Autors (A.W.).

[18] *La Chanson de Guillaume* (wie Anm. 14), Hervorhebung des Autors (A.W.).

Schlussteil mit der Verurteilung des Verräters und in der Mitte dem Untergang der fränkischen Nachhut der Sieg Karls über den Heidenherrscher.

Blicken wir zurück auf das fränkische *Ludwigslied*. Der konkrete räumliche Hinweis *hier in Vrankōn* und auf Ludwig als „unserem König" legte ansatzweise ein Gefühl der Identifizierung nahe, doch das trägt noch nicht. Das Kämpferische, Wesenselement des Heldenepischen, ist zugunsten der übermächtigen und dem Stoff aufgedrängten biblischen Grundierung in seiner Eigenständigkeit praktisch eliminiert. Dieser Weg sollte keine Zukunft haben, wie gerade die *Chansons de geste* zeigen, die auf derselben stofflichen Grundlage beruhen wie das *Ludwigslied*.

Rolandslied und Wilhelmslied

Die über 200 Jahre jüngere *Chanson de Roland*, nicht minder religiös geprägt, zeigt ein anderes Bild. Die heldenepische Substanz kann sich darin voll entfalten und über die konsequent durchgezogene Bindung an *la douce France* sind gute Ansätze für die Herausbildung einer Art Nationalepos gegeben. Es fehlt zwar noch an gesellschaftlicher und menschlicher Fülle, doch gibt es dazu bereits wichtige Ansätze, so in der Einbeziehung des typisch mittelalterlichen Themas der Vasallität, was weder die antiken Epen noch die germanischen Überlieferungen kennen. Dass dann im Nibelungenepos die Problematik *herre/man* eine so dominierende Rolle spielen konnte, hat doch wohl auch mit dem Geist zu tun, der in den *Chansons de geste* wirkt.

Der Versuch, authentisch Heldenepisches ins Religiöse zu integrieren – bzw. umgekehrt – muss Dichter und Publikum umgetrieben haben. Ein wesentliches Element des Heroischen sind bekanntlich Vermessenheit, Hybris, Selbstüberschätzung. Der Dichter der *Chanson de Roland* hat sich bei seiner Darstellung Rolands erstaunlich weit darauf eingelassen, gipfelnd in der Szene, in der Roland und Olivier einander gegenübergestellt werden und Roland sich weigert, das Hornsignal zu geben. Roland reagiert rein weltlich:

> Que ço seit dit de nul hume vivant/Ne pur paien que ja seie cornant./Ja n'en avrunt reproece mi parent./Quant jo serai en la bataille grant/E jo ferrai e mil colps e set cenz/De Durendal verrez l'acer sanglent. (V. 1074–79)[19]

Ehre der Sippe und prahlerische Verkündigung. Kontrastierend dazu die realistische Feststellung Oliviers (V. 1082–87). Die Parallelszene in der anglischen Dichtung *Battle of Maldon* zeigt, dass breiteres Einverständnis in der westlichen Kultur geherrscht haben muss (s. dazu Fußnote 11).

Das *Alte Wilhelmslied*, zeitlich nicht weit abliegend von der *Chanson de Roland*, ist ungleich weniger pointiert auf das Thema Vermessenheit ausgerichtet; es öffnet sich auch stärker der rauhen kriegerischen Realität und vertieft dadurch auch die religiöse Thematik. Die Situation ist die gleiche. Den Christen droht ein Angriff einer

---

[19] *La Chanson de Roland* (wie Anm. 17).

gewaltigen heidnischen Übermacht. Vivien, Wilhelms junger Neffe, wie Roland Karls Neffe ist – immer diese Neffen! – nimmt die Rolle Oliviers und – abgewandelt – auch die Rolands ein. Er erkennt die Gefahr und rät dringend, Verstärkung anzufordern mit Wilhelm an der Spitze, mit dem allein die Heiden zu besiegen wären. Nun verlässt man die hochgestochen aristokratische Szene, wo Roland sich in stolzer Ich-bezogener Heroik über Oliviers Rat erhebt. Die beiden Anführer der Christen, Tedbald und Esturmi, die sich dann dem Suff hingeben, lehnen Viviens Rat ab aus Eifersucht gegenüber Wilhelm, dem sie einen Sieg über die Araber nicht gönnen. Sie wollen also kämpfen. Angesichts der feindlichen Übermacht packt sie aber die Angst und sie fliehen schmählich, was der Dichter zum Anlass nimmt, eine derb-burleske Episode einzufügen. (Das Heldenepos ist grundsätzlich offen für derartige Lockerungsübungen; man denke an Sigfrids Rauferei mit Alberich oder an Gunthers Hochzeitsnacht oder an Thersites bei Homer.) Der Dichter greift dabei auf die Parallelszene im *Rolandslied* zurück. Dort heißt es, dass Olivier vom Hügel steigt und angesichts der Heidenmacht seinen Rat gibt, den Roland heroisch in den Wind schlägt. Im *Wilhelmslied* steigt Tedbald vom Hügel und ruft die *Franceis* (!) zur Flucht auf (V. 192–95): *„[...] Alum nus ent pur noz vies garir!"*

Man befindet sich in den Niederungen kriegerischer Wirklichkeit, wobei es beim einen der Saufbrüder sogar in die Hosen geht; bei dem übereilten Fliehen wird auch noch mit den Sporen ein Schaf mitgerissen, dessen Schädel dann am Sattel hängen bleibt (V. 245ff, V. 398ff). Diesem Ausflug ins Vulgär-Derbe steht das entgegen, was mit Vivien geschieht und in ihm vorgeht. Er fordert die Krieger, die nach der Flucht der beiden Feiglinge ohne Führer und Feldzeichen seien, auf, sich zurückzuziehen, da ihr unausweichlicher Tod nicht zu verantworten sei (V. 200f). Er selbst wolle bleiben, *car a Deu l'ai pramis* (V. 292) nicht zu fliehen. Statt Rolands hinausposaunter heroischer Ehre kommt sogleich Gott ins Spiel. Diese ungleichen Reaktionen, die aufeinander bezogen sind, erweisen sich als besonders aufschlussreich, denn sie betreffen den Kern dieser frühen Epik, die dabei ist, ihre Möglichkeiten auszuloten. So sieht man einerseits, dass es möglich war, Rolands profan heroische Reaktion zu artikulieren, unbeschadet des christlichen Kontexts und dazu Rolands Revokatio in der zweiten Hornsignalszene. Bei Vivien dagegen ist es der fast verzweifelte Versuch eines Autors, das Heroische aus dem bloß profanen Triumphalismus herauszulösen und von vorneherein und nicht erst in einer zweiten korrespondierenden Szene im Religiösen aufzuheben, wie unbefriedigend es auch anmuten mag, den Helden nun allein gegen Tausende von Feinden angehen zu lassen; eine forcierte Variante zum Märtyrertum, was wiederum dafür spricht, dass man auf dieser Entwicklungsstufe des einheimischen Epos um Lösungen bemüht war. Im Deutschen fehlen vergleichbare Zeugnisse für ein Ringen um das Heroische.

Das Epos *Aliscanz* setzt ebenfalls mit der Episode vom bevorstehenden Untergang der christlichen Krieger und des jungen Helden ein.[20] Die Thematik heroischen Verhaltens hatte also hohe Aktualität. Wilhelm, heißt es, sucht das Schlacht-

[20] *Aliscans*. Kritischer Text von E. Wienbeck, W. Hartnacke, P. Rasch, Genf 1974. Zitate aus dem Aliscanzepos im Folgenden beziehen sich auf diese Ausgabe.

feld ab, um Vivien zu finden. Dieser, schwerverwundet, treibt dennoch die Gegner vor sich her (V. 67ff). Doch da taucht der heidnische Krieger Gorhant mit seinen Leuten auf; es sind eher Ungeheuer als Menschen, die unter furchtbarem Getöse herankommen (V. 82ff). – das typische Merkmal der Heiden. Für einen Augenblick weicht Vivien eine Lanzenlänge zurück (V. 85). Sogleich ist ihm bewusst, dass er damit seinen *covenant* gebrochen habe und bekennt Gott seine Schuld. Seine Heroik ist nicht profan-autonom wie die Rolands, sondern grundsätzlich nicht Ich-, sondern Gott-bezogen. Der Abstand zum *Ludwigslied* andererseits verdeutlicht, wie gleichsam unaufhaltsam diese entstehende Literatur an epischem Profil gewinnt.

Vivien stürzt sich auf die Feinde und muss fürchterliche Hiebe einstecken, doch Gott lässt ihn am Leben, bis Willehalm den Sterbenden findet. Die Schilderung des Sterbens des jungen Helden wird zum Kernstück der Darstellung; es geht auch um ein urepisches Phänomen. Die *Chanson de Roland* zeigt sich dabei von der triumphalistisch hochgestochenen Seite. Roland stirbt nicht an Wunden, die ihm die Feinde zugefügt hätten, sondern an den Folgen seines Hornstoßes. Er bittet Gott um Rettung seiner Seele (V. 2389) und reicht ihm seinen Handschuh, den *Seint Gabriël* entgegennimmt; *Seint Michel del Peril* geleitet seine Seele ins Paradies.

Der erste Teil des *Alten Wilhelmlieds* dagegen bietet einen in seiner rauhen Realistik erschütternden Bericht über Viviens Tod. Der Todwunde, dem die Eingeweide heraushängen, torkelt dahin, gestützt auf sein Schwert (V. 890f); man stelle sich vor, Durendal als Krückstock – undenkbar. Bei der Hinführung auf Viviens Tod evoziert der Dichter die Marter des Gekreuzigten und deren heilbringende Funktion. Zunächst betet Vivien zu Maria, sie möge bewirken, dass die Heiden ihn nicht töten (V. 813–16), bereut aber sofort diese Bitte als Torheit, denn *Dampnedeu meimes nel fist* (V. 820) und *pur nus mort en sainte croiz soffri,/ Pur nus raindre de noz mortels enemis* (V. 821f). Er weist es nun von sich, nicht den Tod erleiden zu wollen. Die Annäherung an Christi Marter setzt sich fort, wobei es zu direkten Christusanalogien kommt, wie Frappier schon vor Jahren bemerkt hat.[21] Vivien leidet furchtbar unter Durst, weit und breit keine Quelle, dazu hat er eine Wunde in der linken Seite, auf die zweimal verwiesen wird (V. 777 und V. 843). Mit *eve salee* (V. 852) will er den Durst löschen. Das bezieht sich auf den Stich in Christi Seite und auf den Schwamm mit Essig. Hierauf taucht ein *barbarins* (Berber) auf, versetzt ihm einen furchtbaren Hieb und die Heiden metzeln ihn nieder. Den Leichnam werfen sie neben einem Pfad unter einen Strauch, damit die Christen ihn nicht fänden.

Der zweite Teil des *Alten Wilhelmslieds* wie auch das Aliscanzepos zeigen dann diese Sterbeszene in anderem Licht, was für die Entwicklung des Epos im Bereich der *Chansons de geste* aufschlussreich ist. Es geht dabei um das Herzstück heldenepischer Überlieferung – man denke an Gunnarr im *Atlilied* oder an den Tod Hagens im Nibelungenepos! Roland, der wie oben bemerkt, nicht von seinen Feinden getötet wird, stellt mit seinem Tod einen Höhepunkt heroischen Untergehens dar. Es zeugt von einer inneren Konsequenz in der mittelalterlichen Entwicklung dieser

---

[21] Jean Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris 1955, S. 196f.

Epik, dass man sich mit dieser Deutung des Sterbens des Helden nicht zufrieden gab. Der erste Teil des *Alten Wilhelmsliedes* ging mit seinen Analogien zum Kreuzestod bereits einen entscheidenden Schritt weiter in der religiösen Durchdringung des bloß Heroischen, blieb aber gleichsam noch auf halbem Weg stehen, indem die Schilderung des Sterbens selbst noch in der bloßen Feststellung der Tatsache verbleibt. Anders im zweiten Teil des *Wilhelmliedes* und im Aliscanzepos. Man erfährt, dass Wilhelm das Schlachtfeld nach Vivien absucht und wie er an den Ort kommt, wo der Sterbende liegt. Und da tut sich ein Bild religiöser Verklärung auf. Statt der ausgedörrten Landschaft, in der es keine *funteine* (V. 845) gibt, sondern nur verschmutztes Salzwasser, womit Vivien seinen Durst zu stillen versucht und sich dann auf schmerzliche Weise übergeben muss – man achte auf den Realismus – liegt nun der Sterbende an einem Teich bei einem Brunnen unter dem Laub eines großen Olivenbaumes. Er hat die weißen (!) Hände gekreuzt über der Brust und es umgibt ihn ein süßer Duft, der Duft der Heiligkeit. Und wo es im ersten Teil des Liedes heißt, dass er aus mehr als zwanzig Wunden blutete (V. 859), wird nun exakt festgestellt, dass es fünfzehn sind (V. 1993, V. 2014), was an die Zahl 15 im Psalter denken lässt. Im Aliscanzepos (V. 10) ist von sieben Wunden die Rede. Da im zweiten Teil des *Alten Wilhelmsliedes* unmittelbar vor dem Tod Viviens auf die Marter des Gekreuzigten hingewiesen wird und auf den Lanzenstich des Longinus *Que sanc e eve corut de sun lé* (V. 2038–40), ist die Annäherung an die Wunden Christi – da sind es die heiligen fünf Wunden! – kaum zu leugnen. Wilhelm spendet dem Sterbenden noch die heilige Kommunion, worauf *L'alme s'en vait, le cors i est remés* (V. 2052). Bei aller Intensität des Religiösen erscheinen hier keine Engel, was, wie in der *Chanson de Roland*, das Sterben gleichsam theatralisch überhöhen könnte. Wilhelm, der den Leichnam mitnehmen möchte, muss wegen der Bedrohung durch die Heiden darauf verzichten und den Toten liegen lassen.

Der zweite Teil des *Wilhelmsliedes* und das Aliscanzepos markieren auch einen Fortschritt im Erfassen bestimmter Bereiche des Menschlichen. Im *Ludwigslied* trat das Humanum zugunsten der total religiösen Deutung des Kampfgeschehens aus biblischer Sicht überhaupt nicht in den Gesichtskreis des Dichters. In der *Chanson de Roland* wird es weitgehend überlagert von der sieghaften Pose des Haupthelden. Die andeutungsweise am Kreuzestod orientierte Darstellung des Geschehens im *Wilhelmslied* öffnete über einen selektiven Blick für das Humanum in dessen Leidensfähigkeit, was zum Wesen des Epos gehört. Die *Ilias latina*, dem Mittelalter als Schullektüre vertraut und in vielen Handschriften überliefert, setzt mit dem Wort *ira* ein – dem Groll des Achilles. Vergil fragt in seiner Einleitung zur *Aeneis* nach der *ira* der Götter. *Wilhelmslied* und Aliscanz wollen vom großen Schmerz und der großen Schlacht künden: *A icel jor, ke la dolor fu grans/ Et la bataille orible en Aliscans* (V. 1f). Das *Wilhelmslied* erwähnt dann sogleich die schrecklichen Verluste, die Wilhelm dabei erlitt, vor allem mit *Vivien le preuz,/ Pur qui il out tut tens al quor grant dolur* (V. 8f). Die Fügung *al quor grant dolur* lässt vorausdenken an den *herzenjâmer*, der das Nibelungenepos erfüllen wird. Sollte da kein Zusammenhang bestehen?

Ansätze zur Humanisierung, nicht zufällig in Verbindung mit der Sterbeszene, weist bereits die *Chanson de Roland* auf, wenn es dort auf geradezu rührende Weise um die Beziehung zwischen Roland, Olivier und Turpin geht. So, wenn der total erschöpfte Turpin mit dem Helm Wasser holen will und dabei zusammenbricht.

Wird in der Vergegenwärtigung des qualvollen Sterbens Viviens das Epos auch zu einem Vermittler menschlichen Mitleidens, so darf man die grausamen Aspekte, die derselbe Themenkreis aufweist, nicht unterschlagen. So berichtet ein weiterer Text aus diesem Bereich, *La chevalerie Vivien*, dass Vivien von Wilhelm das Schwert empfängt und schwört, nie vor den Heiden zurückzuweichen. Dann bricht er auf, um *la loi Deu essaucier* (V. 49).[22] Das stellt sich dann so dar: sie *[g]astent les terres as Turs et as Persans,/ Tuent le meres, s'ocient les enfens* (V. 62f). Das liest sich wie eine Entsprechung zu einer Stelle aus dem *Alten Testament*. So spricht Jahwe Zebaot: *[...] nun ziehe hin und schlage Amalek [...] schone seiner nicht, sondern töte Mann und Weib, Kind und Säugling.*[23] An anderer Stelle erfährt man über Vivien, dass er sich der Besatzung eines Sarazenenschiffs bemächtigt, diese auf grausame Weise verstümmeln lässt und dem Heidenkönig zurückschickt: *[...] Tous .I. et .I. les a fait mahaignier:/ L'un fist colper le brach et a l'autre le pié,/ L'autre a les iels crevés, l'autre a les nés trenchié,/ Le langue ou les orelles ont li auquant trenchié* (V. 198–201, Manuscript de Boulogne).[24] Wie anders bekanntlich die Stimme Wolframs von Eschenbach in seiner Bearbeitung der Wilhelmsepik, wenn er die bekehrte Sarazenin und Gemahlin Willehalms sagen lässt, man dürfe doch die Heiden nicht wie Vieh abschlachten; sie sind schließlich Gottes Geschöpfe!

Der epische Raum, in dem diese religiös durchtränkte Heroik spielt, ist über die realen und nahen Örtlichkeiten und die nicht minder realen Sarazenenkämpfe Teil der Welt von Dichter und Publikum. Das Thema Vasallität, das schon in der *Chanson de Roland* Feudalrealität der damaligen Zeit widerspiegelt, führt in der Wilhelmsepik noch tiefer in die Spannungen dieser mittelalterlichen Wirklichkeit hinein. Beides, der nahe reale Raum und die bei aller Stilisierung reale Feudalwelt werden dann im *Nibelungenlied* die Plattform des Geschehens bilden und die alten germanischen Überlieferungen ins große hochmittelalterliche Epos überführen. Das ist mehr als leicht höfische Übermalung, es rührt an die Substanz.

---

22 *La chevalerie Vivien. Chanson de geste*, hg. von A.-L. Terracher, Paris 1909.

23 Buch Samuel I, 15,1ff.

24 *La chevalerie Vivien* (wie Anm. 22).

Artusroman

Doch bevor wir darauf eingehen, ein Blick auf die nach *Chansons des geste* und antikem Roman dritte Säule der erzählerischen Großform im Französischen, den Artusritterroman und sein Verhältnis zum Epos.

Mit den *Chansons de geste* hatte sich ein mittelalterliches Eposbewusstsein herausbilden können, da bei diesen Stoffen potentiell die nötige Identifizierungsmöglichkeit gegeben war, die bei den antiken Romanen fehlen musste. Doch wie verhielt es sich mit dem erzählerischen Potential der *matière de Bretagne*? Im arturischen Ritterroman, dieser Schöpfung Chrétiens, konnte sich ein zusehends maßgebender Teil der höfischen Elegie, die Klasse der *chevaliers*, wiederfinden. Man könnte darin einen weiteren Schritt im literarischen Selbstfindungsprozess des volkssprachlichen Mittelalters sehen. Ähnliches lässt sich zur gleichen Zeit in der Lyrik beobachten. Unbeeindruckt von der Bildungsmacht der Antike befreit sich die Troubadourdichtung mit ihrer Exaltation der *fin'amors* von Ovid, dem *tenerorum lusor amorum* und zugleich vom moralischen Verdikt der *luxuria*, und der Eros wird, weiter gestützt durch die Tristanminne, sich als wirksames Ferment in der Erzählliteratur erweisen.

Die Öffnung gegenüber der seltsamen *matière de Bretagne* hätte sich darin erschöpfen können, ein spektakuläres Stoffgebiet zugänglich zu machen und weidlich auszuschlachten, wofür es auch Beispiele gibt. Diese *materia* gab aber vor allem den Anstoß dazu, der volkssprachlichen Literatur um 1200 neuen Sinn und Tiefgang zu verleihen. Wie man weiß, ist das das Verdienst Chrétiens de Troyes. Dieses ‚Wissen' gilt es aber immer wieder zu überdenken. Nun gibt es auch bei Chrétien Monster, groteske Abenteuer etc. Hinter dieser bloßen Kulisse geht es aber um mehr, um ein neues Bild von *chevalierie*, von *chevalier*, vom *meilleur chevalier*. Eine reale soziale Schicht von hoher gesellschaftlicher Relevanz rückt ins Zentrum anspruchsvoller literarischer Bestrebungen von überraschender ‚Nachhaltigkeit' und ausschließlich in der Volkssprache. Das Mittelalter kommt damit zu sich, emanzipiert sich literarisch mit neuen Mitteln und auf neuer Grundlage über das hinaus, was die *Chansons de geste* ihrerseits schon geleistet hatten. Chrétiens selbstbewusst kühne These von der dritten *translatio* als Ergänzung der *translatio imperii* und *studii* war dafür die feste Grundlage, indem sie ein konkret existierendes Phänomen – *chevalerie* und *clergie* – aufgriff und einen nicht minder realen Raum, *la France*, damit verband. Modisch gesagt, ein überzeugendes Identifizierungsangebot.[25] Stellt sich Chrétien damit auf eine Stufe mit den *Chansons de geste* aus Karls- und Wilhelmsepik? Auch da geht es um *chevaliers*, in der religiösen Durchdringung kann man das Wirken der *clergie* erkennen und *la France* ist geradezu massiv präsent, gestützt auf die realen Ortsangaben.

In Chrétiens Werken liest sich das anders. Sein *chevalier* ist kein Krieger in einer Massenschlacht im realen Kampf gegen die Sarazenen, sein Lebensraum ist *la forêt*

---

[25] Alois Wolf, „*La douce France* – Grundlage und Entfaltungsraum neuer literarischer ‚Wirklichkeit' im Mittelalter", in: Volker Kapp und Werner Theobald (Hg.), *Das Geheimnis der Wirklichkeit. Kurt Hübner zum 90. Geburtstag*, Freiburg 2011, S. 253–291.

avantureuse, er ist als einzelner auf der ‚Suche', und die Religion gewinnt erst im Lauf der Entwicklung hin zu den Prosaromanen an Bedeutung. Die höfische Welt hinterlässt nur in stilisierten Hinweisen auf das Fest und das Turnier Spuren. Man hat es also mit fundamentalen Neuerungen zu tun. Es ergeben sich aber keine Überstimmungen mit der Erscheinung, die wir Epos zu nennen pflegen. Abgehoben von Antike und national-kriegerisch religiöser Verherrlichung entstand mit diesem Typ des *chevalier* eine neue erzählerische Wirklichkeit. Der moderne Begriff Fiktion greift dafür zu kurz, da er nicht unterscheidet zwischen ‚erfundenen' simplen Abenteuergeschichten und dem, wofür jene Erzähltradition steht, die Chrétien mit seinen ‚Erfindungen' initiierte. Halten wir uns an seine Terminologie. Im Prolog des *Erec* bezeichnet er sein neues Erzählwerk bekanntlich als *molt bel conjointure*. Im Prolog zum Karrenritterroman präzisiert er und spricht von *matière* und *san* und der Mühe des Dichters – *painne et antancion*. Auf diesen Dreiklang kommt es an, Fiktion oder Nichtfiktion verliert dabei an Bedeutung. Chrétiens Karrenritterroman ist ein überzeugendes Beispiel für dieses neue Literaturverständnis. Etwas frivol formuliert ließe sich sagen, dass die *materia* dadurch zum Spielball wird und erst zwischen *san* und künstlerischem Bemühen ihre wahre Gestalt und Aussagekraft gewinnt. Wie stark dieser Impuls war, lässt sich an den unterschiedlichen Rollen dieses neuen *chevalier*-Typs – nehmen wir *Lancelot* und *Perceval* – von Roman zu Roman bis hin zu den großen Prosawerken ablesen.

Chrétien postuliert in seiner Translationsthese eine offenbar wesenhafte Verbindung von *chevalerie* und *clergie*. So selbstverständlich war das aber nicht. Man denke an satirische Dichtungen wie *Phyllis und Flora* und die darin sich äußernde Spannung zwischen *miles* und *clericus*, und die *nova militia* Bernhards von Clairvaux hat mit Chrétiens Rittertyp nichts gemein. Der betont als *cavalier* auftretende Troubador Wilhelm IX. von Aquitanien distanzierte sich noch scharf vom *clericus* und *monachus*. Jahrzehnte später sollte dann Chrétien am Hof der Marie de Champagne, der Urenkelin desselben Wilhelm die Verbindung von *clergie* und *chevalerie* zelebrieren und mit dieser ‚Versöhnung' die Literatur auf eine neue Grundlage stellen. Es wäre zu erwägen, ob nicht diese Literatur jene Funktion erfüllte, die bei Griechen und Römern dem großen Epos zukam. Der arturische Roman im weiteren Sinn, natürlich auch den *Tristan* einbeziehend, würde damit in Konkurrenz treten zu den *Chansons de geste*. Zunächst scheint es zwar, als böte der Roman mit seiner Hauptgestalt, dem individuellen *chevalier* auf seiner *queste*, in einer nicht realen Welt keinerlei Anbindungsmöglichkeiten an die eigene mittelalterliche Wirklichkeit. In Chrétiens erstem Artusritterroman *Erec* wird aber am Schluss in Verbindung mit Erecs Krönung mit einigem Nachdruck – fünfmalige Nennung – auf die Stadt Nantes verwiesen, gleichsam ein Nachhall der vielen realen Ortsangaben in den *Chansons de geste*; man denke nur an die vielen Belege für Aachen – Ais – in der *Chanson de Roland*. Der durchschlagende Erfolg dieses Romantyps in seinen anspruchsvollen Erscheinungsformen muss darauf zurückzuführen sein, dass darin etwas angesprochen wurde, was in den gröbergestrickten *Chansons de geste* nicht zur Geltung kam. Es war dies wohl das sich nun literarisch artikulierende Bewusstsein, dass das Humanum

sich nicht allein im Heroisch-Martialischen und in der Hinführung auf Heiligkeit erschöpfe.

In der Troubadourlyrik zeigte sich bereits das latent vorhandene Humanisierungspotential. Wenige Jahrzehnte später setzt dann in der großen Erzählliteratur ein ebenfalls vom Eros getragener Emanzipierungsprozess ein. So präsentieren die *Lais* der Marie de France – immerhin dem englischen König gewidmet – unterschiedliche Typen von Liebenden, von den *deux amants* bis hin zu Lanval, wobei Religion und Moral keine Rolle spielen und der Schwank nicht mehr der bevorzugte literarische Lebensraum des Erotischen zu sein brauchte. Für das literarisch maßgebende Publikum könnte es wie eine Befreiung gewirkt haben, sich mit dem neuen Typ von *chevalier*, Lanval, Lancelot, Tristan ... in eine neuerschlossene menschliche Innenwelt entführen zu lassen. Wenn die Troubadours in ihren Liedern *fin'amors* als Quelle alles Guten verherrlichen, so feiert die *matière de Bretagne* die Erfüllung der Liebe in ihrer Totalität. In immer neuen Variationen wird das von Roman zu Roman durchgespielt, vom *Erec* über *Yvain*, *Lancelot* hin zum Percevalroman, worin sich ein breiter Minnefächer auftut, konzentriert in der Blutstropfenepisode. Auch das, was den *chevalier* in besonderer Weise auszeichnet, das Kämpferische, prägt auch den Artusritterroman, doch wo das Kämpfen im Epos ein nicht zu hinterfragender Wesensbestandteil ist, wird es im Roman zum individuellen Problem des jeweiligen Ritters, von Kalogreant zu Parzifal/Feirefiz oder bei Lancelot und Meleagant bis hin zu Dinadan, dem Freund Tristans, der sich über die Zweikampfideologie lustig macht; man braucht nicht bis zu *Don Quijote* zu gehen![26]

Mit dem arturischen *chevalier* als turnierhaftem Einzelkämpfer veränderten sich auch die Kampfschilderungen, die sich nun von denen in den antiken Epen und in *Chansons de geste* unterscheiden. Das bedeutet ein Zurückdrängen des Grässlichen beim Aufzählen der Einzelheiten der Verletzungen. Vom detaillierten Zufügen fürchterlicher Wunden bleibt nur der Schlagabtausch im Allgemeinen übrig, höchstens erfährt man von einem Lanzenstich in den Leib oder vom Kopfabschlagen und von großer Erschöpfung. Man halte Vivien dagegen mit seinen 15 Wunden, der sich mit heraushängenden Eingeweiden über das Schlachtfeld schleppt. In diesem Perspektivenwechsel bei den Kampfschilderungen sehe ich eine Folge der Humanisierungstendenz, die im 12. Jahrhundert immer mehr um sich greifen konnte. Für die Antike und die *Chansons de geste* bildeten Epos, große Schlacht und detailliertes Aufzählen der Verwundungen eine Einheit. Es wäre zu überlegen, ob nicht mit dem Erscheinen und Erfolg des Artusritterromans, der diese feste Bindung auflöste und andere Akzente setzte, eine neue erzählerische Großform zur Verfügung stand, die auf ihre Weise die Rolle des Epos ausfüllte. Was Homer und Vergil für die Antike, wäre dann Chrétien für das Hochmittelalter?

Die hochmittelalterliche volkssprachliche Literatur ist ein Experimentierfeld. Der Ritterroman ist darin ein Produkt *sui generis* wie die Minnekanzone. Literaturtheo-

---

[26] Eugène Vinaver, *À la recherche d'une poetique médiévale*, Paris 1970, S. 166f.

rien dazu gab es nicht und es ist legitim, derartige Spekulationen anzustellen. Wir wollen uns aber mit der Fragestellung begnügen.

Nibelungenlied

Da ist ja noch das *Nibelungenlied*, das bei aller Durchschlagskraft des Ritterromans von der Vitalität des Epos im herkömmlichen Sinn zeugt.[27] Dass aus den historischen und religiösen Bedingungen der Zeit ein Epos wie das *Rolandslied* entstehen konnte, fügt sich ins Bild. Nicht so das *Nibelungenlied*. Was konnte einen Autor dazu bewegen, dem höfischen Publikum ein Werk wie dieses anzubieten? Scherers These von der antiwestlichen heroischen Alpenfestung Österreich, die immer noch in den Literaturgeschichten herumspukt, sollte man endlich *ad acta* legen. Von einer mehr oder weniger naiven Wiedergabe *alter mæren* kann ebenfalls keine Rede sein. Es ist, wie ich andernorts schon mehrfach betont habe, auf das Paar *alt* und *nu* in der ersten Strophe zu achten, womit angedeutet ist, dass der Dichter sich im Folgenden über das bisher Bekannte, die *alten mæren*, erhebt: *muget ir nu wunder hœren sagen*! Wie weiter oben dargelegt, liegt derselbe sprachliche Ductus vor wie im Prolog zum *Annolied* und in anderen vergleichbaren Aussagen.

Das *Annolied* spricht von *alten dingen* und bezieht sich damit, wie erwähnt, auf Troja und die Antike. Nun wäre zu fragen, ob es sich bei den *alten mæren*, auf die der Nibelungendichter anspielt, ausschließlich um Nibelungisches handeln muss, das überboten werden soll, wie die zweite Halbstrophe nahelegt. Muss sich da der Begriff *alt* im bloß Chronologischen erschöpfen oder wäre er nicht zusätzlich aus dem typologischen Verhältnis zu verstehen. Gottfrieds Deutung der Minneklause böte einen guten Beleg hierfür, wenn es da heißt: *[...] swaz aber von der fossiure/ von alter aventiure/ vor hin ie was bemæret,/ daz wart an in* (i.e. Tristan und Isolde) *bewæret* (V. 17225–28). (Wenn die späte Dietrichsepik von *alten mæren* spricht, so ist das nicht belastbar, da bloßes Zitat aus dem *Nibelungenlied* vorliegt.) Zu den im Folgenden zu erwähnenden Anleihen bei antiken Epen sei von der Einleitungsstrophe des *Nibelungenliedes* her an den Eingang der *Aeneis* erinnert. Die Rede von *helden lobebæren* und *grôzer arebeit* trifft auch auf Aeneas zu: *arma virumque cano [...]* dazu der Hinweis auf die *labores* des Helden. Im deutschen Eneasroman ist, besonders aus dem Mund des Vaters Anchises, von *grôzer arebeit – labores* – die Rede. Die alten Nibelungensagen wissen kaum etwas über *labores* ihrer Helden!

Auszugehen ist von der ungewöhnlich präzisen Einleitung, von der ersten und zweiten *âventiure*. So wird das burgundische Herrscherhaus mit seinen mächtigen Vasallen in seiner Wirklichkeit vorgestellt, wenn es heißt *Ze Wormez bî dem Rîne si*

---

[27] *Das Nibelungenlied*, hg. von Helmut de Boor, Wiesbaden 1957. Ich beziehe mich auf meine einschlägigen Arbeiten, z.B. auf den Beitrag im Ausstellungskatalog, vgl. Alois Wolf, „Literarische Verflechtungen und literarische Ansprüche des *Nibelungenliedes*", in: Joachim Heinzle et al. (Hg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden 2003, S. 135–159.

wonten mit ir kraft. Das sitzt. Zur selben Zeit beherrschte seit Galfreds *Historia regum Britanniæ* ein berühmter Hof die neue Erzählliteratur, der Hof des Königs Artus. Es ist für mich schwer vorstellbar, dass dem Nibelungendichter dies entgangen sein könnte. Bedenkt man die ungewöhnliche Wucht seiner Einführung dieser Fürsten *bî dem Rîne,* so liegt es doch nahe – bei der Überschaubarkeit des damaligen Literaturbetriebes – darin einen agonalen Bezug zum Hof des Königs Artus in den marktbeherrschenden Artusritterromanen zu sehen, wo aber dieser Hof, wie F.P. Knapp treffend formuliert hat, nur eine beliebig verschiebbare Kulisse darstellt.[28] Dem würde der Nibelungenepiker seinen Burgunderhof entgegensetzen als feste Größe. Damit verband er auch den Versuch, die alten Überlieferungen, über die er verfügte, durch eine Neudeutung als ebenbürtigen Beitrag in die neue zeitgenössische Literatur einzubringen. Gunthers fränkische (!) Herrschaft wurde im *Waltharius* der Lächerlichkeit preisgegeben, nun ersteht sie in ihrer burgundischen Machtfülle und diese ist im entscheidenden zweiten Teil des Epos gegenwärtig bis hin zum Tod des exemplarischen Vasallen Hagen. Das, was der Dichter zu erzählen sich anschickt, ist also solide in der gesellschaftlichen Wirklichkeit des Hochmittelalters verankert und im realen Raum. Die Eddalieder, auch wenn man deren Sicht der Dinge nicht verabsolutieren darf, die *Þidreks saga* und der *Waltharius* sehen das anders. Diese Präsentation burgundischer Macht rechtfertigt den Anspruch eines großen Epos.

Die Besonderheit der Anlage des Werkes springt ins Auge. Es liegt eine markante Zweiteilung vor, *âventiure* 1–19 und 20–39. Sollte es Zufall sein, dass diese weitgespannte Doppelanlage des Werkes, wofür es in der damaligen Literatur keine Entsprechung gibt, an die Struktur jenes Epos erinnert, das dem Mittelalter aus der Schulliteratur vertraut war, Vergils *Aeneis,* worin im Aufbau auf *Odyssee* und *Ilias* angespielt wird. Die erste Hälfte, bunter und abenteuerlicher, der zweite Teil kompakt auf die große Schlacht bezogen – Kampf um Latium, große Saalschlacht. Bedenkt man dann noch, dass der Schluss beider Werke eine höchst bedeutsame Gemeinsamkeit aufweist, auf die vor Jahrzehnten Werner Fechter aufmerksam gemacht hat, was von der Nibelungenforschung beharrlich ignoriert wird, so könnte das die vorliegenden Überlegungen stützen.[29] Beim abschließenden Kampf mit dem bereits wehrlosen Gegner erblickt Aeneas das Wehrgehenk des von Turnus erschlagenen Pallas und tötet ihn. Kriemhilt erblickt das Schwert Sigfrids an Hagens Seite – wie konnte es dahinkommen? – und enthauptet den Wehrlosen. Damit nicht genug. Schon zu Beginn klingt das Helena-Thema von der Gefährlichkeit der Schönheit an, das im Schlussteil seine furchtbare Verwirklichung erfährt. Die *alten mæren* wussten nichts davon.[30] Dazu kommt noch das Minnegespräch zwischen Kriemhilt und Mut-

---

[28] Fritz Peter Knapp, „Der Artushof als Raumkulisse bei Wace, Chrétien des Troyes und dessen deutschen Nachfolgern", in: Matthias Däumer et al. (Hg.), *Artushof und Artusliteratur,* Berlin 2010, S. 21–41 (Schriften der internationalen Artusgesellschaft 7).

[29] Werner Fechter, *Lateinische Dichtkunst und deutsches Mittelalter,* Berlin 1964 (Philologische Studien und Quellen 23).

[30] Joachim Heinzle, „Gnade für Hagen? Die epische Struktur des *Nibelungenliedes* und das Dilemma der Interpreten", in: Fritz Peter Knapp (Hg.), *Nibelungenlied und Klage: Sage und Geschichte, Struk-*

ter Ute, in dem sich, wie man seit langem weiß, die entsprechende Szene zwischen Lavinia und Amata aus der Aeneis/Eneit widerspiegelt. *De facto* eine geballte Ladung großepischer Signale, was eine Nobilitierung der *alten mæren* bedeutet und einen entsprechenden Anspruch. Denkt man noch an Sigfrids teilweise Unverwundbarkeit und seine Qualität als Schnellläufer, wovon nordische Quellen nur südliche Reflexe aufweisen, so ergänzt dies das Bild. Nimmt man die erste *âventiure* in dieser Weise zur Kenntnis – und was anders sollte man tun? – so käme man nicht auf die Idee, dass es im weiteren Verlauf, wie in den eddischen Liedern, um die Abenteuer eines Drachentöters gehen könnte. Und im *Nibelungenlied* spielt Sigfrid dann auch als Drachentöter keine Rolle. Seine Rolle ist die des geliebten Gemahls der Kriemhilt.

Die zweite *âventiure*, die den männlichen Protagonisten in seinem höfisch-niederländischen Umfeld, das weit weniger beeindruckend vorgeführt wird, vorstellt, ist ein weiteres wichtiges Indiz. Die weibliche Gestalt hat also eindeutig den Vorrang. Erst in Hagens Fensterschau, aus zweiter Hand, erfährt man etwas über den Drachentöter, was in den *alten mæren* Grundbestand war. Die Strophen 21ff. klammern das aus. Der Widerspruch mit dem, was Hagen zu berichten weiß, braucht nicht zu beunruhigen; mittelalterliches Erzählen muss nicht moderner Logik gehorchen.

Die Handlungsführung selbst weist dann ebenfalls Merkmale auf, die man kaum in den alten Überlieferungen finden würde und worin sich der Dichter in erster Linie an große Epen anlehnt und nicht an den zeitgenössischen Ritterroman. Da ist die spannungsvolle Anlage des entscheidenden zweiten Teils. Gegen Ende des ersten Teils erfährt man, dass Kriemhilt sich mit ihren Brüdern aussöhnt, Hagen aber von der Versöhnung betont ausgeschlossen bleibt, womit Erwartungsdruck aufgebaut ist, den es einzulösen gilt, denn man wartet gespannt darauf, wann endlich es zur abschließenden Konfrontation kommen wird. Der Bogen reicht von Str. 1115 bis zum Schluss (Str. 2367ff). Ein vergleichbarer Spannungsbogen trägt die Handlung im zweiten Teil der *Aeneis*, wo man sich fragt, wann denn endlich nach dem Eintreffen des Eneas in Latium es zum abschließenden Kampf mit Turnus kommt. Ein weiteres strukturierendes Element aus epischer Tradition verbindet das Nibelungenepos mit dem *Rolandslied*, wenn es darum geht, deutlich markiert, die schrittweise Dezimierung der Krieger, hier der Franken, dort der Nibelungen, vorzuführen und zu zeigen, dass einer im Tod triumphierend übrigbleibt. Weitere Parallelen mit *Chansons de geste* sollte man nicht einfach auf Polygenese abschieben. Die ablehnende Haltung Hermann Schneiders gegenüber den Forschungen Friedrich Panzers hat da Vieles blockiert!

Über das Bemühen, mittels struktureller Parallelen die alten Sagen einzubinden in größere literarische Zusammenhänge und sie damit aufzuwerten und vom Stigma bloßer Mündlichkeit zu befreien, hinaus holte der Dichter sich auch Anregungen zur Gestaltung einzelner Szenen und Episoden. Schon im relativ bunten ersten Teil setzte er in diesem Sinn neue Akzente, einmal im Streit der Königinnen und dann

---

tur und Gattung, Heidelberg 1987 (Passauer Nibelungengespräche 1985), S. 257–276, hier S. 267ff.

beim Tod Sigfrids. Dem geht voraus die Schilderung der Vermählung Siegfrids und Gunthers. Erstere vollzieht sich im höfischen Rahmen, wenn man vom anfänglichen polternden Auftritt Sigfrids in Worms absieht und ist nur getrübt durch die unheilvollen Tränen der Prünhilt über die vermeintlich unstandesgemäße Ehe Kriemhilts. Bei der Schilderung der Werbung Gunthers zollte der Autor dem schwankhaften Brautwerbungsschema seinen Tribut und verband damit wohl auch eine Abwertung. Es geht da um das Spektakel auf Island, um Sigfrids Rauferei mit Alberich und Gunthers schmähliche Hochzeitsnacht. Damit ist aber das Spektakuläre gleichsam ‚abgehakt', und mit der 14. *âventiure* betritt man das seriöse großepische Terrain, um dieses auch nicht mehr zu verlassen. Da ist der Streit der Königinnen vor der Kulisse des realen Doms zu Worms, womit der rheinische Schauplatz nachdrücklich vergegenwärtigt wird. (Man vergleiche damit den Zank der beiden Frauen beim Haarewaschen im Rhein, wovon die *Vǫlsunga saga* berichtet.) Was folgt, ist die großangelegte Darstellung der Ermordung Sigfrids, die die restlichen *âventiuren* des ersten Teils mit den Vorbereitungen und Folgen füllt, was die Bedeutung der abenteuerlichen Elemente dieses Teils zusätzlich schmälert und erkennen lässt, worum es dem Dichter geht. Die nordischen Texte, die altes Überlieferungsgut wiedergeben, machen dagegen kurzen Prozess.[31] Der Prosaeinschub im *Brot af Sigurðarkviðo* in der *Lieder-Edda* erwähnt nur: *En sumir segia svá, at þeir dræpi hann inni í rekkio sinni, sofanda. En þýðverskir menn segia svá, at þeir dræpi hann úti í skógi.* (Aber einige erzählen es so, daß sie ihn drinnen in seinem Bett erschlagen hätten, schlafend. Aber deutsche Männer erzählen es so, daß sie ihn draußen im Wald erschlagen hätten.)[32] Von der Fastunverwundbarkeit wissen diese Quellen nicht; im *Nibelungenlied* berichtet auch Hagen nichts darüber. Erst aus Kriemhilts Mund ist auf beklemmende Weise davon die Rede. Nur die *Þiðreks saga* hat ein verworrenes Echo davon, wenn es dort heißt, dass Högni seinen Speer mit beiden Händen fasst und *mille herða Sigurði svein leggr* (zwischen die Schultern von Sigurd dem Jungen sticht). Im *Brot af Sigurðarkviðo* antwortet Hǫgni auf die Frage der Guðrún nach ihrem Gemahl: „*Sundr hǫfom Sigurð sverði hǫgginn [...].*" („In Stücke haben wir Sigurd mit dem Schwert gehauen [...]."[33]) Dieses Entzweischlagen passt aber gar nicht zum Tod auf der Jagd; es liegt da die Kontamination mit einer anderen Version vom Tod Sigurds vor, worüber die späte *Vǫlsunga saga* und Snorri berichten und wonach Gutormr Sigurd im Bett tötete, worauf der Sterbende ihn mit dem Schwert entzweischlug, so dass die eine Körperhälfte innerhalb der Türschwelle, die andere außerhalb zu Boden fiel. (Sehr „alt" hört sich das nicht an und die Forschung sollte den obligaten Ehrentitel „altes" *Sigurdlied* aufgeben!)

Es war ein genialer Einfall des Nibelungendichters, das in der Überlieferung schwer fassbare Motiv von der kleinen verwundbaren Stelle im Rücken Sigfrids zu

---

[31] Vgl. *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, hg. von Gustav Neckel. I. Text. 5., verbesserte Auflage von Hans Kuhn, Heidelberg 1983, S. 201.

[32] *Brot af Sigurðarkviðo*, in: Klaus von See et al. (Hg.): *Kommentar zu den Liedern der Edda*. Bd. 6: Heldenlieder. Heidelberg 2009, S. 190.

[33] *Brot af Sigurðarkviðo* (wie Anm. 32), S. 164.

einer ergreifenden Schlüsselszene seiner Neufassung des alten Stoffes zu machen. Die Mordintrige, die er hierzu aufbaut, verstrickte ihn zwar, nach modernen Maßstäben, in darstellerische Schwierigkeiten; für den Interpreten aber auch ein Fingerzeig dafür, was ein mittelalterlicher Autor sich und seinem Publikum ‚zumuten' konnte. Diese Holprigkeiten sind einfach hinzunehmen. Dem steht ungleich Wichtigeres gegenüber. Der Verfasser vermag eine unheilsschwangere Atmosphäre zu schaffen. Kriemhilt hat Sorge, dass von der beleidigten Prünhilt Unheil ausgehen könnte. Sie hat bereut, Sigfrid hat sie auch bestraft. Statt der arroganten Burgunderprinzessin vom Streit vor dem Wormser Dom steht nun eine von Sorge und Reue geprägte Frau vor uns. Sie beschwört Hagen, der ja ihr *mâg* sei, Sigfrid in seine Obhut zu nehmen, gibt das Geheimnis preis und besiegelt damit seinen Tod. Diese zutiefst tragische Komponente in die alte Sage hineingetragen zu haben, ist nicht hoch genug einzuschätzen. Der das Epos konstituierende Spannungsbogen, die Konfrontation Kriemhilts mit Hagen, der die Grundlage des zweiten Teils des Epos bildet, ist damit grundgelegt, und seine Elemente sind Minne und Vasallität. Wie in den übrigen verfügbaren Quellen ist das gestörte Verhältnis zu Prünhilt Grund für die Ermordung Sigfrids. Machtprobleme treten demgegenüber zurück. In den nordischen Quellen ist Brynhildr die treibende Kraft. Noch bei Snorri heißt es in den *Skáldskaparmál* zum Tod Sigurds: *Eftir þat eggjaði hon Gunnar ok Högna at drepa Sigurð* (Danach stachelte sie [Brynhildr] Gunnarr und Högni auf, Sigurd zu töten.)[34] Im *Nibelungenlied* steht nur die weinende Prünhilt vor uns, Sigfrid kann sich rechtfertigen, doch Prünhilts Tränen fließen weiter. Es ist Hagen, der sich der Sache annimmt und gelobt, Rache zu nehmen (Str. 863f), Prünhilt wird zur Nebenfigur; eine Gewichtsverlagerung von der tatsächlich Betroffenen hin zum exemplarischen Vasallen Hagen. Mit dem Zurückdrängen Prünhilts verliert im *Nibelungenlied* das Motiv der Vergeltung für die erfahrene Beleidigung an Bedeutung, das Thema Verrat tritt immer mehr an dessen Stelle und verändert damit das gesamte Gefüge des Epos. Nun kennen die alten Sagen mit Bezug auf Gunnarr und das Gold das Motiv der verräterischen Einladung, was der Nibelungendichter dann im zweiten Teil auch beanspruchen wird. Dem steht im ersten Teil der Verrat der Burgunder an Sigfrid gegenüber, in dessen Zentrum der Vasall Hagen steht. Für Vasallität und Verrat bietet auch das *Rolandslied* ein berühmtes Beispiel, wodurch der bloße Kampf der Christen gegen die Sarazenen eine feste Verankerung in der Feudalrealität der Zeit erfuhr. Die Grenzen sind klar gezogen und Genelun wird von Pferden in Stücke gerissen als adäquate Strafe für Verrat. Im Nibelungenepos stellt sich das Problem ungleich komplexer dar. Hagen übt nicht Verrat gegenüber seinem Feudalherrn, er verrät Sigfrid (Str. 905), und am Schluss wird nicht er in Stücke gehauen, sondern Kriemhilt. Aufgrund meiner komparatistischen Sicht auf die hochmittelalterliche Literatur möchte ich einen direkten Zusammenhang zwischen den beiden Texten nicht ausschließen, wichtiger aber ist die Tatsache, dass der Nibelungenepiker mit

---

[34] *Edda Snorra Sturlusonar*, hg. von Guðni Jónsson, Reykjavík 1949, S. 161. Deutsche Übersetzung aus: *Die Edda des Snorri Sturluson*, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Arnulf Krause, Stuttgart 1997, S. 150.

dieser gravierenden Gewichtverlagerung die alten Sagen auf bedrängende Art zu aktualisieren verstand.

Statt des angeblich drohenden Kampfes kommt es zur Jagd in den Vogesen; wiederum das Bemühen um die solide Verankerung im realen rheinischen Raum. Dass dabei nicht alles stimmt, hat nicht viel zu bedeuten; ebensowenig, dass auf Sigfrids Jagdkleid sich offenbar keine Bezeichnung der verwundbaren Stelle befindet. Wichtiger ist, dass der Dichter acht Strophen auf die Abschiedsszene verwendet (Str. 918ff), um die von bösen Ahnungen gequälte Kriemhilt zu zeigen. In bewusstem Kontrast zum folgenden unheilvollen Geschehen bietet dann der Dichter zunächst die heitere Jagdszene mit burlesk-spielmännischem Einschlag, um dann Sigfrids Ermordung als umso brutaleres Ereignis erscheinen zu lassen. Dass Hagens Intrige – das Umdirigieren der Weinfässer und die Geschichte mit dem Wettlauf zum Brunnen – alles hoffnungslos durcheinanderbringt, ist ein sicheres Indiz für spätes Neukonzipieren. Wichtiger ist das Dekor, worin Sigfrids Tod eingebettet wird. Die alten Sagen kümmern sich darum nicht, doch bei unserem Dichter wird daraus die Darstellung eines *locus amoenus*: Brunnen, Linde, Blumen. Der Brunnen hat es dem Dichter besonders angetan. Schon Str. 917 weist er darauf hin: *z'einem kalten brunnen verlôs er sît den lîp*. Bei der Schilderung von Sigfrids Sterben kommt er achtmal darauf zurück (Str. 969ff). Beim Faktum der Ermordung bleibt es also nicht, es wird eingebettet in die minnigliche *locus-amoenus*-Szenerie. Als ‚Verhöfischung' sollte man das nicht abtun; dieser bloß kosmetische Begriff ist ohnehin zu meiden! Eine Parallele zu dieser Schilderung von Sigfrids Tod sehe ich in der oben erwähnten Entwicklung der Darstellung des Sterbens des jungen Vivien in der Wilhelmsepik. Dort geht es um Religion und Heiligkeit wie hier um die Minne. Der erste Teil des *Alten Wilhelmliedes* würde dem kargen *Brot af Sigurðarkviðo* entsprechen. Die Sarazenen töten Vivien und werfen den Leichnam beiseite. Im zweiten Teil des *Alten Wilhelmsliedes*, wie oben erwähnt, und im Aliscanzepos dagegen das völlig andere Bild: In der Chanson de Guillaume findet Wilhelm Vivien *sur un estanc,/ A la funteine dunt li duit sunt bruiant,/ Desuz la foille d'un oliver mult grant./ Ses blanches mains croisies sur le flanc* (V. 1988–1991). Vivien stirbt im Geruch der Heiligkeit. Sigfrids letzte Worte gelten seiner holden *triutinne* (Str. 996). Friedrich Panzer hatte bemerkt, dass zwischen Sigfrids Tod und dem Rolands ebenfalls eine Beziehung bestehen dürfte. Beide gehen mittels eines nicht adäquaten Gegenstands auf den Gegner los, Roland mit seinem Horn, Sigfrid mit dem Schild und beide Male fallen dabei die Edelsteine zur Erde (Str. 985).[35] Ist das Zufall?

Mit den beiden Schwerpunkten Minne und Vasallität – Letztere hier nicht unproblematisch – endet der erste Teil des Epos. Der Schluss des zweiten Teils und damit des Epos im Ganzen, weist dieselbe Doppelspitze auf, doch nun mit der Problematisierung der exzessiven Minne, zusätzlich belastet durch die vom Stoff erzwungene Einbeziehung des Hortthemas.

---

[35] Friedrich Panzer, *Das Nibelungenlied*, Stuttgart 1955.

Schon im ersten Teil verbindet sich die Aufwertung der alten Sagen zum großen Epos mit einer durchgehenden Humanisierungstendenz, gestützt auf die Identität stiftende feste Verankerung des Geschehens im vertrauten realen Raum. Im zweiten Teil, dem Hauptteil, erfasst diese Tendenz das zentrale Sujet großer traditioneller Epik, die Kampfschilderung. Von der bewussten Auseinandersetzung mit diesem Kernbereich der Epik ist auszugehen. Wenn Chrétien in seinem ersten Artusritterroman stolz ankündigt, aus diffusen Erzählungen eine *molt bel conjointure* zu *traire*, so gilt das nicht minder für den Nibelungenepiker im Verhältnis zu seinen Quellen. Das literarhistorische Ghetto *alter mæren*, in das man ihn einzuschließen pflegt, ist zu sprengen.

Humanisierung bedeutet im *Nibelungenlied* nicht nur, dass im grausamen Kampfgeschehen über das bloße Heroisieren hinaus vereinzelt Zeichen tiefer Menschlichkeit sichtbar werden wie etwa bei Rolands Tod. Im *Nibelungenlied* zieht sie sich wie ein roter Faden durch die Schilderung der Kämpfe.

Setzen wir beim Scharmützel mit Gelfrat ein. Der bayrische Markgraf Gelfrat und Hagen, der dessen Fährmann erschlagen hat, stehen einander gegenüber. Keine Reizrede vor dem Kampf, sondern ein sachlicher Bericht Hagens über den Vorfall (Str. 1603ff). Es folgt der typisch ritterliche Zweikampf, Hagen fliegt sogar aus dem Sattel und ruft seinen Bruder Dankwart um Hilfe. Die Bayern müssen schließlich fliehen, von einer Verfolgung sieht man ab. Vier tote Burgunder und etwa 100 erschlagene Bayern sind die Bilanz. Weniger blutrünstig geht es kaum!

Mit dem Eintreffen der Wormser in Passau und der Weiterfahrt setzt sich die Humanisierung in großem Stil fort, gestützt auf die fast aufdringliche Verankerung im realen donauländischen Raum, der ein überzeugendes episches ‚Identifizierungsangebot' dargestellt haben muss – ungleich intensiver als die isolierten Ortsnamen in *Chansons de geste*. Rüdigers Bechelaren wird zur Schlüsselstelle, von der aus die alten Sagen neuen Sinn und Würde erhalten. Die übliche Formel vom „Idyll von Bechelaren" wird diesem Zusammenhang nicht gerecht. Die Zwischenstation in Passau fügt sich ins Bild, worauf der Empfang der Burgunder/Nibelungen in Bechelaren erfolgt. Davor liegt die seltsame Eckewart-Episode, deren mythische bzw. historische Hintergründe Friedrich Panzer gründlich durchleuchtet hat. Seine Beobachtungen seien mit Blick auf die Epos-Thematik ergänzt. Altnibelungischer Bestand ist diese Episode nicht. Der Dichter, im Bemühen ein Epos zu schaffen, war wohl auch bemüht, bei aller Einbettung des Geschehens in die donauländische Wirklichkeit von der Schilderung des gewaltigen Untergangsszenarios einen leicht verfremdenden halbmythischen Akzent zu setzen, um eine gewisse epische Distanz gegenüber dem Stoff herzustellen. Eckewart ist überdies in unverbrüchlicher Treue Kriemhilt verbunden, was das Mythische wiederum relativiert.

In der Bechelarenepisode werden die Weichen gestellt für die Neuorientierung hin auf die Schlacht, worauf es in der großen Epik ankommt, von der Zerstörung Trojas über die Saalschlacht (!) am Schluss der *Odyssee* bis hin zum *Rolandslied*. Die karge Kernepisode von der heroischen Hortverweigerung mit anschließendem Saalbrand und Tötung Atlis ist alles, was die alte Überlieferung zu bieten hatte. Wie es

um erweiternde Zwischenglieder in der Sagenentwicklung bestellt ist, wissen wir nicht.

In der Bewahrung des alten Motivbestands – Hortverweigerung und verräterische Einladung – ist zwar Altes präsent, doch vor allem als Rohstoff für das Neue. So wird die traditionelle Freund/Feind-Front aufgebrochen in einer tragischen Humanisierung der alten Fabel, wenn nun Freunde und engste Verwandte einander gegenüberstehen. Mit den feindlichen Brüdern im *Thebenroman* ist das nicht zu vergleichen! Auszugehen ist von der Tatsache, wie der Epiker auf den abschließenden Vernichtungskampf hinführt und diesen gestaltet, wobei den Proportionen unsere Aufmerksamkeit zu gelten hat: wieviel Raum gewährt er dem martialischen Schlagabtausch und wieviel dem Humanum!

Auf die Bechelarenepisode folgt als weiteres Glied in der Hinführung auf den Endkampf der Empfang am Hof Etzels. Die Schilderung des Abschieds von Bechelaren unterstreicht das Anliegen des Dichters, die Hinordnung des Geschehens auf die menschlichen Bindungen und die Festlegung auf den Raum – *Osterrîche* und Worms *bî dem Rîne*, womit sich der Kreis schließt – siehe erste *âventiure* – und das Donauland seinen Platz neben dem Rheinland erhält und die Identifizierungsmöglichkeit verstärkt.

Die Ankunft am Etzelhof führt zu einer Verdichtung wesentlicher Erzählstränge. Zwei volle *âventiuren* verwendet der Dichter darauf, etwa 100 Strophen. Die Kampfschilderung lässt auf sich warten. Das geht weit über das hinaus, was z.B. die *Thidrekssaga* zu bieten hat, von den übrigen nordischen Quellen zu schweigen. Zu Rüdiger, der schon in der den zweiten Teil einleitenden *âventiure* einen großen Auftritt hatte, treten nun mit schwächerem Profil Hildebrand und Dietrich hinzu. Der Dichter vereinnahmt damit die im Südosten vorherrschende Amelungensage. Geht man vom *Nibelungenlied* aus, so würde man annehmen, dass die burgundischen Sagen im Südosten bestens bekannt waren. Es überrascht nun, dass einschlägige Quellen zwar die Beliebtheit von *Carmina* über Rüdiger und die Amelungen im Donauraum bezeugen, nichts aber über einen gewaltigen Auftritt der Nibelungen verlauten lassen. So z.B. bei Metellus von Tegernsee in seinen *Quirinalien* aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, oder 100 Jahre früher im Bericht über die Freizeitbeschäftigung des Bischofs Gunther vom Bamberg auf seinen Gütern in Kärnten. Ein Schluss *e silentio*, aber immerhin![36] Ein seltsamer Befund, was dadurch erhärtet wird, dass Heinrich von Veldeke bei seiner Schilderung der Rüstung des Eneas vergleichsweise die Schwerter Haltecleir und Durendart aus dem *Rolandslied* und drei aus der Dietrichssage erwähnt: Eckesas, Mimink und Nagelrink (V. 5692ff) und kein Wort über Siegfrids Schwert verliert. Und selbst die österreichische Dichtung *Helm-*

---

[36] Wilhelm Grimm, *Die deutsche Heldensage*. 4. Auflage. Unter Hinzufügung der Nachträge von Karl Müllenhoff und Oskar Jähnicke aus der *Zeitschrift für Deutsches Altertum*, Darmstadt 1957, S. 49 (im Abschnitt Nr. 31 über Metellus von Tegernsee): *quos orientis habet regio,/ flumine nobilis Erlafia,/ carmine Teutonibus celebri,/ inclita Rogerii comitis/ robore seu Tetrici veteris*. Dem Bischof von Bamberg wirft sein Scholasticus vor, sich auf seinen österreichischen Gütern zu sehr mit der Dietrichsage zu beschäftigen, anstatt die Kirchenväter zu studieren.

brecht von Wernher dem Gärtner, die penibel aufzählt, was an der aufwendig gestickten Haube an Anspielungen zu sehen ist, nennt Troja, Eneas, Roland, Helche, Dietrich, Witich (V. 42ff). Kein Wort über die Nibelungen. Man fragt sich, war die Hereinholung der rheinischen Nibelungen ins Donauland etwa der Versuch, diesen prestigiösen Sagenstoff dort ‚heimisch' zu machen? Die auffallende Intensität, mit der der Autor dabei verfährt, könnte das vermuten lassen; mit Konsequenzen für die Literaturgeschichte! Die frühen altnordischen Quellen ignorieren andererseits die Amelungensage. Neben Hildebrand und Dietrich wird vorsorglich auch der Heißsporn Wolfhart eingeführt (Str. 1719), desgleichen kommt aber auch der burgundische Volker zu Wort, was vorausdeutet und das Übergewicht der Wormser unterstreicht.

Der Empfang ist auf drei Stufen angelegt: Begrüßung durch Dietrich von Bern, durch Kriemhilt und schließlich Empfang bei König Etzel. Der Schwerpunkt liegt bei Kriemhilt und Hagen, wobei es zu einer zunehmenden Verdichtung kommt, ausgelöst vom Hinweis auf die Gefahr, die von der untröstlichen Kriemhilt ausgeht. Die klare Entsprechung zum ersten Teil des Epos liegt auf der Hand. Dort ging die Gefahr von den Tränen der beleidigten Prünhilt aus und führte zur Ermordung Sigfrids, nun sind es die Tränen der untröstlichen Kriemhilt, und die führen zur Vernichtung der Burgunder. Hier wie dort ist Hagen, der Vasall, die Schlüsselfigur. Er gewinnt immer mehr Profil, sein Auftritt erfüllt die Hunnen mit Staunen und Schrecken. Das Mittelstück, Kriemhilt und Hagen gewidmet, gleicht einem Diptychon und stellt ein Paradebeispiel mittelalterlicher Kompositionsweise dar, die von neuzeitlicher Ästhetik, die aufs Organische abzielt, nicht erfasst wird. Zwei grundverschiedene Bilder von Kriemhilt, wobei der Dichter die erwähnte Dreistufigkeit der Empfangsszene durchbricht, stehen da nebeneinander, was an die Erzähltechnik der französischen *Laisses similaires* denken lässt, wobei dieses zweite Kriemhiltbild, das nun die 29. *âventiure* füllt, die gesamte Empfangsszene beherrscht. Zuerst ist von ihrem Hass und *valschem muot* die Rede. Ihre diskriminierende Begrüßung veranlasste Hagen, sich den Helm fester zu binden (Str. 1737). Die Bevorzugung Gîselhers wird dann im Kampfgeschehen auf ergreifende Weise wirksam werden, was zeigt, wie durchdacht Vieles ist. Neben dem Hauptthema, Kriemhilts Liebe, das hinter ihrem *leit* steht, war da noch das unbequeme alte Motiv vom Goldhort zu ‚bewältigen'. Die eine Seite des Diptychons zeigt nun eine Kriemhilt, die abrupt Hagen nach dem Goldhort fragt, was Hagens Selbstheroisierung provoziert und Kriemhilt in einem schlechten Licht zeigt, was dazu führt, dass Dietrich sie als *vâlandinne* bezeichnen kann (Str. 1748). Für mittelalterliche Kompositionstechnik keineswegs so deplaziert, wie es uns erscheinen mag. Am Schluss des Epos, bei der entscheidenden Konfrontation mit Hagen, wird Kriemhilt ebenfalls, wie wir sehen werden, die Hortfrage stellen und wiederum als *vâlandinne* bezeichnet werden, doch das letzte Wort liegt da bei ihrer Liebe zu Sigfrid, der im Schwert an Hagens Seite präsent ist.

Bei der ersten Begrüßung am Hof kann Kriemhilt nur, *swinde blicke* (Str. 1749) auf ihre Feinde werfend, den Platz verlassen. Wie anders die zweite Tafel des Diptychons. In der Einleitungsstrophe dieser 29. *âventiure* schiebt nun der Epiker das alles

resolut beiseite, was die folgende Szene – auf die alles angelegt ist – stören könnte; König Etzel muss noch warten! Diese *âventiure*, die also den Kern der neugestalteten Ankunftsszene am Hofe Etzels bildet, enthält in konzentrierter Form das, worauf es dem Epiker bei seiner Neugestaltung der *alten mæren* ankommt. Es ist das Humanum in einer ganz besonderen Ausprägung als Minne und Kriegertum. Dabei zeichnet sich aber bereits eine bedeutsame Verschiebung des Schwerpunkts zu Letzterem ab, denn Volker tritt an Hagens Seite und das Thema Kriegerfreundschaft – gipfelnd dann in der Rüdigerszene – wird sich auf Kosten der problematisierten Minne entfalten können.

Die Einleitungsstrophe der 29. *âventiure* liest sich wie ein Neueinsatz innerhalb der Schilderung der Ankunftsszene. Sie zeigt überraschenderweise die beiden, Hagen und Volker, wie sie auf einer Bank im Hof Platz nehmen; eine mehr als ungewöhnliche Position, von der die *alten mæren* nichts wussten.[37] Dazu bedurfte es eines Anstoßes von außen. Nun hat schon vor Jahrzehnten Marianne Wynn auf die frappierende Ähnlichkeit dieser Szene mit einer nicht minder zentralen Episode der Wilhelmsepik aufmerksam gemacht, was die Nibelungistik beharrlich ignoriert. In der Wilhelmsepik postiert sich Wilhelm auf einer Bank im königlichen Palais in Paris, das Schwert übers Knie und fordert mit diesem Rechtsgestus vom pflichtvergessenen König und der Königin, der Schwester Wilhelms – auch da die verwandtschaftlichen Bindungen! – Rechenschaft und Unterstützung im Kampf gegen die Sarazenen. Es ist eine rauhe gewaltsam einseitige Szene. Der Nibelungenepiker übernimmt nur den beeindruckenden Rahmen. Es entsteht Neues im Einklang mit der Humanisierungstendenz unsres Epikers. Von feudalrechtlicher Pflicht kann keine Rede sein. Dem imponierenden Vasallen Hagen steht nun Kriemhilt nicht, wie kurz zuvor, als bös keifende Vettel gegenüber, sondern als hohe schmerzerfüllte Frau und Königin. Gegenüber der Wilhelmsepik sind die Rollen vertauscht.

Das zentrale Motiv, der Schwertgestus, erhält eine neue Funktion. Nun fordert da die Königin Rechenschaft vom Mörder ihres Gatten (Str. 1789), mit der Macht ihres hunnischen Aufgebots, doch daraus wird ein Kompliment gegenüber der Kampfkraft der Burgunder, denn Kriemhilt verlangt erhebliche Verstärkung, dazu unterbricht sie ihren Auftritt, um als Königin, *under krône* (Str. 1770), die Stiege herabzuschreiten. Dabei kein Wort über den Goldhort! Der Hinweis darauf, dass der galante Spielmann Volker der Königin die schuldige Reverenz erweisen will, was Hagens heroische Reaktion provoziert, zeigt, wie durchdacht das Ganze ist. Hagens Verachtung gegenüber den Hunnen, vorbereitet durch Kriemhilt (Str. 1767ff), lässt erkennen, wie sehr dem Dichter an der Heroisierung der Burgunder gelegen war. Über die Heroisierung hinaus ist diese Szene mit ihrer unvergesslichen Emotionalität auch eine der großen Errungenschaften der hochmittelalterlichen Dichtung. Man muss sich fragen, ob die Germanistik, die sich 1968 die ästhetische Sensibilität hat austreiben lassen, dafür noch ein Organ besitzt. Mit sicherem Blick hat der Epi-

---

[37] Marianne Wynn, „Hagen's Defiance of Kriemhilt", in: *Medieval German Studies Presented to Frederick Norman by his Students, Colleagues and Friends on the occasion of his retirement*, London 1965, S. 104–114.

ker das emotionale Potential erkannt, das in Hagens Schwertgestus lag. Dieses Schwert, in der Wilhelmsepik ein bloß rechtliches Requisit, wird nun, wie dann am Schluss des Epos, zu einem machtvollen Dingsymbol, in dem der tote Geliebte präsent ist. Von dieser Waffe lässt der Dichter eine Faszination ausgehen, der er sich gleichsam selbst nicht entziehen kann (Str. 1783f):

> Der übermüete Hagene leit' über sîniu bein/ ein vil liehtez wâfen, ûz des knopfe schein/ ein vil liehter jaspes, grüener danne ein gras./ wol erkandez Kriemhilt, daz es Sîfrides was.
>
> Dô si daz swert erkande, dô gie ir trûrens nôt./ sîn gehílze daz was guldîn, diu scheide ein porte rôt./ ez mante si ir leide: weinen si began./ ich wæne, ez hete darumbe der küene Hagene getân.

In zwei Strophen kann sich dieses *liehte wâfen* verselbständigen und zu visueller Unwiderstehlichkeit verdichten, was den Dichter selbst noch einholt, wenn er am Beginn der zweiten Strophe schon mit dem temporalen *dô* auf die Wiedergabe des weiteren Geschehens einschwenken will; doch da sind das *guldîne gehílze* und die *scheide ein porte rôt*, die ihn nicht loslassen. Angesichts dieser machtvollen dinghaften Präsenz des ermordeten Geliebten versteht man Kriemhilts Handeln bis hin zum verzweifelten Ende. Der Dichter versäumt es aber nicht, diesem *leit* der Kriemhilt Hagen als den *küenen* gegenüberzustellen, den er eingangs noch als *übermüete* bezeichnet hatte. Es zeigt sich darin die unauflösbare Ambivalenz, die der Dichter in dieser Gestalt zu verkörpern verstand. Hagens ergreifendes Schuldbekenntnis (Str. 1790f): *ich binz aber Hagene, der Sîfriden sluoc [...] ich hân es alles schulde [...] ich hân iu leides vil getân* fügt sich in diesen Zusammenhang.

Dem in diesen zwei Schwertstrophen vergegenwärtigten toten Geliebten folgen zwei Strophen, die die Gegenseite in Szene setzen, nun nicht mehr Hagen allein, sondern Volker an dessen Seite. Der Fiedelbogen des Spielmanns – wie immer man zu der Metapher stehen mag – wird zum Schwert, nun als Symbol der Kampfkraft der Kriegerfreunde. Die Mannen Kriemhilts ziehen ab, es bleibt das hochgemute Kriegerfreundespaar, was sich schon am Schluss der Str. 1785 angekündigt hat. Die Waagschale neigt sich immer mehr der Kriegerfreundschaft und damit auch dem vorbildlichen Vasallentum zu auf Kosten von Kriemhilts *minne* und *herzenjâmer* (Str. 1799ff). Nach dieser autoritativen Feststellung durch den Autor rückt nun endlich der königliche Hof in den Blick, was eben zugunsten der beiden Krieger ausgeblendet worden war. Die Begrüßung durch Etzel schließt ab, von Kriemhilt, immerhin Königin und Etzels Gemahlin, keine Rede mehr. Das Kernpersonal erweitert sich mit der Erwähnung Irnfrits, Hawarts und Irings. Von Rüdiger heißt es, dass er Gîselher zum König geleitet (Str. 1804). Gîselher gewinnt an Bedeutung, indem es, nun in Verbindung mit Hagen, durch Gîselhers Äußerung über Kriemhilt und seine bösen Ahnungen zu einem kurzen vorausdeutenden Intermezzo sentimentaler Menschlichkeit kommt (Str. 1827f). Dabei wird es nicht bleiben; es ist dies keine isolierte Randbemerkung, wenn wir etwas vorausblicken. Nach Ausbruch der Kämpfe und unmittelbar, bevor Kriemhilt die Halle in Brand stecken lässt, stellt der Dichter die beiden Geschwister einander direkt gegenüber (Str. 2101ff). Es geht

ihm also vorrangig darum, das grausame Kampfgeschehen mit Menschlichkeit zu durchdringen. Mit diesem Einschub offenbart der Dichter, dass er eine besondere Vorstellung vom heroischen Epos hatte.

Es folgt der zweite Versuch der Mannen Kriemhilts, die Feindseligkeiten zu eröffnen, doch da ist erneut die epische Retardierungstechnik am Werk und ermöglicht die Schilderung einer besonders packenden Episode. Es geht um die Nachtwache Hagens und Volkers. Die Einbettung in die nächtliche Szenerie tut ein Übriges. Das Zeitsignal, das diese *âventiure* einleitet, ist wortwörtlich aus *Chansons de geste* übernommen: *Der tac der hete nu ende und nâhet' in diu naht* (Str. 1818) – *li jor va a declin si aprocha la nuit*! Hinter diesen und ähnlichen ausladenden Hinweisen auf Abend oder Morgen steht letztlich die Epik der Antike.

Die dritte und letzte Stufe im Geschehensablauf bis zum Ausbruch der Kämpfe ist besonders aspektreich orchestriert. Die einleitenden Strophen (1849f) sind, in Entsprechung zum Beginn der 30. *âventiure*, dem Tagwerden gewidmet, worauf der Hinweis auf den Kirchgang folgt. Dabei wird die dafür angemessene Kleidung zum Anlass auf Kampf einzustimmen, denn Hagen sorgt für das Anlegen der Rüstung (Str. 1852ff), was er mit der Aufforderung zu gottesfürchtigem Verhalten verbindet und zugleich vor Kriemhilts Heimtücke warnt. Kriemhilt versinkt immer mehr ins Negative, je näher man dem Ende kommt. Nun führt der Dichter mit Hagens religiösen Hinweisen die Religion als Kraft vor dem Untergang ein. Was bisher an Religiösem zur Sprache kam, bewegte sich im konventionellen Bereich, wenn wir von Kriemhilts Reaktion auf Sigfrids Tod absehen. Die Forschung hat immer wieder versucht, mit Hagens Intervention ins Reine zu kommen, für neuzeitliches Empfinden eine Monstrosität, doch das hat wenig zu besagen, vielmehr ist dies eine Aufforderung, das Mittelaltergemäße darin zu sehen und zu akzeptieren, dass ein derartiges Nebeneinander von echter Religiosität und extremer Heroik, ja Brutalität, kompositorisch kein Problem war. Die Aufwertung der kriegerischen Burgundervasallen war, vor allem gegen Schluss hin, das Hauptanliegen des Dichters. Ihm gelingt es dann auch, was eine wesentliche erzählerische Errungenschaft darstellt, eine Stimmung elektrisierender Gereiztheit zu schaffen, die zur Entladung drängt.

Vor Ausbruch der Feindseligkeiten baut der Dichter ein urepisches Element ein, wonach der Held selbst durch sein Verhalten an seinem eigenen Untergang mitwirkt – so Gunnarr in der *Atlakviða* oder Byrhtnod in der *Battle of Maldon*. Wie wir sehen werden, weiß auch die *Njáls saga* um diesen Aspekt des Heroischen, wenn sie darstellt, wie Gunnarr das Abkommen bricht und heimkehrt. Die entgeisterte Reaktion seines Bruders zeigt, dass da etwas Ungewöhnliches geschieht. Im *Nibelungenlied* zeichnet sich das schon bei der Ankunft der Burgunder am Etzelhof ab, in der Episode von der heroischen Nachtwache setzte sich das fort, intensiviert durch direkte Hinweise auf den *vil starken übermuot* (Str. 1865). So lassen die Burgunder, wie der Dichter eigens anmerkt, den Hunnenkönig bewusst im Unklaren über den wahren Sachverhalt, so dass die Katastrophe ihren Lauf nehmen wird. Ihr Untergang ist also auch irgendwie ihr Werk. Zum Eklat kommt es dann, wenn Volker ohne jeden Grund beim Turnier nach dem Kirchgang ostentativ den hunnischen Galaritter

niedersticht (Str. 1886ff). Etzel als vorbildlicher Gastgeber kann gerade noch das Ärgste verhindern (Str. 1897f), doch nun schaltet sich Kriemhilt ein und das Unheil nimmt seinen Lauf. Hildebrand und Dietrich weigern sich, ihr zu Diensten zu sein, bei Blœdelîn hat sie aber Erfolg (Str. 1903). Damit tritt man in die Schlussphase ein. Vier *âventiuren*, über 200 Strophen, hat der Dichter auf das Ausgestalten des Retardierens verwendet und dadurch den zweiten Teil des Epos wieder in zwei etwa gleichlange Teile gegliedert, einmal vom Aufbruch in den Osten bis zum Ausbruch der Feindseligkeiten, *âventiure* 20 bis 31, und dann die Kämpfe bis zum Schluss, *âventiure* 32 bis 39. Man achte auf die Proportionen! Der Dichter nutzt diese Strukturierung, um das betroffene Personal, das sich zusehends erweitert, auf differenzierte Weise in Szene zu setzen, wie das in dieser Bewusstheit und Breite in vergleichbaren großepischen Texten nicht angestrebt oder gar verwirklicht ist.

Nun zur Schilderung der Kämpfe, der Hauptattraktion eines Großepos. Auch da fällt die Tendenz zur Gliederung auf. Das Hauptaugenmerk des Dichters liegt weniger beim großen Massaker als bei der eindringlichen Schilderung der Einzelkämpfe und vor allem der Redeszenen. Unser Dichter verteilt das Geschehen auf zwei getrennte Schauplätze; Kriemhilt hatte ja veranlasst, die *knehte* separat unterzubringen. Das verschaffte dem Dichter die nötige Atemluft für die Konzentration auf den Hauptkampf in der Königshalle. Man erkennt das Bemühen des Dichters zu gliedern, zu gewichten und auch den Raum – denken wir an die ‚schreckliche Stiege' – wirkungsvoll einzusetzen. Auf eine detaillierte Kampfschilderung auf dem ersten Schauplatz lässt er sich nicht ein, sondern beschränkt sich auf das Nötigste. Dankwart enthauptet Blœdelîn, die *knehte* der Burgunder wehren sich auch mit Bänken und Schemeln. Bei der großen Kampfschilderung unterscheidet er sich gegenüber Vergil, Lukan, Walter von Châtillon und den *Chansons de geste*. Die erwähnten großen Epen schwelgen darin, Lesern und Hörern ein gerütteltes Maß an Grässlichkeiten zuzumuten – Schädelspalten im Detail, Hervorquellen der Eingeweide, Verspritzen des Gehirns, Herausspringen der Augen nach einem Hieb auf den Schädel, Anschwellen der Flüsse wegen des Blutbades, und dass abgeschlagene Organe ihre angeborene Funktion noch eine Weile ausüben können etc. In der Saalschlacht am Schluss der *Odyssee* muss man sogar hinnehmen, dass dem unsympathischen, aber harmlosen Ziegenhirten die Geschlechtsorgane abgerissen werden und man sie den Hunden zum Fraß vorwirft! Auch der Verfasser des lateinischen *Pseudo-Turpin* im *Codex Calixtinus* steht dem nicht nach und kann nicht genug daran kriegen, das Hinmetzeln von Tausenden von Sarazenen hervorzuheben und stellt z.B. beim Kampf Karls mit Aigolandus fest: *Tanta sanguinum effusio die illa agitur, quod victores usque ad bases in sanguine natabant.*[38]

Der Nibelungenepiker erzählt dagegen, wie sich bestimmte Menschen in dieser fürchterlichen Tragödie verhalten. Was er dabei an unterschiedlichen Reaktionen der Betroffenen herauszuarbeiten vermag, stellt eine unvorhersehbare Bereicherung der epischen Kampfschilderungen dar. Für eine rasende vertierte Meute, wie man

[38] *Historia Karoli Magni et Rotholandi ou Chronique du Pseudo-Turpin*, hg. von C. Meredith-Jones, Genf 1972, S. 143.

formuliert hat, war da kein Bedarf. Wenn ein Kämpfer mit einem Eber verglichen wird, so ist das bekanntlich eine gängige epische Metapher für Mut und Kampfkraft und wenn es heißt, dass Etzel aufatmet, weil er dem *tíuvél* – Volker – entrann, so wird deshalb auch Volker nicht zum Leibhaftigen (Str. 2001); übrigens verwendet Dietrich dasselbe Bild, um Wolfhart zurechtzuweisen (vgl. Str. 1993). Und was das Bluttrinken betrifft, so erklärt der Dichter, dass der, der Blut getrunken hat, *dâ von gewan vil krefte* (Str. 2117). Das deckt sich mit dem entsprechenden Hinweis im Handbuch des deutschen Aberglaubens.

Mit dem blutüberströmten Dankwart, Hagens Bruder, der dem ersten rasch erzählten Massenkampf entkommen konnte und die Stiege zur Königshalle hinaufstürmt, ist man beim Hauptschauplatz und damit beim großen Schlusskampf angelangt. Dieser gliedert sich, wie gesagt, in zwei Teile von ungleichem Gewicht. Da ist das wüste Getümmel in der Halle, vergleichbar dem Kampf Blœdelîns mit Dankwarts Mannen. Es geht nun darum, die anonyme Masse der Hunnenkrieger auszuschalten, um Raum zu gewinnen für den Hauptteil, die großen Einzelkämpfe und deren Umfeld. Schon im ersten Abschnitt, mit dem Erscheinen Dankwarts, tritt das Massaker als solches zurück hinter eindrucksstarken Einzelszenen. Da ist die Tötung Ortliebs (Str. 1961), ein blutiges Detail, gewiss, doch darin erschöpft sich das nicht, denn es geht ja um die Einbeziehung Kriemhilts, der damit neues Leid zugefügt wird. Dann werden die einzelnen Burgunderkrieger vorgestellt, neben Hagen, Dankwart und Volker und vorsorglich vorausweisend auch Gîselher, Kriemhilts Lieblingsbruder! Von Hagen heißt es, dass er *wüeten* begann und so *manegen helm brach* (Str. 1980f). Das wird aber nur behauptet und nicht im Einzelnen vorgeführt, also eine grundsätzliche Abkehr von epischer Praxis![39] Der Dichter sah seine Aufgabe woanders. Immer wieder wird der realräumliche Hintergrund betont. So wird mehrfach auf *Burgonden* hingewiesen, Gunther ist der *vogt von Rîne* (Str. 1968) und es ist von den *recken von dem Rîne* die Rede (Str. 1976). Dem steht der *vogt von Berne* gegenüber, der *künec der Amelunge* (Str. 1981), *der ritter [...] ûz Amelunge lant* (Str. 1983). Dieser Dietrich wird in ein zweifelhaftes Licht gerückt (Str. 1983ff). So bittet Kriemhilt ihn um Hilfe, doch was antwortet der *künec der Amelunge*: *„Wie sol ich iu gehelfen [...] nu sorge ich umbe mich."* (Str. 1984). Schließlich dann doch ein sachter Versuch: *„Daz will ich versuochen, ob ich íu gehelfen kann"* (Str. 1986)! Dreimal fällt das wichtige Wort *helfe*, was die Ohnmacht des Amelungenfürsten unterstreicht. Das lässt vorausdenken an den Schluss des Epos. Dietrich hat alle Mühe die abgekämpften Burgunder, Gunther und Hagen, zu bezwingen, übergibt sie Kriemhilt und verlässt weinend die Szene!

---

[39] Statt im Nibelungendichter einen Mann am Werk zu sehen, der nichts anderes im Sinne hatte, als eine rauschhafte Blutorgie voller Grässlichkeiten vorzuführen – wie das die marktbeherrschende Deutung zu werden scheint – sollte man auf die anderen epischen Werke blicken, wo es diese Grässlichkeiten *en masse* gibt und keine Rüdigerszene und kein Gespräch Gîselhers mit seiner Schwester. Wenn es dann heißt – Hagen und Volker halten sich vom Kampf fern aus anderen Gründen als Achilles –, dass Rüdiger *des muotes ertobete* (Str. 2206), wie er die Stiege hinaufstürmt, so wird damit einfach seine Kampfkraft betont.

Die Einbeziehung Dietrichs ins Geschehen bewirkt eine Unterbrechung des Hallenkampfes. Gunther bietet *buoze* und *suone* an. Die Freundschaft mit Dietrich wird besiegelt und sogleich der *edel Rüedegêr* einbezogen (Str. 1996). Ein deutlicher Fingerzeig auf das Kommende, das dann umso tragischer erscheint, wenn die beiden in den Kampf eingreifen müssen. Hagen und Volker, die seit der 29. *âventiure* im Vordergrund stehen, beherrschen auch den Rest dieser *âventiure* (Str. 1999ff), was ebenfalls auf den Schluss des Epos vorausverweist wie die Erwähnung des Heißsporns Wolfhart auf Seiten der Amelungen. Der Epiker bereitet über den Einsatz der wichtigsten Personen das Ende vor.

Die großen Epen der Antike und die *Chansons de geste* sehen in der aufwendigen Schilderung der großen Schlacht ihr Hauptanliegen. Beim Nibelungenepiker gewinnt man den Eindruck, dass er sich diesem gattungsbedingten ‚Zwang' nur halbherzig unterwarf und seine Energie auf die Herausarbeitung dessen verwandte, was außerhalb des Massengeschehens vor sich ging. In der *Odyssee* ist nach Beendigung des Gemetzels im Saal das Epos zu Ende, im Nibelungenepos ist mit der hemdsärmeligen Beseitigung der Leichen die große Saalschlacht zu Ende, doch nun folgt erst das Eigentliche, die Einzelkämpfe an der Stiege, und es setzt sich die gründliche Neuorientierung der epischen Kampfschilderung durch, wobei mehr geredet als gekämpft wird, vom Beschreiben furchtbarer Wunden ohnehin keine Rede. Man blicke nur auf die große Szene in der 36. *âventiure*, worin die Burgunder dem hunnischen Herrscherpaar gegenübergestellt werden und es zu dem ergreifenden Wortwechsel mit Kriemhilt kommt, in dessen Zentrum der unschuldige Gîselher steht. Das fällt auch quantitativ ins Gewicht. Neben dem *leit* der Kriemhilt wird aber nun die bedingungslose Treue der Könige gegenüber ihrem *man*, Hagen, zum entscheidenden Movens des Geschehens. Vorbildliches Vasallentum gegen Kriemhilts Minne. Die folgende *âventiure* stellt dann Rüdiger ins Zentrum. Was Rüdiger betrifft, erlaube ich mir auf meine älteren Arbeiten zu verweisen, besonders auf meinen Beitrag zum großen Ausstellungskatalog.[40]

Der Rüdiger-Erzählstrang verdichtet sich zum Höhepunkt der neuen nibelungischen Darstellung großer Kämpfe, was dazu beiträgt, die *alten mæren* zum hochmittelalterlichen Epos zu nobilitieren. Rüdigers Verhalten ermöglicht die ganz und gar unvorhersehbare ritterliche Reaktion Hagens, die Waffen schweigen zu lassen, dem sich Volker anschließt – und bereitet so den packenden Schluss des Epos vor, der nicht zuletzt in der Apotheose Hagens liegt. Aber da war noch das Glanzstück der alten Sagenüberlieferung, die heroische Hortverweigerung, wovon die *Atlakviða* zeugt. Den Drachenkampf, ebenfalls eine Hauptattraktion der alten Sagen, konnte der hochmittelalterliche Epiker weitgehend ignorieren. An der heroischen Verweigerung der Herausgabe des Goldhorts führte kein Weg vorbei. Die kompositorischen Schwierigkeiten, die sich der Dichter damit auflud, konnte er als mittelalterlicher Epiker offenbar in Kauf nehmen; ein Lehrstück für mittelalterliche Kompositionsweise!

---

[40] Vgl. oben, Anm. 27.

Im Verlauf des Epos zog der Goldhort nur punktuell das Interesse auf sich. Mit der Ankunft der Burgunder am Hof Etzels ändert sich das, eher gewaltsam nach modernem Empfinden. So kommt es zu der überraschenden Frage Kriemhilts nach dem Goldhort, die von Hagen abgeschmettert wird, wie oben dargelegt. In Entsprechung dazu geht es in der anschließenden *âventiure* um ein anderes wesentliches Requisit – das in den alten Sagen fehlte – um Sigfrids Schwert und damit um den Geliebten selbst. Am Schluss des Epos wird nun das, was vorher auf die *âventiuren* 28 und 29 auseinandergelegt war, in zwei Strophen zusammengefasst, ein klares Indiz für bewusste Komposition (Str. 2371f): Hagens Bekenntnis und Kriemhilts verzweifeltes und zugleich überwältigendes Sichklammern an Sigfrieds Schwert und die anschließende Tötung Hagens mit diesem Schwert. Doch damit ließ es der Epiker nicht bewenden. Seine neue Nibelungenbotschaft, König Etzel in den Mund gelegt und Hildebrands Schwert anvertraut, war Rühmung Hagens und Verurteilung Kriemhilts, was er in der Schlussstrophe besiegelt und als gültige Fassung der Nibelungensage beansprucht: *daz ist der Nibelunge nôt* (Str. 2379)! Wenn Etzel, dem durch Hagen furchtbares Leid zugefügt wurde, diesem Krieger, der im Dienst seiner Herren zu allem bereit ist, als *den allerbesten degen* rühmt, muss die Überlegung erlaubt sein, ob in dieser Situation diese Fügung nur aus sich heraus zu verstehen sei oder ob nicht viel eher eine überbietende Anspielung vorliegen könnte. Zur gleichen Zeit nämlich hat sich im arturischen Roman die Vorstellung vom *meilleur chevalier* durchgesetzt. Solche und ähnliche Einzelbeobachtungen, die die amtliche Nibelungenphilologie ignoriert, könnten wesentlich dazu beitragen, unser Bild von der damaligen Literatur zu beleben. Mit der konsequenten Ausrichtung des Geschehens auf das vorbildliche Vasallentum – *herre/man* – hin löst sich der Dichter vom Rittertyp der Artusromane los, was ihn nicht hindert, gelegentlich die Begriffe *ritter/ritterschaft* zu verwenden. Grundsätzlich geht es um den *man*, unterstrichen durch kostbare Begriffe wie *recke* und *degen*. Dieser Konzentration auf das Vasallentum verdanken wir, als besondere Überraschung, die Rüdigerepisode, womit der Dichter, wie ich meine, auch eine ‚politische' Botschaft verbunden haben dürfte. Rüdiger kommt schließlich als gebrochener Mann seiner Vasallenpflicht nach, doch nun verstößt ausgerechnet Hagen, der *man* schlechthin, dagegen; mit verheerenden Folgen für seine *herren* – Rüdiger tötet Gernot! Der rheinische Hagen, der durch diese noble Geste über sich hinauswächst, verneigt sich damit vor dem donauländischen Vasallen Rüdiger. Sollten darin Staufer und Babenberger so etwas wie ihr gemeinsames *heroic age* erkennen und würdigen? Was das bedeuten könnte, wird uns noch bei der abschließenden Frage beschäftigen, wie der Dichter sein Epos verstanden wissen wollte.

Die zwei Pole, die der Neufassung der alten Sagen ihre Orientierung geben, sind also Minne und Vasallität, in der ersten *âventiure* breit dargelegt, in den Schlussstrophen wirkungsvoll zusammengefasst. Die Waage hat sich nun endgültig der Vasallität zugeneigt. Kriemhilt, die *vâlandinne* – obgleich *vil edelez wîp* – wird im Gegensatz zu Hagen hingerichtet, wie weiter oben mit Blick auf Geneluns Hinrichtung angedeutet wurde. Der leicht verächtlich frauenfeindliche Ton in den Worten Etzels,

dass Hagen von eines *wîbes handen* sterben musste, ist in die Beurteilung der Szene einzubeziehen und es drängt sich der Schluss auf, dass die Minne, diese einmalige Errungenschaft der volkssprachlichen Literatur des Hochmittelalters, einer strengen Prüfung unterzogen wird. Für die Troubadours war *fin'amors fons de bontat cà tot lo mon illuminat* – was direkt an Boethius anschließt. Reinmar und Walther rühmen *wîp* und *wîbes namen* und für Wolfram *hât Minne ûf erden hûs* und *ze himile* ist *reine vor got ir geleite*. An *reine* fehlte es Kriemhilt nicht und doch wird sie zur *vâlandinne*. Neigt der Nibelungenepiker in seiner Darstellung dessen, was die Minne an Zerstörerischem anrichtet, nicht doch dem damals gängigen Klerikerdictum zu, wonach der *amor huius mundi finem amarum habet*? Wir lassen es dabei bewenden.

Der Dichter hat den Abschluss des Werkes dem zweiten Pol, der Vasallität, anvertraut, was sich in der Handlungsführung vor allem seit der 29. *âventiure* immer deutlicher abzeichnete. Hagen, der in Str. 2368 nachdrücklich auf seine *herren* verweist, präsentiert sich in seiner Hortverweigerung als Vasall und der Anblick des abgeschlagenen Hauptes *sînes herren* (Str. 2370), stimuliert ihn zu seiner Formulierung der Hortverweigerung. Hagen evoziert das Herrschaftsgebiet – Burgonden – und die kostbaren Namen seiner Herren und stellt die Verbindung her zu dem, was in der ersten *âventiure* über die Macht der Burgunder in Worms am *Rîne* aufgebaut worden war.[41] Man kann darin nur eine beeindruckende Huldigung des Autors sehen und den Ausdruck seines Stolzes auf solche Ahnen, was im Tod des vorbildlichen Vasallen erhärtet wird. Man hat es dabei mit realen räumlichen Gegebenheiten zu tun und es fragt sich doch, was das für Dichter und Hörer damals bedeutet haben mag. Das gilt auch für das Donauland und insbesondere für Bechelaren. Die mittelalterliche Neigung, an Großes in der Vergangenheit anzuknüpfen, ist bekannt, man denke nur an die These von der trojanischen Abstammung der Franken. Das Rheinland war um diese Zeit – siehe Otto von Freising – die Machtbasis der Staufer. Über den altnibelungischen Namen Burgund ergab sich die Möglichkeit der Anbindung an früheres großes Geschehen. Kaiser Friedrich I. hatte 1156 Beatrix von Burgund geheiratet und sich dann in Burgund krönen lassen. Für das österreichische Donauland ist keine sagenhistorische Nibelungenüberlieferung belegt; im Südosten dominierte, siehe oben, die Dietrichsage mit ihrem freundlichen Attilabild. Dazu gab es feste Beziehungen zwischen Rhein und Donau. 1156 erließ Friedrich I. das *privilegium minus*, das den österreichischen Markgrafen Heinrich zum Herzog erhob und ihn mit außerordentlichen Privilegien ausstattete, was die engen Beziehungen der beiden Herrscherhäuser festigte. Dass Friedrich beim 3. Kreuzzug den Landweg durch Österreich wählte und es in Ungarn noch zur Verlobung seines Sohnes kam, aus der dann nichts wurde, wird erheblichen Eindruck hinterlassen haben. Das alles ist seit langem bekannt. Die Forschung wirkt wie gelähmt, doch es dürfte sich lohnen, darüber nachzudenken.

Dass die Burgunder, wie auch Rüdiger, untergehen, ist alles andere als ein Makel. Solche Krieger zu seinen – wie vage auch immer – Vorfahren zu zählen, war für die

---

[41] Heinz Thomas, „Die Staufer im Nibelungenlied", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990), S. 321–354.

burgundischen Staufer wie für die Österreicher ein Ruhmestitel. Mit dieser Ansippung der Nibelungensagen an die Wirklichkeit des Hochmittelalters und der literarischen Ausgestaltung zu einem großen Epos hatte der Osten gegenüber dem französischen Westen mit dessen *Chansons de geste* und der Artusdichtung gleichgezogen. Das bedeutet auch eine Aufwertung der alten Sagen, wenn man ihnen eine derart wichtige Rolle im ‚Ahnenpass' der rheinischen Burgunder und der donauländischen Österreicher zuschreiben konnte. Nun hatte im Epyllion *Waltharius* die Nibelungensage schon einmal literarisches Niveau erreicht, sogar auf lateinisch, freilich um den Preis parodiert zu werden und als Unterhaltungsstoff für Gebildete zu dienen. Den Nibelungensagen war damit gleichsam der Weg zu einer anspruchsvollen Literarisierung verbaut. Dabei sollte es aber nicht bleiben. Im 12. Jahrhundert im Zuge der raschen Auffächerung der literarischen Palette erhielt auch dieser Stoff seine seriöse Literarisierungschance.

Der Nibelungenepiker hat diese Chance genützt, indem er es verstand, sich von der wesenhaften Bindung an die mündliche Überlieferung zu lösen und sich im literarischen Bereich umzusehen. Blicken wir zusammenfassend zurück und heben wir über das Dargelegte hinaus die Schwerpunkte hervor. Abschließend werden wir die Frage stellen, was dem Autor als Ziel *seiner* Darstellung der Nibelungensagen vorschwebte.

Zusammenfassung

Blicken wir zurück und setzen wir bei dem an, was die führende französische Literatur damals kennzeichnete. Die sich schon im *Ludwigslied* abzeichnende Herausbildung eines bestimmten Territoriums als eines auch literarisch bedeutsamen Raumes – *ze Vrankōn, la France,* nicht den Osten des karolingischen Reiches erfassend – bot eine günstige Voraussetzung für die Entstehung eines im National-Religiösen gründenden Großepos. Man hat es da mit dem eigenen realen Raum zu tun, mit den nicht minder realen Menschen, der eigenen Welt zugehörig: Roland, Wilhelm, Karl etc., dazu nicht minder naheliegend der religiöse Konflikt mit den Sarazenen, gipfelnd jeweils in der großen Schlacht. Es fehlt also nichts zu einem religiös-nationalen Epos Frankreichs, all dies sogar unmittelbarer packend als das ferne Geschehen der *Ilias* oder der *Aeneis* für die Menschen der Antike. Nun gibt es meines Wissens keine direkten Aussagen der literarisch Interessierten des 12. Jahrhunderts zu ihrem Verhältnis zu den *Chansons de geste* und der Frage nach einem ‚Eposgefühl' dieser Menschen. Was uns aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive als besonders eposverdächtig erscheinen mag, muss es für die damaligen Dichter und deren Publikum nicht unbedingt auch gewesen sein. Man kommt dem Problem wohl näher, wenn man von der französischen Literaturszene des 12. Jahrhunderts ausgeht, die neben der im Mündlichen wurzelnden *Chansons de geste*-Tradition vor allem auf die literarische Aneignung der prestigiösen Bildungsstoffe der Antike – beginnend mit dem

Alexanderstoff – ausgerichtet war. Wie stark die Bindung an die literarische Übermacht der Antike war, kann man z.B. an der großen Romelegie Hildeberts von Tours aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts sehen oder an der Tatsache, dass gegen Ende des Jahrhunderts, wie erwähnt, Walter von Châtillon mit seinem antikisierenden Epos *Alexandreis* dieser Gestalt der Antike das gab, was ihr die Antike selbst versagt hatte. Das Vergangenheitsabbild, das der Autor aber entwirft, ist nicht das eines Epos. So mischt sich Alttestamentliches und Christliches ein und der Autor scheut sich auch nicht, massiv Kritik an Zuständen in der Kirche anzubringen wie in seinem Poem *Propter Sion non tacebo*. Die für ein Epos wichtige Kompaktheit wird also immer wieder aufgebrochen.

War also für die Literaturkreise des romanischen Westens das Phänomen Epos damit ein für allemal mit der Antike besetzt? Tatsächlich beschritt die volkssprachliche Literatur Frankreichs gegen Ende des 12. Jahrhunderts auch einen neuen und authentisch mittelalterlichen Weg, in der neuen Großform des höfischen Romans. Chrétien de Troyes, der sich wie seine Landsmännin Marie de France von der Bearbeitung lateinischer Literatur abwandte, stellte die volkssprachliche Literatur auf die neue, mittelalterliche Grundlage. Gemäß seiner Translationsthese, gründend auf der Einheit von *chevalerie* und *clergie*, die im Gegensatz zu Griechenland und Rom in *la France* endgültig verankert sei, verlieh er dieser Einheit die vornehme antike Ahnenschaft, die aber erst nun in seinem Romanwerk ihre überbietende Erfüllung findet, wenn z.B. Piramus, der tragisch Liebende der Antike hinter dem *chevalier* als perfektem Liebendem zurücktreten muss. Das Erregende daran ist, dass er dem Wirken dieser Einheit von *chevalerie* und *clergie* nicht die mündlich tradierte authentisch französische Tradition der *Chansons de geste* zuordnete, sondern diesen Bereich ostentativ ignorierte und sich der *matière de Bretagne* zuwandte und die entsprechende erzählerische Großform schuf, den höfischen Artusroman als *molt bel conjointure*. Hat damit Chrétien die französische Literatur seiner Zeit und der folgenden Jahrzehnte von der erzählerischen Großform, die wir Epos zu nennen pflegen, verabschiedet? Für das fruchtbare genus der *Chansons de geste* mit seiner grundsätzlichen Affinität zum Genus Epos bedeutet Chrétiens Leistung zwar keineswegs den Todesstoß – da war ja schließlich schon das *Rolandslied* – doch dann lief der höfische Roman den mündlich überlieferten Ansätzen zu den *Chansons de geste* den Rang ab. Demgegenüber wartete die deutsche Literatur des Hochmittelalters mit einer Überraschung auf, indem sie alte nibelungische mündliche Überlieferungen zu *dem* mittelalterlichen Epos zusammenfasste, von dessen Gewicht u.a. auch die zahlreichen Handschriften zeugen.

Das, was der Nibelungenepiker mit seinem Werk vorhatte, sollte sich von den Epen der Antike und den *Chansons de geste* unterscheiden. Das betrifft vor allem die Kampfschilderung als Kernstück dieser Epen, deren Autoren nicht müde wurden, die zugefügten Wunden in allen Varianten und Einzelheiten auszumalen. Auch Walter von Châtillon, der gelehrte Zeitgenosse des Nibelungenepikers, eiferte in seiner *Alexandreis* seinen großen antiken Vorbildern nach und ließ die Krieger in den grässlichen Wunden herumwühlen. Der Nibelungenepiker, der es ebenfalls mit der

Schilderung einer großen Schlacht zu tun hat, löste sich davon los und ging einen eigenen Weg. So hätte er die Vernichtung in einem Nebengebäude untergebrachten *knehte* der Burgunderkönige zum Anlass nehmen können, eine detaillierte Schilderung dieses Massakers zu liefern, stattdessen erfährt man nur, dass Dankwart Blœdelîn enthauptet und es im Saal zu einem wüsten Getümmel kommt; von Wunden etc. keine Rede. Bloß 29 Strophen, die 32. *âventiure* füllend, werden darauf verwendet. Nur in Str. 1945 heißt es von Dankwart ganz allgemein: *hey waz er tiefer wunden durch die helme sluoc!* In der Hauptschlacht, dem Kampf in Etzels Halle, setzt sich das fort. Mit Hagens Tötung des Etzelsohnes beginnt es, doch man erfährt nichts über Schädelspalten, Hirnverspritzen, Gedärmöffnen, etc. Worauf es bei dieser Kampfschilderung ankommt, ist die Profilierung der Hauptgestalten und das geschieht vor allem im Gespräch. Dabei geht es nicht nur um die männlichen kämpferischen Protagonisten, sondern nicht zuletzt um die Frauengestalt, Kriemhilt, die schon zu Beginn als Hauptgestalt eingeführt worden war. Weder die *Aeneis* noch die *Chansons de geste* hatten da Gleichwertiges zu bieten. Ein radikaler Eingriff in die altnibelungische Tradition war es auch, Sigfrid so ostentativ ins zweite Glied zurückzuschieben. Dazu wird von diesem *vil edel magedîn* (Str. 2) gesagt, dass *der juncvrouwen tugende zierten anderiu wîp* (Str. 3) – fast ein Affront gegenüber *wîp* – immerhin: *wîp, wie reine ein nam*! Mit dem Hinweis auf die Gefährlichkeit der Frauenschönheit, was man mit Heinzle als die ‚Helena-Formel' bezeichnen kann, wird auf einen großen literarischen Hintergrund verwiesen, doch wo die antike Helena keinerlei Anteil am Geschehen hat, wird Kriemhilt zur treibenden Kraft bis in den furchtbaren Untergang hinein und das edele *wîp* wird im selben Atemzug zur *vâlandinne*, im Eneasroman ist es der Teufel, der *viant*, der Dido in den Selbstmord triebt, im *Nibelungenlied* wird die Frau selbst zur Teufelin! Mit dem Hinweis auf die sogenannte mittelalterliche Frauenfeindlichkeit wird man aber dem Frauenbild des *Nibelungenliedes* nicht gerecht, abgesehen davon, dass nicht der leiseste *luxuria*-Verdacht aufkommen kann. Dann hat man ja die unvergesslichen Bilder von dieser Frau: Als Liebende an der Seite des ermordeten Geliebten, als alternde Witwe im verweinten Alltagskleid vor Rüdiger und als imponierende Königin, *under krône*, die die Treppe herabschreitet, um ihrem Todfeind gegenüber zu treten. Das Ganze, wie weiter oben ausgedrückt, auch ein typisch mittelalterliches Kompositionsproblem, das Teil mittelalterlicher Literaturästhetik ist. Als bloße Interjektion wird man den Hinweis auf *vâlandinne* nicht abtun können. Kommt damit ein religiöses Moment ins Spiel? In der Nibelungenüberlieferung fehlt dafür jeder Ansatz. Spürte der Dichter in seinem Bemühen, ein großes mittelalterliches Epos zu schaffen, die Notwendigkeit, entsprechende religiöse Maßstäbe einzuführen? Dass damit vielleicht das ganze epische Gefüge ins Rutschen kam – aus moderner Sicht – musste ihn nicht unbedingt belasten. Der repräsentative Kirchgang im Dom zu Worms ist freilich nicht viel mehr als religiöse Kulisse für den verhängnisvollen Streit der Königinnen. Die ergreifende Szene nach der Ermordung Sigfrids dient in erster Linie der Darstellung des Schmerzes, der schließlich die Katastrophe auslösen und jedes Verzeihen ausschließen wird. Nicht einmal Gîselher, Kriemhilts Lieblingsbruder, wird

Kriemhilts gnadenlose Versteinerung in ihrem Schmerz lockern können. Wollte der Dichter damit indirekt ausdrücken, dass eine derartige Verabsolutierung des Schmerzes Schuld bedeuten und sogar ein *vil edel wîp* zur *vâlandinne* wandeln kann? Doch wie sind Religion und Gott in ein Epos einzubringen, dem es nicht um den Kampf mit Glaubesfeinden geht? Der Dichter des *Nibelungenliedes* entwickelte diese Thematik aus bestimmten Personen und deren Reaktionen heraus und macht dies zum Herzstück der großen Schlussepisode der Schlacht in Etzels Halle. Es beginnt mit Hagens Aufforderung zum Gottesdienstbesuch, was man noch als konventionell abtun kann. Doch dann platziert der Dichter mitten in die Kampfschilderung hinein die Rüdigerszene, die die 37. *âventiure* füllt und 100 Strophen umfasst. (Zum Vergleich, das einleitende Gemetzel, das mit der Vernichtung der *knehte* der Burgunder endet, tat er mit 50 Strophen ab!) Diese Szene, die in ihrer Einmaligkeit kaum zu überschätzen ist, verändert auch die Typik der großen epischen Kampfschilderung. Auf breiter Basis bereitet der Dichter das völlig Unerwartete vor, indem er aus Rüdigers heillosem Dilemma Hagens Schildbitte, Rüdigers Schildgabe und Hagens Abstinenz vom Kampf hervorgehen lässt. Da sind zuerst die Tränen Rüdigers ob der Katastrophe, dann sein aus der Wilhelmsepik entlehnter Fausthieb, der den schmähenden Hunnen niederstreckt, als Vorbereitung auf das lange Gespräch mit dem hunnischen Herrscherpaar, worin ihm seine Pflichtenkollision bewusst gemacht wird. Es stellt sich ihm nun das Problem der *diffidatio*. Er begnügt sich aber nicht mit der bloß feudalrechtlichen Seite des Problems, die schon im *Rolandslied* spürbar wird und worauf Panzer am Beispiel der *Chansons* von Renaus de Montauban mit Nachdruck hingewiesen hat. Der Nibelungenepiker lässt seinen Rüdiger verzweifelt ausrufen: *daz ich die sêle vliese, des enhân ich niht gesworn* (Str. 2150). Mit dem Begriff *sêle* geht es um ein Herzwort der Religion und damit wird die rechtliche Problematik religiös überhöht. Eine Interjektion ist das nicht!

Das führt zur anschließenden großen Klage (Str. 2153f), worin nun unmittelbar Gott angerufen wird. Ist das *Nibelungenlied* doch nicht so religionslos wie Goethe meinte? Rüdiger will auf seine Stellung am Hof verzichten und will *ûf mînen füezen in daz ellende gân* (Str. 2157), Etzel lehnt das ab und will im Gegenzug Rüdigers Stellung noch erhöhen. Schließlich beugt sich Rüdiger der Staatsraison, greift zu den Waffen und nähert sich der ‚schrecklichen Stiege'.

Dass der Dichter an dieser Stelle nicht vergisst, Gîselher einzubeziehen, verdichtet das humane Geflecht. Indem der Dichter aber nun ausgerechnet den kaltblütigen Mörder Sigfrids und vorbildlichen Vasallen Hagen in den Mittelpunkt des Geschehens rückt und ihn nun die Vasallenpflicht gegenüber seinen Burgunderherren seinerseits verletzen lässt, bereitet u.a. die dann König Etzel in den Mund gelegte Rühmung Hagens als *besten degen* vor. Mit Hagens Schildbitte, die das Kampfgeschehen stoppt und mit Rüdigers Schildgabe wird wiederum Gott ins Geschehen einbezogen (Str. 2195ff). Diese Anrufungen kann man nicht als Floskeln abtun, es geht doch darum zu zeigen, wie in dieser extremen Situation für diese Krieger Gott selbstverständliche Bezugsgröße ist. (Nebenbei sei erwähnt, wie wirkungsvoll der Dichter sein Leitwort *gabe, geben* zur Verdichtung der Szene einsetzt.) Es folgt der Kampf

Rüdigers, und da greift nun der Dichter auf das entsprechende epische Muster zurück: *[...] des muotes er ertobete* (Str. 2206). Auch da ist dann von einer Blutorgie keine Rede. Die Stiege, der räumliche Mittelpunkt des schrecklichen Geschehens, wird durch das Gespräch zwischen Hagen und Rüdiger aber auch zu einem Ort ergreifender Menschlichkeit, wenn es in klarer räumlicher Fixierung in Str. 2192 heißt: *dô rief vil lûte Hagene von der stiegen her zetal [...]*, so dass ausgerechnet an dieser Stelle Schwertbitte und Schwertgabe möglich werden und das Morden unterbrochen werden kann.

Das führt zu einem Seitenblick auf die Raumgestaltung in anderen Epen, der Antike, in *Chansons de geste* und in der *Alexandreis*. Man vermisst hier ein klares Raumgefühl. Das Gemetzel verliert sich in totaler Unübersichtlichkeit. Räumliches wird nur zusammenhanglos und punktuell fassbar. Selbst die Halle, in der die Freier der Penelope abgeschlachtet werden, kennt keine dem Nibelungenepos vergleichbare klar räumliche Strukturen, was diese – wie im Fall der Stiege – gleichsam zu Mitspielern macht.

Blicken wir von der das Kampfgeschehen beherrschenden Rüdigerepisode noch einmal und abschließend auf die Schlussszene, die Hortverweigerung in ihrer hochmittelalterlichen Verwirklichung. Es geht nun nicht mehr nur um den Goldhort, sondern auch um das Schwert Sigfrids, und es ist zu fragen, ob nicht das alte Motiv der Hortverweigerung dazu da ist, auf das Neue, Sigfrids Schwert, hinzuführen? Bei der Schilderung der Ankunft der Burgunder am Hunnenhof wurden, wie weiter oben dargelegt, diese zwei mächtigen Dingsymbole auf zwei getrennte *âventiuren* verteilt, die 28. und die 29., ohne dass ein Zusammenhang hergestellt würde; ein deutliches Signal für einen späten Eingriff in den Ablauf des Geschehens. Sigfrids Schwert in der 29. *âventiure* strahlt dabei unvergleichlich heller als der Goldhort in der vorausgehenden. In der Schlussszene des Epos werden nun beide Symbole miteinander verbunden und gleichsam zu Akteuren, die die Handlung bestimmen, wobei immerhin das Schwert – und somit Minne und Herzenjammer – das Schlusssignal setzt (Str. 2372). Doch da ist noch Gott in Hagens Hortverweigerung und da sind noch die Burgunder – letzeres schlägt den Bogen zurück zur ersten *âventiure* – und da ist die *vâlandinne* (Str. 2371). Man wird Hagens Berufung auf Gott nicht überbewerten wollen, doch sie ist nun einmal da und man kann darin eine Fortsetzung dessen sehen, was in der Rüdigerepisode aufgebrochen ist. Diese Einbeziehung Gottes geschieht auf dem Höhepunkt des nibelungischen Geschehens, der Hortverweigerung. In der *Atlakviða* heißt es in Str. 27: *Rín skal ráða/ rógmálmi skatna* (der Rhein soll verfügen/ über das Streit-Erz der Männer).[42] Nun, im Epos die Verlagerung von der konkreten Örtlichkeit – Rhein – ins Innermenschliche und Religiöse, wie immer letzteres zu bewerten ist. Die alte Sage wird damit abschließend ins hochmittelalterliche Lebensgefühl eingebettet und aufgewertet, was einem hochmittelalterlichen Epos nur angemessen sein konnte.

---

[42] *Atlakviða in grœnlenzka*, in: Klaus von See et al. (Hg.): *Kommentar zu den Liedern der Edda*. Bd. 7: Heldenlieder. Heidelberg 2012, S. 297.

Um Absicht des Dichters und Stellung des *Nibelungenliedes* als Epos innerhalb der hochmittelalterlichen Literatur zu erfassen, ist es vor allem nötig, vom Hochmittelalter und der verfügbaren Literatur auszugehen und nicht – mehr oder weniger unterschwellig – auf das Germanische zu rekurrieren, dazu sind die literarischen Anspielungen und Anleihen, die der Dichter in reichem Maße vornimmt, nicht nur gelegentlich zu registrieren, sondern ernst zu nehmen und zu deuten, da man davon ausgehen kann, dass der Dichter wusste, was er wollte und welche Ansprüche er damit erhob. Fassen wir das Wichtigste zusammen: Da ist die markante Zweiteilung des Werks mit ihrer klaren Verteilung der Gewichte, die *âventiure* 1 bis 19 mit ihrem bunteren Geschehen und dann die *âventiure* von 20 bis zum Schluss mit ihrer einheitlichen Linie auf den großen Kampf hin, der ganz und gar personalisiert ist durch die Ausrichtung auf die Konfrontation Kriemhilt/Hagen. Das Ganze eingeleitet durch das Minnegespräch zwischen Kriemhilt und Ute und einmündend in die abschließende Tötung des wehrlosen Hagen/Turnus. Ich kann aus dieser konsequenten Neuorientierung der alten Sagen – wozu ja noch manche Einzelheiten kommen – nur den Schluss ziehen, dass der Nibelungendichter sein Nibelungenepos als hochmittelalterliche Entsprechung zu Vergils *Aeneis* verstanden wissen wollte, nicht als Reichsepos, sondern als das Minne- und Vasallenepos aus der Feudalwirklichkeit heraus und verankert im realen Raum – am Rhein, in Passau und Bechelaren. Die substantiellen Anleihen bei den *Chansons de geste* trugen zur Vermittelalterlichung bei. Eingerahmt das Ganze durch die selbstbewusste Ankündigung in der ersten Strophe *muget ir nu wunder hœren sagen* und die kategorische Schlussaussage *daz ist der Nibelunge liet/nôt.* Ich könnte mir von dieser Deutung eine heilsame Auflockerung unserer Literaturgeschichten versprechen, die sich ja meist damit begnügen, die entstehenden Gattungen nebeneinander abzuhandeln. Man lasse sich von Gottfrieds Dichterschau leiten. Gottfried lässt darin die deutsche Literatur mit der *Eneit* Heinrichs von Veldeke beginnen, der *daz erste rîs in tiutscher zungen impfete*. Er geht also von der Antike aus. Die frühe und primitive Alexanderdichtung ignoriert er. Mit Heinrichs Werk ist er bei der *Aeneis*. Der Nibelungenepiker würde dem auf seine Weise nicht nachstehen.

Das *Nibelungenlied* blieb als Epos im Vollsinn des Wortes ein Einzelfall. Schon die Kudrundichtung bleibt weit unter Eposniveau und in der Dietrichsepik vollzog sich eine weitere Zerfaserung der alten Sagensubstanz; von einzelnen Szenen abgesehen geht es um bloßen Unterhaltungsstoff. Die *Chanson de geste*-Tradition dagegen bewahrte in viel höherem Maße den Sinn für echt Episches.

Bezeichnend für das europäische Hoch- und Spätmittelalter ist nun die Tatsache, dass der Artusritterroman eine unerwartete Vitalität entwickelte. Zwar gab es auch da, wie zu erwarten, das Absinken ins Triviale, daneben aber entstanden z.B. in den großen Prosaromanen – *Lancelot, Perlesvaus* etc. – Werke von hohem Rang. Im französisch dominierten Mittelalter lief also der Roman – der Artusritterroman – dem heroischen Epos den Rang ab.