

CORDULA KROPIK: **Reflexionen des Geschichtlichen.** Zur literarischen Konstituierung mittelhochdeutscher Heldenepik, Heidelberg: Winter 2008, 404 S. (Jenaer Germanistische Forschungen N. F. 24)

Die Jenaer Dissertation ist einer der wichtigsten Beiträge zur Gattungsgeschichte der mittelhochdeutschen Heldenepik aus den letzten Jahren.¹ Unter der Leitfrage des Verhältnisses der literarischen Texte zu einer vorliterarischen Mündlichkeit gelingt es ihr, die Akzentverschiebungen in hoch- und spätmittelalterlicher Heldenepik durchsichtig zu machen. Auch dort, wo man geneigt ist, ihren Überlegungen zu widersprechen, fördert sie die Forschung durch ihre präzise gestellten Fragen und ihre interessanten Lösungsvorschläge. Die folgenden Überlegungen wollen den Rang der Arbeit auch dadurch würdigen, dass sie sagen, wo künftige Forschung anzuschließen hätte.

Einer Einführung in das Thema (»Tradition und Literarisierung«, S. 9–38) folgt der erste Teil über »Nibelungenlied« und »Klage« (»Inszenierung und Kommentar«, S. 39–186), dann der zweite über »Dietrichs Flucht« und »Rabenschlacht« (»Übersetzungen ins Literarische«, S. 187–305) und ein dritter zu »Ortnit«, den »Wolfdietrichen«, »Biterolf und Dietleib« und dem »Eckenlied« (»Brechungen und Neubesetzung in der »späten« Heldenepik«, S. 307–376); eine kurze »Zusammenfassung« bildet den Abschluss (S. 377–385).

Ausgangspunkt ist die von der Forschung seit langem geteilte Einsicht: »Heldensage ist Geschichtsüberlieferung« (Vorbemerkung, S. 7). Das setzt einen geringen Abstand zwischen poetischen und nicht-poetischen Überlieferungen in der Mündlichkeit voraus. Kropik betrachtet diese freilich nicht wie meist aus der Perspektive zünftiger Geschichtsschreibung, sondern als eine Überlieferung mit eigenem Wahrheitsanspruch. Diesen erläutert sie an Snorri Sturlusons Vorrede zur »Heimskringla«. Snorri beruft sich auf die Skaldik als historische Quelle, da sie auf Augen- oder Zeitzeugenschaft zurückgehe und mithin Geltung beanspruchen könne, weil »kundige Männer aus alter Zeit diese Überlieferung für wahr gehalten haben« (S. 19); sie besitze daher eine »quasi-schriftliche Festigkeit« (S. 18). Snorris selbstbewusste Position setzt bereits einen Abstand zur mündlichen Überlieferung, mithin Schriftlichkeit voraus. Vergleichbares fehlt auf dem Kontinent; hier gilt bekanntlich nicht-schriftliche Überlieferung als unglaubwürdig.

Kropik nimmt Snorris Argumentation als symptomatisch für die »Ablösung aus dem Geschichtsbewußtsein der mündlichen Tradition« (S. 19) und als Folie für die andersartige Form der Ablösung in der mhd. Großepik. In dieser Perspektive analysiert sie, anknüpfend an Überlegungen Michael Curschmanns,² die Ausgangssituation des »Nibelungenliedes« als »Verlängerung der mündlichen Tradition ins Literarische« (S. 27). Im Kern begreift der Erzähler des Epos die Geschichte, die er erzählt, als Geschichtsüberlieferung.³

¹ Es gibt nur wenige Einschränkungen: Das Buch hätte eine durchgehende Kürzung vertragen. Manchmal gerät die Geradlinigkeit der Argumentation durch allzu viele Kautelen in Gefahr. Insgesamt aber treibt die Untersuchung die Heldensagenforschung erheblich voran.

² Vgl. vor allem: Dichter *alter maere*. Zur Prologstrophe des »Nibelungenliedes« im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur, in: Gerhard Hahn, Hedda Ragotzky (Hgg.): Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert, Stuttgart 1992, S. 55–71.

³ Zweifel habe ich an Kropiks These (S. 29–31), die Berücksichtigung unterschiedlicher Versionen der Sage, die zu Brüchen, Widersprüchen, nicht zusammenstimmen-

Der Form dieses Erzählens und ihrer Herkunft aus der Mündlichkeit ist der erste Teil des Kapitels zu ›Nibelungenlied‹ und ›Klage‹ gewidmet. Kropik kann da an Vorarbeiten anknüpfen (Hugo Kuhn, Michael Curschmann, Horst Wenzel, meine eigenen), legt jedoch entschiedener als ihre Vorgänger Wert auf die reflektierte Auseinandersetzung des Epikers mit der Mündlichkeit. Die für das Epos typische ›Dramaturgie der Sichtbarkeit‹ (Wenzel) fasst sie als Folge eines ›Übergang[s] in die Schriftlichkeit‹ (S. 46). Von ursprünglicher Mündlichkeit unterscheidet sich das Ergebnis durch weiträumigere und detailliertere Dispositionen.

Das Geschehen spiegelt sich durchweg im Blick von Betrachtern. ›Es kommt [...] nicht darauf an, wer sieht, sondern daß gesehen werden kann‹ (S. 53). Allerdings geht es m. E. gerade nicht um die ›Sichtweise des Augenzeugen‹ (S. 49). Die ›Evidenzformel *man sach*‹ (S. 53) erlaubt nämlich nicht, das *man* zu füllen und auf die ›Wahrnehmung von als real vorgestellten Augenzeugen‹ zu beziehen (S. 54); der Versuch würde auch den Kern epischen Erzählens verfehlen. Sage ist nicht ›erzählte Augenzeugenschaft‹ (S. 56, 59 u. ö.),⁴ sondern Kunde von dem, was man jenseits aller kontingenten Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit als wahr und evident weiß und was man sich deshalb von jeher erzählt. Weil es keine unterschiedlichen Perspektiven gibt, kann Dietrich von Bern – wie jeder andere Protagonist – sagen, was eigentlich nur der Erzähler wissen dürfte (S. 79). Nicht einzelne sehen Unterschiedliches, sondern *man* hat gesehen, was der Fall ist, und sagt es weiter. Gewiss handelt es sich dabei bloß um ›eine schriftliterarisch erzeugte Simulation traditionellen Erzählens‹ (S. 60), und gewiss ist das Ergebnis weit komplexer als in mündlicher Sage (S. 59), aber die Simulation ist bemüht, deren Grenzen nicht zu überschreiten. Der Erzähler erzählt deshalb nicht vielstimmig; es gibt weder ›parteilich[e]‹ Standpunkte (vgl. S. 79), noch sind Unbestimmtheiten als ›blinder Fleck in der Wahrnehmung von Augenzeugen‹ erklärbar (S. 85), noch lassen sich Widersprüche und Unabgestimmtheiten der Handlung als ›perspektivische[] Brechung‹ (S. 78) deuten.

Das unterscheidet das ›Nibelungenlied‹ von der ›Klage‹, aber auch von Hartmanns ›Iwein‹ oder von ›Herzog Ernst‹, die Kropik heranzieht. Diese repräsentieren einen anderen Typus der Wahrnehmung und ihrer narrativen Umsetzung. Die einlässlichen Untersuchungen, die Kropik der besonderen Erzählweise des ›Nibelungenliedes‹ widmet, bestätigen indirekt diese A-Perspektivität.⁵ Was Kropik als ›erzählerischen Doppelblick[]‹ (S. 100) beschreibt (vgl. S. 93–105), ist nämlich der durchgängige Verzicht auf eindeutige Fokalisierung, der dem Erzähler erlaubt,

den Details gar führen, resultiere aus der Sorgfalt des um ›genaue Bewahrung des Überlieferten‹, um ›schriftliterarische[] Exaktheit‹ (S. 31) bemühten Historikers. Hier wäre, wie Kropik das selbst an anderer Stelle tut, zu fragen, ob solche ›Brüche‹ (so es denn welche sind) nicht Signum einer andersartigen, ›aggregativen‹ Erzählweise sind. Sie finden sich in vergleichbaren Werken wie der ›Ilias‹ oder dem ›Gilgamesch-Epos nicht anders. Wen hätte die angebliche ›Trümmerstruktur‹ (›So sieht die mündliche Überlieferung aus‹, S. 35) interessieren sollen?

⁴ Nicht einmal wo es Augenzeugen gibt, etwa bei höfischen Auftritten, werden diese in den meisten Fällen bezeichnet. Sie sind gewissermaßen nur die Augen jenes *man*. Von ›persönlich-subjektiver Figurenwahrnehmung[]‹, die sekundär ›ins anonym-objektive *man sach*‹ verschoben sei (S. 63; vgl. S. 68), kann deshalb keine Rede sein. Das Subjekt des Sehens wird im *man* zum Verschwinden gebracht.

⁵ Vgl. die aggregative Schilderung gegenläufiger Reaktionen (S. 92) oder die sprunghafte Erzählung von Kriemhilds Reise zu den Hunnen (S. 85f.), die deshalb eben kein ›Mosaik von Beobachtereindrücken‹ bietet (S. 86).

übergangslos wechselnde Einstellungen zu seiner Geschichte einzunehmen. Dies erklärt den eigenartigen Umgang des ›Nibelungenlieds‹ mit Kausalität, der gelegentlich »die Abfolge von Ursache und Wirkung« umkehrt (S. 101). Kropik greift hier auf Lugowskis Analysen vormodernen Erzählens⁶ zurück, die erst in jüngerer Zeit von der Mediävistik rezipiert wurden (S. 102f.). Ein final, ›von hinten‹ (Lugowski) motivierendes Erzählen »zeigt nicht, warum die Ereignisse so und nicht anders geschehen konnten, sondern nur, daß sie genau so geschehen sind« (S. 103; Hervorhebungen original).

Auf diese Weise kann Kropik das Problem der angeblich schicksalhaften Verketzung der Handlung lösen. Zwar ist der germanische Schicksalsglaube, der angeblich das Geschehen bestimmt, in der Mottenkiste nationalistischer Ideologien verschwunden, doch tut sich die Forschung immer noch schwer mit der offenkundigen Unvermeidbarkeit der Katastrophe, die dank den Vorausdeutungen des Erzählers von vorneherein festzustehen scheint. Mit dem narratologischen Instrumentarium Lugowskis kann dies als literarischer Effekt vormodernen Erzählens beschrieben werden. Es bemüht sich nicht um exakte vorbereitende Motivation (›von vorne‹), um enge Verknüpfung von Ursache und Folge, sondern begnügt sich mit Anspielungen auf nicht auserzählte Ausgangsbedingungen (S. 110: Brünhild als Anstifterin zum Mord?), um einen »assoziativen Rückbezug«, um vage Zuordnungen von Begebenheiten, darum, »die Hauptereignisse ›irgendwie‹ miteinander zu verbinden« (S. 111). Insofern ist »das Motivierende [...] um des Motivierten [...] willen da« (S. 119), nicht umgekehrt: alles im Blick auf das dem Erzähler wie seinem Publikum bekannte Ende. Auch der umstrittene Vers B 1912,4, der Kriemhilt mit Schuld an Ortlieps Tod belastet, erweist sich als »Ergebnis eines retrospektiven Erzählvorgangs« (S. 115).⁷ »Durch die assoziative oder faktische Verknüpfung markanter Bilder, Szenen und Handlungsweisen mit dem katastrophalen Ausgang wird ein globaler Zusammenhang des Geschehens hergestellt, ohne es handlungslogisch zu motivieren oder auktorial zu erklären« (S. 116).

Das hängt von der Position des »von einer eigengesetzlichen epischen Welt getrennten, vorausdeutend in sie hineindeutenden Erzählers« ab. »Das ›Nibelungenlied‹ reflektiert [...] die Schicksalhaftigkeit der heroischen Welt, indem es sie als Werk des Sagenzählers inszeniert« (S. 129).⁸ Der Erzähler »produziert Zusammenhänge, die mangels kausaler Verknüpfungen in a-logischer Weise auf den Untergang hin wirksam werden« (S. 130). Doch indem er gleichzeitig auf Deutung verzichtet, ist er es, der »den Eindruck vom Wirken einer rätselhaft-fatalistischen Zwanghaftigkeit« erzeugt (ebd.). Er zieht sich auf die schiere Faktizität zurück: ›So ist es gekommen, und, wie man sich verhielt, musste es so auch kommen.«

⁶ Clemens Lugowski: Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung (1932). Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, Frankfurt/M. 1976 (stw 151).

⁷ Kropik präzisiert hier eine Überlegung, die ich in meinem Buch ›Spielregeln für den Untergang‹ (Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998, S. 75–79) angestellt habe. In meinem Aufsatz ›Die ›Vulgatfassung‹ des Nibelungenliedes, die Bearbeitung *C und das Problem der Kontamination‹ (in: John T. Greenfield [Hg.]: Das Nibelungenlied. Actas do Simpósio Internacional 27 de Outubro de 2000, Porto 2001, S. 51–77, bes. S. 64–71) habe ich zu zeigen versucht, wie spätere Fassungen diesen Motivationstypus korrigieren.

⁸ Etwas zu weit zu gehen scheint mir freilich der Gedanke, dass es dem Erzähler weniger um die Darstellung des Geschehens als den Darstellungsmodus traditionellen Erzählens geht (vgl. S. 132): Das klingt mehr nach Italo Calvino.

Das ist die Einstellung eines Historiographen, die der Chronist durchaus auch im Mittelalter einnehmen kann, denn eine theologische Sinnggebung ist ja keineswegs zwingend. Verstärkt wird der Eindruck der Zwangsläufigkeit, wenn gegen Ende des Epos hin durchweg intentionales Handeln scheitert, d. h. das Geschehen sich gegen die Absichten der Akteure kehrt (Etzel, Rüdiger, Dietrich, Hildebrant) oder wenigstens von ihren Absichten nicht mehr kontrolliert wird (Kriemhilt, Gunther).⁹ Es scheint dieser Eindruck blinder Faktizität, der die Hinzufügung der ›Klage‹ motivierte.

Ihr ist der zweite Teil des ersten Hauptkapitels gewidmet. Die in den letzten Jahren immer intensivere Diskussion wird durch Kropik entscheidend gefördert, indem sie die ›Klage‹ als Antwort auf die Nibelungen-Sage und nicht auf das ›Nibelungenlied‹ deutet. Dann nämlich muss die Disparität von Epos und ›Klage‹ nicht wegdisputiert werden, und dann haben die Überlegungen zum geschichtstheologischen Deutungshorizont der ›Klage‹ ebenso ihr Recht wie die Beobachtung der Absenz solcher Deutungen im Epos, beziehen sie sich doch auf unterschiedliche Dichtungen.¹⁰ In Anknüpfung vor allem an Arbeiten von Knapp und Henkel¹¹ kann Kropik das Geschichtsbild der ›Klage‹ präzisieren. Der Untergang weist auf Gottes Wirken in der Geschichte; er muss als göttliche Strafe für menschliches Fehlverhalten verstanden werden. Nur isoliert betrachtet, könnte das Geschehen das blinde Wirken der Fortuna beweisen, das, aus Zufällen gefügt, sich zu einer *catena fatalis* verknüpft, während ansonsten dieses Motiv des boethianischen Geschichtsbilds im Mittelalter geschichtstheologisch gedeutet wird: Das Wirken der Fortuna ist Signum der gefallenen Welt; es wird als göttliche Strafe verstanden, aus ihm ist die Schuld der Protagonisten zu folgern.¹² »Die Annahme direkten göttlichen Wirkens in der Geschichte macht [dagegen, J.-D. M.] den Nachvollzug irdischer Kausalität von vornherein nebensächlich« (S. 164). »In diesem Sinne stellt die Deutung der ›Klage‹ in der Tat »keinesfalls eine verkürzte, sondern die einzig mögliche Deutung des Nibelungengeschehens dar – eine Deutung, die der im ›Nibelungenlied‹ inszenierten Sage in ihrer Bindung an die Faktizität der historischen Ereignisse verwehrt bleibt« (S. 184). Zu fragen wäre allenfalls, ob diese

⁹ Scheitern intentionalen Handelns (vgl. Müller [Anm. 7], S. 446f.) bedeutet keineswegs, wie man unterstellt hat, dass die Katastrophe menschlicher Verantwortung entzogen und Resultat eines blind wütenden Schicksals ist, sondern nur, dass die Akteure die Folgen ihrer Absichten immer weniger zu steuern vermögen.

¹⁰ Es handelt sich um gattungsmäßig genuin unterschiedliche Texte. Die Reimpaardichtung steht – als *planctus* – in der Tradition gelehrter Literatur (Fritz Peter Knapp: *Tragoedia und Planctus*. Der Eintritt des Nibelungenliedes in die Welt der *litterati*, in: ders. [Hg.]: ›Nibelungenlied‹ und ›Klage‹. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985, Heidelberg 1987, S. 152–170), das Epos aus (freilich strophisch gebundenen) Langversen dagegen in der bewusst erneuerten mündlichen Tradition der Laien.

¹¹ Knapp [Anm. 10]; Nikolaus Henkel: Nibelungenlied und Klage. Überlegungen zum Nibelungenverständnis um 1200, in: Nigel F. Palmer, Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 73–98; ders.: Die Nibelungenklage und die *C-Bearbeitung des Nibelungenliedes, in: Joachim Heinze [u. a.] (Hgg.): Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos, Wiesbaden 2003, S. 113–133.

¹² S. 165: »Wenn Gott die Burgunden bestraft, müssen sie schuldig gewesen sein.« »Sinnvoll erklären« lässt sich der Untergang der Burgunden »nur durch eine geschichtsphilosophische Deutung, die den Heilsplan Gottes jedenfalls errahnen lässt« (S. 166; vgl. S. 157–166 und schon Knapp [Anm. 10], S. 159f.).

Deutung dem Epos »verwehrt« bleibt oder außerhalb seines Horizonts steht, so dass es erst nachträglich, durch die angehängte Reimpaardichtung, die in der Tradition eines gelehrt-klerikalen Geschichtsbildes steht, in ihn gerückt werden muss.

Allerdings wird damit die Vermutung, Epos und ›Klage‹ seien im selben Zusammenhang einer einzigen Nibelungenwerkstatt entstanden (was Kropik ganz selbstverständlich S. 137–139 voraussetzt¹³), höchst unwahrscheinlich. Außer Frage steht, dass die beiden Werke, noch bevor die uns bekannte schriftliche Überlieferung einsetzt, zu einer Überlieferungsgemeinschaft verbunden worden sind, vielleicht wirklich in einer ›Passauer Nibelungenwerkstatt‹. Aus gemeinsamer Überlieferung folgt aber nicht gemeinsame Entstehung,¹⁴ denn warum sollte es dann unmöglich gewesen sein, das Epos von vorneherein in den von der ›Klage‹ umrissenen Deutungshorizont zu stellen? Zumal ja, wie die *C-Fassung zeigt, die ›Klage‹ auf das Epos einwirken konnte?¹⁵ Insofern sollten ›Klage‹ und Epos in ihrem Verhältnis zur mündlichen Überlieferung der Sage nicht allzu eng zusammengerrückt werden.

Nicht umsonst fingiert die ›Klage‹ eine schriftliche Quelle,¹⁶ die auf dem Bericht eines Augenzeugen beruht.¹⁷ Als »Reflexion von Sage« mögen Epos und ›Klage‹ zusammengehören (S. 174), jedoch gehen sie von diametral entgegengesetzten Standpunkten aus. Swemmels Bericht ist einer von vielen, wenn auch der authentischste, denn er spricht als Augenzeuge, als für Geschichtserinnerung zuständiger Spielmann und als Bote Etzels. Swemmels Bericht ist damit weder »Proto-Sage« noch dürfte er beim Nach- und Wiedererzählen »eine Gestalt annehmen, die der im ›Nibelungenlied‹ inszenierten Sage sehr ähnlich ist« (S. 181).¹⁸ Weder wird

¹³ S. 183 manövriert sie sich damit in Interpretationsschwierigkeiten.

¹⁴ Kropik selbst schreibt – gegen die Suggestion des Haupttextes – in Anm. 435: »Die Notwendigkeit der ›Klage‹ kann auch erst nach Beendigung des ›Liedes‹ begriffen worden sein«.

¹⁵ Die Fassung *C verweist insgesamt auf ein Interesse an einer Korrektur des Epos, was freilich eine ursprüngliche Disparität voraussetzt.

¹⁶ Ob die Verse *getihtet man ez sît hât dicke in tiuscher zungen* (V. 4316f.) sich – u. a. – auf das Epos beziehen oder nicht, ist nicht sicher zu entscheiden; in jedem Fall soll die Nibelungensage durch die Nachricht von Meister Kuonrat eine solide schriftsprachliche Basis bekommen. Dies ist ein durchgängiges Bemühen laikal-volkssprachiger Überlieferung, die ja auch dort, wo sie schriftlich aufgezeichnet wird, weiterhin in der Mündlichkeit lebt. Ob die Kaiserchronik, das *liet* (!) von Herzog Ernst oder die verschiedenen Fassungen des ›Wolfdietrich‹: Das *buoch* kann Glaubwürdigkeit garantieren (daher scheinen mir Kropiks Überlegungen zum ›Wolfdietrich‹ an der kulturellen Situation des Mittelalters vorbeizugehen). Gleiches behauptet die ›Klage‹ für die Nibelungensage. Eine solche Vermittlung über die Schrift kennt das Epos dagegen noch nicht.

¹⁷ Sicherlich ist »das *maere* vom Burgundenuntergang« bereits vor der Verschriftung »Geschichtsüberlieferung«, aber eben gebunden an die Person des Augenzeugen Swemmel und damit extrem gefährdet. Deshalb bedarf »laikal-volkssprachliche[s] Erzählen« durchaus »schriftlicher Rückversicherung«, denn »sich aus eigener Kraft erhalten[]« kann es gerade nicht; die Dichtungen setzen die intermediäre Schrift als zuverlässigen Speicher voraus (anders S. 172). Swemmels Bericht ist nur deren Basis.

¹⁸ Kropik hat Schwierigkeiten, ihre jede für sich richtigen Beobachtungen zu Epos und ›Klage‹ auf beide zugleich zu beziehen. Das spiegelt sich in Formulierungen, dass das »Bild von der Sage« beide Male »ziemlich genau« dasselbe sei; dass Swemmel »scheinbar [...] objektiv«, »tatsäch aber tendenziös[]« berichte, was beides auch für das Epos gelte; dass er einen Augenzeugenbericht gebe, während dem Epos mehrere zugrundelägen (wessen eigentlich?). Sie erkennt die Verkürzungen des epischen

Swemmel »durch den anonymen Sagen­er­zähler« noch die »Wormser Hof­ge­sell­schaft durch das Sagen­publikum ersetzt« (S. 181), und auch *meister Kuonrat* wiederholt nicht »im Prinzip jenen Akt [...], den Swämmel zuvor schon vollzogen hatte« (S. 182). Trotzdem, Swemmel gibt seine Deutung der Geschichte, und seine Version steht neben vielen anderen (vgl. S. 176–181), aber die »Vielstimmigkeit des Redens über den Burgundenuntergang«, von der die ›Klage‹ berichtet, ist nicht mit einer »Vielstimmigkeit der Sage« zu verwechseln (anders S. 178).

Nibelungenlied und ›Klage‹ haben kein »gemeinsames Konzept« (S. 183). Kropiks Beschreibung der beiden Texte hebt deshalb völlig zu Recht auf ihre Verschiedenheit ab, die darin besteht, »dasselbe als historisch imaginierte Geschehen zweimal auf verschiedene Weise darzustellen, einmal aus der Perspektive mündlicher und einmal aus der Perspektive schriftlicher Geschichtsüberlieferung« (ebd.). In der Überlieferung dient die ›Klage‹ als »Kommentar«, der »*sub specie dei*« die dem Mittelalter »einzig mögliche Deutung des Nibelungengeschehens« gibt (S. 184), geben muss, weil das Epos sie verweigert. Gelehrte Schriftlichkeit, Augenzeugenberichte und Epos sind klar unterschiedene Aneignungsformen, wobei die beiden ersten die Glaubwürdigkeit des letzten stützen können. Ganz unterschiedlich ist auch der Geltungsanspruch, denn was jeweils erzählt wird, hat einen gänzlich anderen Status: eine Geschichte, die erzählt, was ›meinen‹ Angehörigen geschehen ist, eine Geschichte, die ihre *memoria* für alle Zeiten sichert bzw. eine Geschichte, die ›man‹ für ›uns alle‹ bewahrt hat, weil sie uns immer noch angeht. Nicht nur darin, dass es sich bei den Reden Swemmels und der anderen um informelle Prosaerzählungen handelt, unterscheiden sie sich allesamt vom Epos.

Einen Schritt weiter gehen ›Dietrichs Flucht‹ und ›Rabenschlacht‹. Kropik sieht sie als Produkte einer »zweiten Literarisierung« (nach Curschmann, S. 188; vgl. S. 187–305), die nicht mehr Mündlichkeit simuliert, sondern heroischen Erzählen ›modernisiert‹ (vgl. S. 257), dabei den »historische[n] Wahrheitsanspruch« zwar schwächt, aber keineswegs aufgibt (S. 193). Die Reflexion mündlicher Tradition und ihrer ›Literaturfähigkeit‹ spielt jedoch keine Rolle mehr. Beide Texte werden als »literarische Geschichtsüberlieferung« verstanden (S. 197), und ihr Wahrheitsanspruch wird buchepisch begründet. In ›Dietrichs Flucht‹ ist die schriftliterarische Konzeption – nachgewiesen an der komplexen Komposition – mit einer Verschiebung des heroischen Konflikts auf die Exemplarik der Hauptfigur verbunden; diese scheitert jedoch, wie es die heroische Fabel verlangt, weil sie vorbildlich Werte des Kriegeradels verkörpert (vgl. S. 251f.).¹⁹ Die ›Raben-

›Handlungs- und Motivationsgefüges« in der ›Klage‹, gleichzeitig aber, dass diese in einer christlichen Welt »die einzig mögliche Deutung« des Geschehens enthält usw. (vgl. S. 183f.). Alle diese Unklarheiten und Unentschiedenheiten entfallen, wenn man einen unterschiedlichen Ausgangspunkt annimmt. Gerade deshalb war die ›Klage‹ für das Nibelungen-Epos als »Ergänzung und Erläuterung seiner Literarisierungsstrategie«, als Rückbindung »in die vertrauten Maßstäbe moralisierender Geschichtsdeutung und literarischer Schriftlichkeit« (S. 185) im 13. Jahrhundert offenbar unverzichtbar.

¹⁹ Die »negativen Folgen von Dietrichs Vorbildlichkeit« (S. 251), wenn er sein Land der Rettung seiner engsten Gefolgsleute zuliebe aufgibt, die die Forschung seit je befremdet und zu moralisierender Besorgtheit ermuntert hat, kann als ideologisch-parteiliche Deutung des Verhältnisses zwischen Herrscher und Hochadel gedeutet werden (vgl. Jan-Dirk Müller: Heroische Vorwelt, feudalladeliges Krisenbewußtsein und das Ende der Heldenepik. Zur Funktion des ›Buchs von Bern‹, in: Horst Wenzel [Hg.]: Adelherrschaft und Literatur, Bern [u. a.] 1980 [Beiträge zur älteren deutschen Literaturgeschichte 6], S. 209–257). Dazu gibt der Kommentar des Erzählers

schlacht« ist stärker traditionsverhaftet. Sie maximiert die Darstellung von Leid, überformt sie im Rückgriff auf das Nibelungen-Epos und nimmt den Gestus der ›Klage‹ auf. Beide Texte bezeugen die ›Etablierung literarischer Heldendichtung‹ (S. 304).

›Offenheit für literarische Einflüsse verschiedener Provenienz‹ (S. 307) kennzeichnet vor allem die (typologisch?) ›späte‹ Heldendichtung, d. h. ›Ornit‹, ›Wolfdietrich‹, ›Biterolf‹, ›Eckenlied‹. Sie partizipiert unter neuen Voraussetzungen an der Heldensage. In diesem Kapitel scheinen mir Kropiks Überlegungen weniger überzeugend. Ohne Zweifel neu figuriert wird das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Als ursprüngliche Quelle wird durchweg ein *buoch* behauptet. Schrift, nicht Rede steht also am Anfang der Überlieferung (S. 310f.). Warum aber sollte das bloß ›komisch‹ (S. 316: parodistisch? unernst? fiktional?) gemeint sein? ›Gattungssignal ohne Glaubwürdigkeitsanspruch‹ (S. 367)? Soll hier nicht eher der typologisch jüngere Speicher der Schrift einen älteren, nicht-schriftlichen Überlieferungstypus beglaubigen, auf den die Texte, wie Kropik nachweist, durchaus auch anspielen, um die ›Buchfindungsgeschichte an den Normaltyp heldenepischen Erzählens anzubinden‹ (S. 315)? Mündliche Verbreitung rückt damit an die zweite, nachträgliche Stelle.²⁰ Doch fragt sich (übrigens auch bei ›Biterolf und Dietleib‹), ob die Glaubwürdigkeitsbehauptungen, bloß weil sie brüchig sind, nur noch spielerische Geltung haben.

Diese Texte greifen doch genuin heroische Motive auf und bemühen sich um heroisches Kolorit. In ihren Reflexionen, was zu tun ist, antizipieren ihre Helden das Sagedenköchtnis: ›Sage entsteht nicht durch das Weitererzählen der Fama, sondern spiegelt sich als Fama direkt ins Geschehen hinein und wird umgekehrt durch die Fama im dargestellten Geschehen direkt (und nicht erst später) manipuliert‹ (S. 345). Dies scheint in Michael Curschmanns Formel ›Dichtung über Heldendichtung‹ gefasst. Insofern setzen diese Texte schon einen ›Fundus narrativer Konventionen‹ voraus, jedoch allenfalls ›analog zu einer literarischen Tradition‹ (S. 374), mit der man spielen kann,²¹ denn die pragmatische Verbindlichkeit der Handlungsmuster ist davon doch offenbar nicht betroffen:²² nicht Wolfdietrichs

selbst Anlass, wobei, wie Kropik herausarbeitet (S. 256), die Sprecherrolle hier keine heldenepische Erzählerrolle, sondern eher die der Sangspruchdichtung ist.

²⁰ Das unterscheidet diesen Typus übrigens keineswegs von der ›Klage‹ (so aber S. 318), in der auch Kuonrats schriftliche Niederschrift zwischen mündlichen Verbreitungstypen steht, demjenigen Swemmels und dem der späteren Dichter und Sänger, die die Geschichte rings verbreiten.

²¹ Wie dies z. B. das lateinische ›Waltharius-Epos‹ tut.

²² Schwierigkeiten habe ich mit der Deutung des ›Eckenliedes‹. Gilt wirklich: ›Mit der Glaubwürdigkeit von Dietrichs Fama zweifelt Ecke die Glaubwürdigkeit mündlicher Überlieferung überhaupt an‹ (S. 348; vgl. S. 351: ›Quellenkritik‹)? Wo ist der Unterschied zum ›Nibelungenlied‹, wenn Sivrit Gunther zum Kampf herausfordert, um herauszufinden, ob dessen Ruhm als Krieger wirklich stichhaltig ist? Ebenso wenig leuchtet die (auch sonst in der Forschung verbreitete) Kritik an Eckes Motivationen ein (S. 355–360). Sicherlich ist Ecke nur der zweitbeste Kämpfer, aber das diskreditiert doch sein Ziel, der erste zu sein, noch nicht (vgl. dazu S. 364), so wenig wie das des jungen Alphart, der gleichfalls erfahreneren Kämpfern unterliegt. Heroische Exorbitanz lässt nur einen an der Spitze zu. Allerdings ist zuzugeben, dass in den überlieferten Fassungen des Liedes durch das Wuchern immer neuer Riesenkämpfe diese Konstellation verunklärt wird; da muss Dietrich gewissermaßen mit der linken Hand noch weitere Monster erledigen. Der Riesen-Heros Ecke repräsentiert nur scheinbar denselben Typus.

lebenslanger Kampf für seine Dienstleute und Biterolfs und Dietleibs unermüdete Bewährung im Krieg. Was der Einbruch aventiurehafter Phantastik zumal in den ›Wolfdietrich‹-Komplex bedeutet, wäre wohl noch einmal zu überlegen. Es handelt sich bei den Riesen, Drachen und Dämonen immerhin gleichfalls um eine Sage (und keineswegs um literarische Versatzstücke), wie sie auch am Rande der alten Heroenwelt präsent war. Um die Akzentverschiebung im Konzept ›Sage‹ zu beleuchten, müsste das Corpus wohl um andere spätmittelalterliche Dichtungen mit einem ähnlich komplexen Verhältnis zur Geschichte (die Gründung der Steiermark im ›Biterolf‹, das Konzept eines Heldenzeitalters) erweitert werden.

Wie dem auch sei: für die entscheidende Zeit der Verschriftlichung von Helden-sage hat Kropik jedenfalls eines der anregendsten und gedankenreichsten Bücher der letzten Jahre vorgelegt.

Prof. Dr. Jan-Dirk Müller, Institut für deutsche Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München.