

✓ FORSCHUNGEN
ZUR GESCHICHTE
DER ÄLTEREN DEUTSCHEN LITERATUR

Herausgegeben von

Joachim Bumke
Thomas Cramer
Klaus Grubmüller
Gert Kaiser
Horst Wenzel

BAND 19

Erzählungen in Erzählungen

Phänomene der Narration
in Mittelalter und Früher Neuzeit

herausgegeben
von Harald Haferland
und Michael Mecklenburg

Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit Unterstützung des Fachbereichs Germanistik der Freien Universität Berlin
und der Johanna und Fritz Buch - Gedächtnisstiftung

Umschlagabbildung:

Illustration zu Heinrichs von Veldeke „Eneasroman“ aus dem Bilderzyklus
der Berliner Handschrift Ms. germ. fol. 282 der Staatsbibliothek zu Berlin -
Preußischer Kulturbesitz, fol. 9^v: Eneas erzählt Dido vom Untergang Trojas
und von seiner Flucht

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Erzählungen in Erzählungen : Phänomene der Narration in
Mittelalter und Früher Neuzeit / hrsg. von Harald Haferland
und Michael Mecklenburg. - München : Fink, 1996

(Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur ; Bd. 19)

ISBN 3-7705-3151-5

NE: Haferland, Harald [Hrsg.]; GT

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der
Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Text-
abschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf
Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG
ausdrücklich gestatten.

ISBN 3-7705-3151-5

© 1996 Wilhelm Fink Verlag, München

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Volker Mertens

Hagens Wissen — Siegfrieds Tod

Zu Hagens Erzählung von Jungsiegfrieds Abenteuern

»Siegfrieds Tod« — so nannte Richard Wagner im Jahre 1848 sowohl den Prosa-Entwurf wie die Dichtung, in der er die Nibelungen-Geschichte auf die Bühne bringen wollte. Ursprünglich begann beides mit der Szene auf dem Brünnhildenfelsen, die dann die erste des ersten Aufzugs der »Götterdämmerung« (so der Titel seit Juni 1856) bildete. Eduard Devrient, dem er sein Gedicht vorlas, wies ihn darauf hin, daß das Publikum zu viel aus Andeutungen über das ursprüngliche Verhältnis zwischen Siegfried und Brünnhilde zu ergänzen hätte, daher stellte Wagner das Vorspiel mit den drei Nornen voran. Aber als er knapp zwei Jahre später die Musik zu »Siegfrieds Tod« zu komponieren begann, kamen ihm erneut Zweifel, ob damit genug erhellt wäre, er schrieb am 12. November 1851 an Theodor Uhlig:

[...] jene Dichtung war [...] der [...] Versuch, eine Hauptkatastrophe des Mythos mit der Andeutung jenes [mythischen] Zusammenhangs zu geben. Als ich nun an die volle musikalische Ausführung ging, und ich dabei endlich fest unser Theater ins Auge fassen mußte, fühlte ich das Unvollständige der beabsichtigten Erscheinung: es blieben eben der große Zusammenhang, der den Gestalten erst ihre ungeheure, schlagende Bedeutung gibt, nur durch epische Erzählung, durch Mitteilung an den Gedanken übrig. Um daher »Siegfrieds Tod« zu ermöglichen, verfaßte ich den jungen Siegfried.¹

Und dieser hat, weil "das Bedürfnis nach deutlicher Darstellung des ganzen Zusammenhangs an die Sinne nur noch gesteigert" worden war, die Konzeption des (Raubes des) »Rheingolds« (zwischen 3. und 11. November 1851) und schließlich der »Walküre« (zwischen 11. und 20. November) zur Folge.² Diese "deutliche Dar-

¹ Richard Wagner: Sämtliche Briefe, 4. Band. Leipzig 1979, S. 174.

² Ebd., S. 172 der Brief an Uhlig vom 11. November 1851, wo er erstmals den Gesamtplan der Tetralogie anführt "Vorspiel: der raub des Rheingoldes. I. Siegmund und Sieglinde: der Walküre bestrafung, II. [...] III. weißt Du." Letzteres bezieht sich auf den Brief vom 3. November (ebd., S. 162), wo er schreibt: "Ich hab 3 Dramen (wovon die beiden Siegfriede Nr. 2 u 3 ausmachen) und ein großes Vorspiel vor." Vom »Jungen Siegfried« hatte er schon am 10. Mai, ebenfalls an Uhlig, geschrieben, daß er die "Dichtung des »jungen Siegfried«" plane: "Der »junge Siegfried« hat den ungeheuren Vorteil, daß er den wichtigen Mythos dem publikum im spiel, wie einem kinde ein märchen, beibringt. Alles prägt sich durch scharfe sinnliche Eindrücke plastisch ein [...]" (S. 43f.).

stellung" führte jedoch nicht dazu, daß er die erzählenden Partien in der »Götterdämmerung« gegenüber »Siegfrieds Tod« kürzte, das Gegenteil ist der Fall. Nur ihre Funktion hat sich geändert: Indem sie jetzt nicht mehr die Zusammenhänge erklären, sondern nun an entscheidenden Stellen rekapitulieren, sorgen sie für die dauernde Gegenwärtigkeit des mythischen Zusammenhangs (und musikalisch für die Strukturierung durch die Wiederkehr der Leitmotive).³ Die dramaturgisch motivierte "Darstellung an die Sinne" (da gesungener Text nur reduziert verständlich ist), betrifft also nur einen Teilaspekt der "epischen Erzählung", und so berichtet auch noch in der »Götterdämmerung« Hagen von Siegmund und Sieglinde, vom Waldeleben Siegfrieds, Drachentötung und Hortgewinn und daß allein er durch Brünnhildes Waberlohe brechen könne. Allein letzteres ist für die Auslösung der Handlung, daß Gunther Siegfried als Werber einsetzen will, wichtig. Das Wissen von Siegfrieds Jugend schließlich zeigt Hagens Überlegenheit: Alle dienen seinem Plan, wie er in seinem Wachtgesang (Erster Aufzug, Schluß der zweiten Szene) behauptet. Die "epische Erzählung" hat also prinzipiell drei Funktionen: die Exposition der Voraussetzungen, die Motivation der Handlung und die Charakterisierung der Rolle des Erzählenden.

Unter diesen Prämissen werfe ich einen Blick auf Hagens Erzählung von Jungsiegfrieds Taten im »Nibelungenlied«: Dabei ist zu berücksichtigen, daß der Dichter des »Nibelungenliedes« ein anderes Verhältnis zur Stofftradition und andere Vorstellungen von Stimmigkeit und Kohärenz eines Werkes hatte als Wagner, andererseits schuf auch dieser nicht im traditionsleeren Raum, das 'Drachentöter-Image' beispielsweise war beiden Siegfried-Gestaltungen bereits vorgegeben.⁴ Allerdings hatte Wagner eine klare Vorstellung davon entwickelt, was Mythos allgemein und der Nibelungenmythos speziell für ihn bedeutete, und sich das in seinen Entwürfen (»Der Nibelungen-Mythos« 1848) und theoretischen Schriften (u.a. »Oper und Drama« 1851) erarbeitet. Er verhält sich daher relativ frei zu seinen Vorlagen, arrangiert Motive neu und erfindet auch selbst welche hinzu. Demgegenüber ist der Dichter des »Nibelungenliedes« viel enger an die Tradition gebunden, er versteht sich als Sprachrohr derselben und sieht sich daher verpflichtet, auch solche Motive aufzunehmen, die seiner einheitlichen Konzeption nicht entsprechen. Seine Möglichkeiten liegen in der Neuinterpretation seiner Vorgaben, er kann anscheinend in gewissem Umfang über den Platz und die Art der Verwendung der Motive verfügen. Eine schlackenlose strukturelle oder gar psychologische Funktionalisierung der 'Spolien' war ihm nicht möglich; die daraus resultierenden

³ Dazu Carl Dahlhaus: Von »Siegfrieds Tod« zur »Götterdämmerung«. In: Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1983, »Götterdämmerung«, S. 1-9.

⁴ Wagner kannte Friedrich de la Motte's Trilogie »Der Held des Nordens«, in der die Drachentötung eine wichtige Rolle spielt (»Sigurd der Schlangentöter«), er besaß Karl Simrocks »Nibelungenlied«-Übersetzung, in der die Widmung an Fouqué schließt: "Der Name flöge wieder bis an die Sternenwand, Siegfrieds des Drachentöters vom Nibelungenland" (damit kann Fouqués Held gemeint sein, der Sigurd heißt). Zu den Illustrationen als Drachentöter vgl. Ulrich Schulte-Wülwer: Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Gießen 1980, S. 115. Wagner hat, weil er stark auf die nordischen Quellen zurückging, Siegfried keine Hornhaut gegeben, seine Verwundbarkeit verdankt er Brünnhildes 'Zauberspiel', das jedoch seinen Rücken ausgespart hat, was sie Hagen beim Mordrat verrät.

Unstimmigkeiten auf der Textebene konnten jedoch als deutliches Authentizitätssignal auf der Erzählebene dienen, indem sie sein umfassendes Traditionswissen bezeugten. Die Archaik des Stoffes kam an solchen brüchigen Stellen mittelbar ins Bild. Zu diesen gehört der Bericht von Siegfrieds Jugendabenteuern in der 3. Aventure in der Form der epischen Figurenrede und das erzählerisch entfaltete Pendant dazu in der 8. Aventure. Ich gehe im folgenden nicht den Hinweisen nach, den diese Stellen für die Erschließung von Vorstufen des »Nibelungenliedes« enthalten, sondern bleibe auf der synchronen Ebene des Textes, d.h. von dessen Wortlaut und dem mutmaßlichen 'Kenntnishorizont' des Publikums. Dabei versuche ich, die "Strategien der Sinnunterstellung", die Joachim Heinze kritisiert hat,⁵ mit zu reflektieren, wobei ich allerdings von einem bewußt gestaltenden Autor ausgehe, der die offensichtlich an die Rolle des heldenepischen Erzählens gestellten divergierenden Erwartungen nach einer umfassenden Präsentation des 'alten' Stoffes einerseits, mit denen nach einer Aktualisierung andererseits zusammenzubringen versuchte, wobei Kompromisse zwar unvermeidlich waren, mit der jeweiligen kontextuellen Einbindung der vorgegebenen Motive jedoch bestimmte Gestaltungsabsichten realisiert wurden. Wagners Unterscheidung von "epische[r] Erzählung" und "deutlicher Darstellung [...] an die Sinne", d.h. szenischer Präsentation, ist zwanglos auf das 'aufgeführte' Sangversepos zu übertragen: Im letzteren Fall stellt der Erzähler selbst mit Schilderung und *oratio recta* das Geschehen dar, im ersteren delegiert er Vorgänge an eine Figur, die sie berichtet — das klassische Vorbild dafür ist Aeneas' Bericht von Trojas Fall in Vergils »Aeneis«.

Im Rahmen von vierzehn Strophen in der 3. Aventure, unmittelbar vor Siegfrieds Auftreten am Burgundenhof, erzählt Hagen König Gunther von Siegfrieds Hortgewinn und Schwerterwerb, der Tötung von Schilbunc und Nibelunc, dem Sieg über Alberich, der ihm die Tarnkappe einbringt, dem Drachenkampf und der Hornhaut. Das paßt nur wenig zur vorangehenden Darstellung von Siegfrieds Jugend in der 2. Aventure: dort war er ein höfischer Prinz, durch *die wîsen* ausgebildet, fein erzogen, mit ersten Schritten im Minnedienst:

*er begunde mit sinnen werben scæniu wîp,
di trûten wol mit êren des küenen Sîvrides lîp* (Str. 26),

der schließlich aufbricht, weil er *ûf hôhe minne* sinnt, um eine passende Braut zu erwerben (Str. 47; 48). In dieser Biographie wäre kein Platz für unhöfische Abenteuer, wie sie Hagen referiert, der Dichter aber läßt ihnen einen Leerraum: er *versuchte vil der rîche* *durch ellenthafte muot* heißt es gleich zu Beginn in Strophe 21, und gewisse Indizien bei Siegfrieds Auszug, wie die Begleitung von lediglich zwölf Recken (Str. 64) und der *gêr* mit zwei Spannen breitem Blatt (Str. 73) irritieren das entworfenen höfische Bild.

⁵ Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung. In: Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Hg. v. Joachim Heinze und Anneliese Waldschmidt. Frankfurt/M. 1991 (Suhrkamp TB 2110), S. 21-40; ders.: Konstanten der Nibelungenrezeption in Mittelalter und Neuzeit. In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die Rezeption des Nibelungenliedes. Hg. v. Klaus Zatloukal. Wien 1995, S. 81-107.

Abgesehen von der spezifischen Ausformung der Jugendabenteuer, die sie in Hagens Bericht erhalten, ist zunächst anzunehmen, daß die Hörer und Leser des »Nibelungenliedes« bestimmte erzählerisch erregende Motive erwarteten, weil sie mit der mündlichen Überlieferung des Stoffes vertraut waren,⁶ so daß der Autor einerseits nicht auf Hörterwerb und Drachenkampf an einer frühen Stelle des Erzählablaufs verzichten konnte, andererseits, weil diese Ereignisse so bekannt waren, nicht ins Detail gehen mußte. Die Erzählerrolle, die auf die eines kompetenten Verwalters der mündlichen Tradition angelegt ist, verlangt als Souveränitätsnachweis die Einbringung dieses Themas, die Art allerdings, wie das geschieht, hat noch darüber hinausgehende Signalfunktionen: sie zeigt einerseits durch die Marginalisierung der erwarteten 'Reckenmotive' das vom Erzähler entworfene Siegfriedbild als dezidiert anders, als höfisch nämlich, andererseits ist die Positionierung im Erzählablauf durch eine gerade nicht der mündlichen, sondern der gelehrten Tradition entnommenen Erzähltechnik bestimmt: Es handelt sich um den *ordo artificialis* Vergilscher Prägung. Daher ist es umso auffälliger, daß der Dichter gerade hier an dieser Stelle zweimal auf engem Raum auf 'Gesagtes' als Quelle der Kenntnisse Hagens verweisen läßt: *daz ist mir wol geseit* (Str. 88) und *sô wir hoeren sagen* (Str. 92), kommentiert dieser. Daneben kommen in der ersten Hälfte des Liedes nur noch zehn weitere vergleichbare 'Quellenberufungen' vor (Str. 198; 266; 382; 394; 402; 437; 605; 718; 764; 1059), die meisten davon in der 7. Aventure. Gerade weil hier bei Hagens Bericht ein buchepisches Gestaltungsmittel verwendet wird, setzt der Dichter die Berufung auf die Mündlichkeit, um an einer prekären Stelle keine Zweifel an seiner mündlich fundierten heldenepischen Erzählkompetenz aufkommen zu lassen. Möglicherweise verwendet er bei dem besonders kurz abgetanen Drachenkampf 'Kennwörter'⁷ aus der Tradition, die seine Kenntnisse ebenso demonstrieren, wie sie in den Hörern die Ereignisse 'abriefen': *einen lintrachen [...] sluoc, badete sich in dem bluote, des snidet in kein wâfen* (Str. 100), denn gerade diese Ausdrücke kommen später, als Kriemhild Hagen das Geheimnis von Siegfrieds Verwundbarkeit anvertraut, wieder vor (Str. 899). Auch *hurnîn* dürfte dazu gehören, weil es im »Jüngerem Titul« im Zusammenhang mit den Drachenschlangen zitiert wird, die Secureiz im großen Kampf gegen den Barch führt:

*So singent uns die blinden daz Sifrit hurnin were,
durch daz er uber winden kund ouch einen trachen vreisebaere,
von des bluote wurd sin vel verwandelt
in hornen starc fur wapen. di habent sich der warheit missehandelt.*
(Str. 3364)

⁶ Die C-Bearbeitung (Das Nibelungenlied nach der Handschrift C. Hg. v. Ursula Hennig. Tübingen 1977 [ATB 83]) hat hier eine Strophe eingeschoben, die den Verweis auf das später Erzählte explizit macht: *Siegfried habe Taten begangen, des wir in disen stunden müezen vil von im gedagen*. Der C-Bearbeiter hat hier — wie auch sonst — versucht, größere Stimmigkeit und Kohärenz herzustellen.

⁷ Heinze [Anm. 5] spricht S. 92 und 95 von "geflügelten Worten" als "Erinnerungskernen".

Das wird sich sicher nicht auf das »Nibelungenlied« beziehen, sondern auf eines der kürzeren Lieder, von denen die bekannte 'Repertoirestrophe' des Marner (XV, 14) handelt.⁸ Die nordische Liedüberlieferung kennt diese Konsequenz des Drachenkampfes bekanntlich nicht, die entsprechende Stelle in der Thidrekssaga ist, wie ihr Pendant im zweiten Teil ausweist, wo Grimhild beim Empfang der Burgunden von den "tiefen Wunden, die Jung-Siegfried zwischen den Schultern hatte", spricht (was keine Parallele im »Nibelungenlied« hat), nicht vom »Nibelungenlied« beeinflusst.⁹ Es handelt sich um ein ziemlich junges Motiv der Überlieferung, das beiden Autoren aus einer ihnen gemeinsamen Quelle zugekommen ist. Auch das »Lied vom hürnen Seyfrid« wird darauf (wohl mittelbar) zurückgegriffen haben. Die Hornhaut spielt im »Nibelungenlied« erst viel später bei Siegfrieds Ermordung eine Rolle, in allen kriegerischen Situationen vorher scheint sie nicht 'gebraucht' worden zu sein, denn sie wird die ganze Zeit nicht wieder erwähnt. Später wird durch ihre Existenz die Verwicklung Kriemhilds in Hagens Tat ermöglicht. Auch die anderen in Hagens Bericht erwähnten 'Requisiten' Hort, Mannen und Tarnkappe werden jetzt noch gar nicht gebraucht — die Erzählung Hagens ist also nicht unmittelbar handlungslogisch motiviert. Sie hat an dieser Stelle vielmehr zwei Dimensionen: Sie begründet Siegfrieds Auftreten *in recken wîs* am Burgunderhof, und sie bereitet die Rolle Hagens als zukünftigen Mörder Siegfrieds vor. Schon in Xanten hatte Siegfried sein Vorgehen in Worms angekündigt:

*swaz ich friwentliche niht ab in erbit,
daz mac sus erwerben mit ellen dâ mîn hant.
ich trouwe an in ertwingen beide liute unde lant* (Str. 55),

in Worms dreht er die Reihenfolge um, er will gleich *ertwingen [...] lant unde bürge* (Str. 110) und wird erst durch kluge Diplomatie bezähmt.¹⁰ Siegfried agiert also am Burgunderhof gleich als Vorzeitheld, wie Hagen ihn angekündigt hatte;

⁸ Joachim Heinzle: *Mittelhochdeutsche Dietrichepik*. München 1978 (MTU 62), S. 75 nimmt an, daß auch "beliebte Partien aus dem »Nibelungenlied« selbst" gemeint sein könnten, in seinem jüngsten Beitrag [Anm. 5] verweist er S. 96 auf Hagens Bericht als eine solche isolierbare kurze Partie. Die zitierte Stelle aus dem »Jüngeren Titulel«, die sich vielleicht auf den *blinden* Marner bezieht (vgl. den Nachruf Rumelants bei Friedrich Heinrich von der Hagen in *Minnesinger* [...]. Leipzig 1838. Nachdruck Aalen 1963. Teil III, S. 53) würde dann aber, ähnlich wie Hugos von Trimberg Erwähnung von *Sifrides wurm* im Rahmen einer Paraphrase von des Marners Strophe (»Renner«, V. 16188-16194), sich auf eine *einzige* Strophe beziehen, so daß der Gedanke an "Kurzepen" doch viel für sich hat. Vgl. Michael Curschmann: *Sing ich dien liuten miniu liet, ... Spruchdichter als Traditionsträger der spätmittelalterlichen Heldendichtung?* In: *Kontroversen, alte und neue. Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*, Bd. 8. Tübingen 1986, S. 184-193, hier S. 186.

⁹ Vgl. Heinzle [Anm. 5]. Die Geschichte Thidreks von Bern. Übertragen von Fine Erichsen. Jena 1924 (Slg. Thule 22). Dazu Wolfgang Dinkelacker: *Nibelungendichter außerhalb des Nibelungenliedes. Zum Verstehen aus der Tradition*. In: *Ja muz ich sunder riuwe sin*. Festschrift für Karl Stackmann. Göttingen 1990, S. 83-96 und die Kritik von Joachim Heinzle [Anm. 5]. Die Kritik Heinzles an Dinkelackers Folgerungen teile ich weitgehend.

¹⁰ Zu dieser Stelle als "Ärgernis" der Interpreten (so Walter Haug: *Höfische Idealität und heroische Tradition im Nibelungenlied* [1974], jetzt in: *ders., Strukturen als Schlüssel zur Welt*. Tübingen 1989, S. 293-307, hier S. 299) vgl. die Zitatensammlung bei Otfried Ehrismann: *Nibelungenlied. Epoche — Werk — Wirkung*. München 1987, S. 117.

seine letztlich Unintegrierbarkeit in die höfische Gesellschaft ist damit ebenso annonciert wie Hagens Wissen von Siegfrieds Wesenskern. Direkt in Zusammenhang mit Siegfrieds in Xanten artikulierter Absicht, notfalls mit Gewalt seinen Anspruch durchzusetzen, steht daher die Warnung seines Vaters vor Hagen:

[...] *Hagene der degen,*
der kan mit übermüete der höhverte pflegen,
daz ich des sêre fürhte, ez müg' uns werden leit,
ob wir werben wellen die vil hêrlîchen meit. (Str. 54)

Hagen ist gefährlich, weil er Außenkenntnisse besitzt, die die anderen Burgunden nicht haben: *Dem sint kunt diu rîche und ouch diu vrenden lant* (Str. 82). Diese Stelle bildet inhaltlich und auch sprachlich das Pendant zu Siegfrieds Weitegeistigkeit (*er versuochte vil der rîche* [Str. 21]) und verweist auf eine beiden gemeinsame Dimension: die Teilhabe an Fremdem, ja Mythischem. Damit wird ihre Zuordnung zueinander, von der die Zuhörer vermutlich wußten, in deren Vorstellung aktiviert und beiden eine Aura gegeben, die sie aus der gesellschaftlichen Normalität heraushebt und Andersweltliches anklingen läßt. Weil Hagen Siegfrieds Geschichte auf mysteriöse Weise kennt, ist er ihm überlegen. Zwar weiß er nicht jedes Detail und ist deshalb für die Situierung von Siegfrieds 'weicher Stelle' auf Kriemhilds Hinweise angewiesen, aber er scheint von der Tatsache seiner Verwundbarkeit zu wissen: als er, bei seinem Gespräch mit ihr in der 17. Aventure, ihr die Befürchtung unterstellt, man könne Siegfried *versnîden* (Str. 897) wo er doch zuvor gesagt hatte, daß *in kein wâfen [snîdet]* (Str. 100). Indem der Dichter des »Nibelungenliedes« Hagen die Kenntnisse von Siegfrieds mythischer Biographie in den Mund legt, zeigt er ihn als den Gegenspieler,¹¹ der ihm gefährlich werden kann, weil er über seine Lebensgeschichte und damit über sein Leben verfügt.

Hansjürgen Bachorski hat bei dem Andechser Symposium 'Nibelungenlied und Klage' (5.-8. Oktober 1995) die Aktion zwischen Kriemhild und Hagen in der 17. Aventure unter dem Vergesellschaftungsmodell von Gabe und Gegengabe interpretiert: wenn sie Hagen die verwundbare Stelle Siegfrieds kenntlich macht, so 'schenkt' sie ihm Siegfrieds Leben. Nach der Logik der Gabe aber ist er zur Gegenleistung verpflichtet: Siegfried zu schonen. Diese Konstruktion eines Doppelspiels von seiten Kriemhilds setzt voraus, daß sie über Hagens Wissen von Siegfried Bescheid weiß und ihm dadurch, daß sie ihm das zum erfolgreichen Anschlag fehlende Detail mitteilt, die Hände binden möchte. Eine entsprechende Handlungsweise Hagens sieht der Erzähler auch als seine Pflicht an: Er wertet Hagens Verrat ganz negativ, ein Vorgehen, das äußerst selten ist (vgl. Str. 1394):

ich waene immer recke deheiner mêr getuot
sô grôzer meinraete. sô dâ von im ergie,
dô sich an sîne triuwe Kriemhilt diu kûneginne lie. (Str. 906)

¹¹ Peter Wapnewski: Hagen: ein Gegenspieler? In: *Gegenspieler*. Hg. v. Thomas Cramer und Werner Dahlheim. München, Wien 1993 (Dichtung und Sprache 12), S. 62-73. Zur Präzisierung des Gegenspieler-Modells in Wapnewskis Sinn vgl. weiter unten.

Im Zusammenhang mit Hagens Vorwissen läßt sich jedoch seine Handlungsweise, daß er nämlich Kriemhilds Verpflichtungsstrategie unterläuft, anders bewerten: Kriemhilds 'Gabe' war nicht groß genug, um ihn zur Gegengabe zu verpflichten, da er schon so viel wußte. Kriemhilds Versuch, Hagen zu neutralisieren, mußte deshalb erfolglos bleiben, weil er schon von Anbeginn durch sein Mythen-Wissen über Siegfried 'verfügte'.

Hagen ist damit von vornherein als Gegenspieler Siegfrieds aufgebaut, der einen Grund und einen konkreten Anlaß braucht, um sein Wissen für Siegfrieds Tod zu nutzen. Der Grund ist Siegfrieds Mißbrauch seiner mythischen Gaben für den Werbungsbruch, was auch Hagen erlaubt, sein mythisches Wissen gegen Siegfried zu nutzen. Die Gegenspielerschaft jedoch reicht weiter und tiefer zurück. Wenn Theodore Anderson sagt, Siegfried sterbe, weil es die Tradition so wolle¹², so ist es eben diese Dimension, die der Erzähler aktualisiert, indem er Hagen als den mythischen Widerpart des mythischen Heroen in der 3. Aventure inszeniert. Die Begründungen für den Mord an Siegfried müssen daher nicht von letzter Stringenz sein, es ist ein unabhängig von Standeslüge und Werbungstrug, Brautnachtvertretung und Frauenstreit vorbestimmter Tod. Letzterer wird dann der äußere Anlaß, zu dem sich Hagen in Strophe 1001 bekennt, wenn er sagt:

[...] *Ich bring' in in daz lant,
mir ist vil unmaere, und wirt ez ir bekant,
diu sô hât betrüebet den Prünhilde muot.
ez ahtet mich vil ringe, swaz si weinens getuot.*

Die Problematik, divergente Überlieferungen für die Mordmotivation zu kombinieren, wird überstiegen von der in der 3. Aventure aufgebauten mythischen Struktur von Held und Gegenheld.

Die bereits zu Beginn entstandene Irritation über Siegfrieds Biographie wird nach der 2. und 3. Aventure durch die Einbeziehung abweichender Überlieferung vertieft: Dem Bericht Hagens von Siegfrieds Horterwerb wird später, in der 8. Aventure, eine Alternativfassung zur Seite gestellt.¹³ Die frühere Variante bediente sich eines Märchenmotivs, der sogenannten 'Erteilungsformel': Zwei Personen, meist Brüder, können sich über die Aufteilung ihres väterlichen Erbes, das aus zauberischen Gegenständen besteht, nicht einigen. Die Zauberdinge sind oft zu schneller Fortbewegung, zur Tarnung und/oder als Waffe geeignet: Siebenmeilenstiefel, Tarnkappe, Schwert z.B. Der Held bringt diese Gegenstände durch List in seinen Besitz.¹⁴ Im »Nibelungenlied« erhält Siegfried als Lohn für seine schiedsrichterliche Tätigkeit das Nibelungenschwert Balmung, ein für die streitenden Brüder Schilbunc und Nibelunc verhängnisvoller Fehler, denn er besiegt sie und ihre zwölf riesischen Verbündeten, sowie siebenhundert Recken damit, wodurch er die

¹² Why does Siegfried die? In: Germanic Studies in Honor of Otto Springer. Pittsburgh 1978, S. 29-39, hier S. 38.

¹³ Vgl. dazu Joachim Bumke: Sigfrids Fahrt ins Nibelungenland. In: PBB 80 (Tüb. 1958), S. 253-268.

¹⁴ Friedrich Panzer: Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt. Stuttgart 1995, S. 295ff.

Herrschaft über das Land gewinnt. Der Sieg über den Zwerg Alberich, der seine Herren rächen will, gibt ihm endgültig den Nibelungenhort und dazu die Tarnkappe. Hagens Bericht von diesen Vorgängen verleiht Siegfried die mythische Aura eines Märchenhelden, der allein, ohne Hilfe, so viele Kämpfe besteht und eine besondere Ausstattung (Schwert und Tarnkappe) sowie einen unermeßlichen Goldschatz in seine Hand gebracht hat. Er ist der stärkste aller Helden, so ist Hagens Fazit: *alsô grôzer krefte nie mêr recke gewan* (Str. 99).

Anders sieht der Hortgewinn in der 8. Aventure aus, d.h. die Kämpfe Siegfrieds in 'seinem' Nibelungenland, die vom Dichter mehr schlecht als recht als Bewährungsprobe des wahren legitimen Herrschers stilisiert sind. Nachdem Gunther Brünhild gewonnen hat, läßt diese *mâge unde man* kommen. Hagen äußert Besorgnis, daß Brünhild einen Anschlag planen könnte, darauf reagiert Siegfried mit einem Hilfsangebot: er will in aller Schnelle tausend Krieger herbeiholen. Mit der Tarnkappe angetan kommt er innerhalb eines Tages und einer Nacht in das über einhundert lange Meilen entfernte Nibelungenland. Er kommt, wiederum ganz allein und ohne Helfer, vor eine Burg, weckt den riesischen Pförtner, kämpft mit ihm und besiegt ihn. Als härterer Gegner erweist sich Alberich, den er mit bloßen Händen bezwingt. Dann gibt er sich zu erkennen, und Alberich sieht, daß er *von wâren schulden* Herr des Landes ist (Str. 500). Daraufhin werden die tausend Kämpfer ausgerüstet und nach Isenstein gebracht, sie werden Siegfried weiterhin begleiten und sich nach seinem Tod teilweise Gernot anschließen (Str. 1124). Zweifellos ist hier eine spezifische Fassung von Siegfrieds Hortgewinn verarbeitet, denn das magische Requisit (Tarnkappe, die hier auch besonders schnelle Fortbewegung zu garantieren scheint) wird nur zum Erreichen des Nibelungenlandes, dort selbst aber nicht benötigt. Die 'Scheinkämpfe' mit dem Ziel der Neubestätigung von Siegfrieds Herrschaft sind handlungslogisch unnötig, aber da der Dichter des »Nibelungenliedes« nun einmal die Horteroberungs-Variante meinte unterbringen zu müssen, versuchte er, ihr eine Funktion zu geben, wie René Pèrennec¹⁵ herausgearbeitet hat: Siegfried war am Hof Brünhilds als Vasall Gunthers aufgetreten, er hatte selbst öffentlich wider besseres Wissen über diesen gesagt, *daz iemen lebet, der iuwer meister mûge sîn* (Str. 474), also gerade das zugestanden, was er bei seinem ersten Auftritt am Burgundenhof bestritten hatte. Dort hatte er betont, daß er *von rehte* Land und Leute besitzt (Str. 109), und damit dieser Anspruch erhalten bleibt und bekräftigt wird, fügt der Dichter am inszenierten Tiefpunkt von Siegfrieds öffentlichem Ansehen die alte Hortgewinn-Geschichte als neue Bestätigungsaventure ein. Sie ist dafür geeignet, weil sie ein 'moderneres' Muster im Vergleich zur 'Erteilungsförmel' verwendet: die gesteigerte Folge von Kämpfen, wie sie im Artusroman entfaltet wird. Auch die Einsetzung des Pförtners als erster Gegner ist aus der zeitgenössischen Erzählliteratur übernommen, wir finden entsprechende Figuren sowohl in der französischen Chanson de geste wie

¹⁵ La huitième aventure de la Chanson des Nibelungen. In: Etudes Germaniques 30 (1975), S. 1-13. Zum Problem der "Montage" von verschiedenen Erzählbausteinen vgl. Walter Haug: Montage und Individualität im »Nibelungenlied«. In: Nibelungenlied und Klage. (Passauer Nibelungensprache 1985). Hg. v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1987, S. 277-298, hier S. 293.

im deutschen Roman, so in Hartmanns »Iwein«. Der Zwerg kämpft mit einer Waffe, die ihre Entsprechungen in der Realität der Kreuzzüge hat. Im Unterschied zur märchenhaft-mythischen 'Erteilungsformel' ist hier ein arthurisches Modell mit modernem Personal verwendet worden (der Zwerg gehört allerdings beiden Bezugsräumen an). Das entspricht der unterschiedlichen Funktion der beiden Horterwerbsberichte: Während der erste Siegfried die mythisch-heroische Dimension verleihen soll, führt der zweite zu seiner Ausstattung mit höfischem Gefolge. Welche Signalfunktion in diesem Bedeutungsrahmen die Art der Begleitung haben kann, zeigt der Aufbruch nach Worms *selbe zwelfte* (Str. 59), was zum fahrenden Recken, nicht aber zum höfischen Königssohn paßt, im Vergleich mit der in der 8. Aventure gewonnenen Mannschaft von tausend fein gekleideten Rittern, die Siegfrieds standesgemäßes Gefolge darstellen werden. Was zuerst als Hilfstruppe (*helfe*, Str. 479) für die möglicherweise gefährdeten Burgunden organisiert werden sollte, erweist sich bei der schließlichen Ankunft als vornehmlich dekorative Eskorte, die von der Königin, auf Gunthers Geheiß hin, als gemeinsame Gäste des Brautpaares willkommen geheißen werden (Str. 510f.).

Der Nibelungendichter benutzt einerseits Motivverkettungen, um den zweiten Horterwerbsbericht in die Handlung des »Nibelungenliedes« einzupassen, andererseits Motivkorrespondenzen, darüber strebt er eine dramaturgische Funktionalisierung an. Eine Motivverkettung zwischen der 7. und 8. Aventure ist beispielsweise Siegfrieds Unsichtbarkeit auf Isenstein und im Nibelungenland, wo er beide Male verborgen seine Souveränität demonstriert: Durch den zweiten Auftritt wird sein Verhalten als vasallitischer Brautwerber als Täuschung 'szenisch' vorgestellt. Zu den Korrespondenzen über größere Textdistanz hinweg gehört die Aufnahme des signifikanten Begleiter-Motivs aus der 3. Aventure (Str. 59) — in der 8. fährt Siegfried zuerst allein wie ein *recke* (Str. 488), dann aber kehrt er mit *hêrlich* gewandeten Mannen (Str. 507) zurück. Auf diese Weise werden Akzente gesetzt, wird die Ambivalenz Siegfrieds zwischen höfischem Ritter und mythischem Helden immer wieder ins Bewußtsein gerufen. Die Unsichtbarkeit in der 7. und 8. Aventure weist überdies voraus auf die Szene des Bettbetrugs, das Verstellungsmotiv erweist sich als durchgängig in unterschiedlichem Bedeutungsrahmen: Standeslüge auf Isenstein, Reckenfiktion im Nibelungenland, wo er längst Herr ist, und die verhängnisvolle Brautnacht-Täuschung. Siegfried ist als Figur zwiespältig angelegt, er ist weder höfischer Held noch archaischer Heros, wie hier in der 8. Aventure, er muß in beiden Funktionen seine Umgebung täuschen; seine andersweltliche Komponente zeigt sich eben darin. Hagen ist der einzige, der Zugang dazu hat, wie sich in seinem Mythenwissen zeigt, das die Verstellungen Siegfrieds auch erzählerisch einschließt: es äußert sich in der 3. und der 16. Aventure *Wie Sifrit er-slagen wart*.

Hagens Position als mythischer Gegenspieler ist bei Wagner im »Ring des Nibelungen« schon durch die "deutliche Darstellung des ganzen [mythischen] Zusammenhangs an die Sinne" viel offensichtlicher, wird in der »Götterdämmerung« gegenüber »Siegfrieds Tod« aber zusätzlich in der Szene zwischen Alberich und Hagen am Beginn des zweiten Aufzugs ausgesprochen. In der frühen Fassung er-

zählt Hagens Vater die Zusammenhänge vom Raub des Rheingolds bis zum Ringgewinn Siegfrieds, was dann stark reduziert wurde. Hagens Rolle als Instrument wird jedoch deutlicher formuliert: *Dich Zaglosen / zeugt ich mir ja, / daß wider Helden / hart du mir hieltest [...] / [Hagen] soll mich nun rächen, / den Ring gewinnen, / dem Walsung und Wotan zum Hohn!*

In der »Götterdämmerung« wie in »Siegfrieds Tod« ist Hagen der Wissende, er agiert, wie Siegfried, als Exponent "der beiden Großmächte",¹⁶ der Licht-Alben und der Schwarz-Alben im Kampf um den Weltherrschaft verbürgenden Ring. Wagner läßt ihn im ersten Aufzug, nach dem Modell des »Nibelungenliedes«, das mythische Wissen vor den Burgunden äußern, was dramaturgisch unnötig ist, aber (über die Information der Gibichungen hinaus) dazu dient, ihn als Widerspart Siegfrieds zu kennzeichnen. Das wird durch seinen Bericht, in dem er auch musikalisch über Siegfrieds Lebensgeschichte von den Eltern über Drachenkampf und Hortgewinn verfügt, deutlich gemacht, ergänzt noch dadurch, daß er auch von Brünnhilde weiß — als Siegfried auf die Frage hin, ob er den Ring habe, antwortet: *Den hütet ein hehres Weib*, ergänzt Hagen für sich: *Brünnhild!* Erst in der ersten Szene des zweiten Aufzugs wird Hagen ausdrücklich als Instrument des mythischen Ringens der polaren Mächte gezeigt: Sein Vater Alberich enthüllt ihm die großen Zusammenhänge, daß seine raison d'être Siegfrieds Verderben und damit der Gewinn des Ringes ist. Der Zuschauer sieht hier, was er eigentlich schon weiß — es ist ihm, ganz wie im »Nibelungenlied«, implizit schon in der Szene, in der Hagen seine Kenntnis des mythischen Helden gezeigt hat, vermittelt worden. Als Siegfried dann von Hagens Hand ermordet ist, "der Sonnenheld selbst auf der Bahre [liegt], erschlagen von bleicher Finsternis [...]. Die Perspektive reißt auf bis ins Erste und Früheste menschlichen Bildträumens" — in den Worten von Thomas Mann¹⁷ —, da spricht die Musik diese mythische Dimension aus. Im »Nibelungenlied« bleibt sie meist unter der Oberfläche, sie wird aber immer wieder aktualisiert durch die Widersprüchlichkeiten, die sich aus dem Versuch ergeben, die Tradition auch in ihrer Divergenz aufzunehmen. Das ist vom Standpunkt einer buchepischen Kohärenz der Handlung und einer Geschlossenheit der Figurenkonzepte als Mißlingen zu bewerten,¹⁸ vom Potential des Textes jedoch als den Hörer/Leser stimulierende Öffnung zum Mythos. Dieser ist, kraft seiner "Ungeschiedenheit" (Adorno), immer wieder anders aktualisiert worden, nicht nur als "Wahn" oder "Alptraum",¹⁹ sondern auch

¹⁶ Peter Wapnewski: *Weißt du wie das wird ...? Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen, erzählt, erläutert und kommentiert*. München, Zürich 1995, S. 248.

¹⁷ »Leiden und Größe Wagners«, zit. nach Thomas Mann: *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt 1963, S. 72.

¹⁸ Zum Problem der "offenen Stellen", resp. "Löcher": Joachim Heinzle: *Gnade für Hagen? Die epische Struktur des »Nibelungenliedes« und das Dilemma der Interpreten*. In: *Nibelungenlied und Klage* [Anm. 15], S. 257-276, hier S. 265ff. Heinzles Bedenken gegenüber einem "rein" Rezeptionsästhetischen Ansatz werden ignoriert von Julian Stech: *Das Nibelungenlied. Apellstrukturen und Mythosthematik in der mittelhochdeutschen Dichtung*. Frankfurt/M. u.a. 1993. Zu dem Problem demnächst mein Beitrag "Der Erzähler im Heldenlied" (*Pöchlerner Heldenliedgespräch* 1996).

¹⁹ Vgl. Anm. 5.

in neuen 'offenen' Epiphanien, für die Richard Wagners Nibelungen-Tetralogie in ihrer "deutlichen Darstellung [...] an die Sinne" das gewaltigste Beispiel ist.