



Separatum aus:

THEMENHEFT 5

*Birgit Zacke / Peter Glasner / Susanne Flecken-Büttner /
Satu Heiland (Hrsg.)*

Text und Textur

WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter

Publiziert im Mai 2020.

Die BmE Themenhefte erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Die inhaltliche und editorische Verantwortung für das einzelne Themenheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Hufnagel, Nadine: Zum Wiedererzählen des ›Nibelungenliedes‹ im 15. Jahrhundert (Hs. b, Hs. n), in: Zacke, Birgit/Glasner, Peter/Flecken-Büttner, Susanne/Heiland, Satu (Hrsg.): Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 5), S. 385–408 (online).

Nadine Hufnagel

Zum Wiedererzählen des ›Nibelungenliedes‹ im 15. Jahrhundert (Hs. b, Hs. n)

Abstract. Mit seiner ersten Verschriftlichung erhält das ›Nibelungenlied‹ eine relativ stabile Form. Im 15. Jahrhundert gewinnt das Erzählen des Epos aber wieder erheblich an Dynamik. Anhand der Darstellung des Beginns der Reise der Burgunden zum Etzelhof im sogenannten Hundeshagenschen Codex (Hs. b) und in der Handschrift 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek (Hs. n) lassen sich verschiedene Möglichkeiten des Wiedererzählens des ›Nibelungenliedes‹ im Spätmittelalter exemplarisch herausarbeiten. Dabei zeigt sich, inwiefern sich Franz Josef Worstbrocks Ansatz des ›Wiedererzählens‹ anwenden lässt und erweitert werden sollte.

1. *Uns ist in alten maeren wunders vil geseit ...*

Die oft zitierten Anfangsworte des ›Nibelungenliedes‹, wie es in Hs. C überliefert ist, kennzeichnen die Erzählung als eine, deren Entstehung dem Zeitpunkt dieser Niederschrift vorausgeht. Die Geschichte ist bereits erzählt worden und soll nun erneut – wieder – erzählt werden. Die erste Niederschrift erfolgt vermutlich um 1200, womit die Erzählung eine relativ feste Form erhält, in der sie bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts immer wieder wiedererzählt wird. Trotz der großen makrostrukturellen Stabilität lassen sich aber bekanntlich von Anfang an verschiedene Fassungen unterscheiden, die von einer Weiterarbeit an der Erzählung zeugen, etwa den Wertungs- und Motivationsstrukturen (vgl. z. B. Heinze 2003; Henkel 2003). Blickt man auf die Gesamtheit der überlieferten Texte, zeigt sich, dass die Prozesse des Wiedererzählens des ›Nibelungenliedes‹ im 15. Jahrhundert

erheblich an Dynamik gewinnen: ›Nibelungenlied‹-Handschriften werden sowohl makuliert als auch neu angefertigt, der Text wird sowohl getreu abgeschrieben als auch grundlegend überarbeitet und sowohl mit als auch ohne ›Nibelungenklage‹ überliefert. Andere Erzählungen des Stoffkreises lassen auf lebendige mündliche Traditionen schließen, welche wiederum verstärkt auf neue schriftliche ›Nibelungenlied‹- Fassungen einzuwirken scheinen (vgl. Göhler 1995, S. 70, S. 76–78; Heinze 2005).

Im Folgenden sollen anhand ausgewählter Aspekte Möglichkeiten des Wiedererzählens des ›Nibelungenliedes‹ im 15. Jahrhundert in der Hundeshagenschen Handschrift (1435–1442¹), ›Nibelungenlied‹-Hs. b) und der Hs. 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek (1449–1480²), ›Nibelungenlied‹-Hs. n) betrachtet werden. Beide weisen im Vergleich mit den meisten anderen Überlieferungsträgern dieses Zeitraums nur einen geringen Blattverlust auf: In Hs. b fehlen die erste Aventure, die letzten circa elf Strophen der zweiten sowie das Ende der 32. und der Beginn der 33. Aventure (vgl. Eser 2015, S. 28), in Hs. n die Blätter acht bis elf und 29 (vgl. Göhler 1999, S. 8). Beide Handschriften können als Repräsentanten unterschiedlicher Bearbeitungstendenzen gelten: Zwar kann der ›Nibelungenlied‹-Text der Hs. b der älteren *D-Fassung zugerechnet werden (vgl. Heinze 2012a, S. 75; Eser 2015, S. 18f.), sie ist aber als einziger mittelalterlicher Überlieferungsträger des ›Nibelungenliedes‹ vollständig bebildert und weist komplexe Text-Bild-Beziehungen auf. Greift man die Diskussion über die spezifische Offenheit mittelalterlicher Heldenepik auf und geht zudem davon aus, dass Fassungen nicht nur durch Variation des schriftlichen Textes, sondern auch durch Bebilderung entstehen können (vgl. Thali 2015, S. 222), ließe sich damit auch Hs. b als spätmittelalterliche ›Nibelungenlied‹-Fassung bezeichnen. Hs. n, in der das ›Nibelungenlied‹ aufgrund von kürzender und raffender Bearbeitung mit dem Königinnenstreit einsetzt, zeigt hingegen unter allen Handschriften wohl die stärksten Eingriffe in den Text selbst und gilt deshalb als eigenständige Fassung (vgl. Göhler 1999, S. 12; Vorderstemann 2000, S. XIX³) und zwar als »Kurz-

fassung« (z. B. bei Bumke 2005, S. 28 oder Schulze 2007, S. 15; kritisch zu dieser Bezeichnung jüngst Frick 2018, S. 47). Deren Kürzungen (und Zusätze) sind aber kaum damit befriedigend zu erklären, dass es »offensichtlich« das Ziel gewesen sei, »den Gang der Handlung möglichst schnörkellos, ohne alles Beiwerk, herauszuarbeiten« (Bumke 2005, S. 28). Der Ansatz, die Variationen stoffgeschichtlich einzuordnen, ist zwar erhellend (vgl. Heinze 2005), in seinem Interpretationspotential hinsichtlich der spezifischen Bedeutungskonstitution in Hs. n aber auch begrenzt.

Im Folgenden soll der Begriff ›Wiedererzählen‹ reflektiert werden, dessen Verwendung im Zusammenhang mit mittelalterlichen Erzählungen in der deutschen Literaturwissenschaft durch Franz Josef Worstbrocks geprägt wurde (vgl. Schmid 2018, S. 67)⁴. Zuerst wird Worstbrocks Ansatz näher beleuchtet. Anschließend wird in Hs. b und Hs. n exemplarisch die Aventure in den Blick genommen, die traditionell als 25. erzählt wird. Die Auswahl dieses Erzählabschnitts ist einerseits dem Vergleich der beiden Handschriften dienlich, andererseits lassen sich, obwohl die Texte an dieser Stelle auf den ersten Blick wenig von der älteren Tradition abweichen, auch am Beginn der Fahrt der Burgunden zum Etzelhof spezifische Gestaltungsprinzipien dieser beiden Fassungen aufzeigen und verschiedene Aspekte von Worstbrocks Ansatz von ›Wiedererzählen‹ kritisch hinterfragen.

2. Wiedererzählen I

Worstbrocks Überlegungen zielen in erster Linie darauf, das Selbstverständnis und Vorgehen volkssprachiger Autoren wie Hartmann von Aue in Abgrenzung zu denjenigen eines neuzeitlichen Übersetzers zu beschreiben, sie gehen in ihrem Geltungsanspruch aber auch darüber hinaus (vgl. Worstbrock 2004 [1985]). In dem seither vielzitierten Aufsatz Worstbrocks von 1999 gilt ›Wiedererzählen‹ als »die fundamentale allgemeinste Kategorie mittelalterlicher Erzählpoetik«, »die ihre spezifische Epoche hat [...] in einem Zeitraum, der seine Grenze erreicht, als methodische Übersetzung

einerseits und genuine Fiktionalität andererseits möglich werden« (Worstbrock 1999, S. 130).

Diese Definition von ›Wiedererzählen‹ erfolgt also zunächst *ex negativo*: ›Wiedererzählen‹ bedeutet nicht Übersetzen, es unterliegt keinem Fiktionalitätskontrakt und erhebt keinen Anspruch auf Urheberschaft am Stoff der Erzählung. Die positive Füllung orientiert sich an der mittelalterlichen Rhetorik und Poetik sowie an einem Verständnis des mittelalterlichen Dichters als *artifex*: ›Wiedererzählen‹ heißt, einer vorgefundenen *materia* eine spezifische Gestaltung zu verleihen durch Verfahren der Gewichtung, Raffung und Erweiterung, wie *abbreviatio*, *dilatatio* (z. B. mittels *amplificatio* durch *descriptio*, *circumlocutio* oder *digressio*). Dabei erfordert die Bearbeitung einer bereits viel traktierten *materia* besondere Kunstfertigkeit seitens des Wiedererzählers (vgl. Worstbrock 1999, S. 128–131, S. 136–138).

Worstbrocks Begriffsprägung wird in der Forschung auch kritisch betrachtet; unter anderem⁵ werden die Tendenz zur Reduktion mittelalterlichen Dichtens auf die Anwendung rhetorischer Mittel, die grundlegende Unterscheidung von *materia* und *artificium* sowie die Unbestimmtheit des Begriffs *materia* problematisiert (vgl. Lieb 2005, Klein 2008, Schmid 2008, Haug 2008). Hinzu kommt, dass Worstbrock die ›Unfestigkeit‹ mittelalterlicher Erzähltexte, die Tatsache, dass viele von Beginn an in mehreren Fassungen vorliegen, weitgehend außen vor lässt. Bei einer interpretierenden Analyse solcher Wiedererzählungen, die weniger auf die Beschreibung des (Selbst-)Verständnisses mittelalterlicher Literaturproduzent*innen zielt, bietet es sich an, *materia* als Konstrukt zu konzeptualisieren. Denn Stoff bezeichnet »auch wenn der Begriff sehr gegenständlich erscheint, nichts Reales: Vom ›Stoff‹ einer Erzählung zu sprechen heißt, eine Modellbildung vorzunehmen.« (Schulz 2015, S. 123) Die *materia* ist Ergebnis eines sich wechselseitig bedingenden Konstruktionsprozesses.⁶ Konzeptualisiert man *materia* derart, bedeutet dies von dem mittelalterlichen ›Nibelungenlied‹ nicht länger als von einem konkret vorliegenden Text zu sprechen, sondern das ›Nibelungenlied‹ als Konstrukt zu begreifen, das von den überliefer-

ten Wiedererzählungen abstrahiert ist. Dieses stellt für die künstlerische, politische oder wissenschaftliche Rezeption auch jenseits konkreter Vorlagen immer wieder einen wichtigen Bezugspunkt dar. Solche Bezugnahmen formen durch die Referenzialisierung bestimmter vorliegender Wiedererzählungen zugleich das Verständnis davon, was das mittelalterliche ›Nibelungenlied‹ ist. Mehrere konkret vorhandene (Wieder-)Erzählungen lassen sich bei sehr großer Nähe zueinander zu Gruppen ordnen, von denen sich wiederum › Fassungen‹ abstrahieren lassen.

Im Zusammenhang mit dem ›Nibelungenlied‹ hat Florian Schmid in seiner Studie zur Fassung *C Worstbrocks Konzept kritisch reflektiert: Er bestätigt zwar grundsätzlich die Tragfähigkeit des Modells, fordert jedoch, neben einer präziseren Differenzierung zwischen dem historischen Autor als Produzenten des Textes und der Erzählerrolle im Text, eine stärkere Berücksichtigung des Vortragscharakters mittelalterlicher Dichtung und gattungsspezifischer Merkmale (vgl. Schmid 2018, S. 368; zur Gattungsspezifität bereits Schulz 2015, S. 119). Dazu zählt er, dass die »Disjunktion von Stoff und Form [...] für den Nibelungenkomplex nur graduell [gilt]« (Schmid 2018, S. 368). Schließlich bilden *materia* und *artificium* in diesem Fall eine relativ stabile gattungsspezifische Einheit, sodass ein Bearbeiter auch über die Form des ›Nibelungenliedes‹ nicht frei verfügen kann (vgl. Schmid 2018, S. 80, S. 83).⁷ Darüber hinaus unterscheidet er zwischen ›Wiedererzählen‹ und ›Weitererzählen‹, um zwischen der Bearbeitung der Nibelungensage (*prima materia* nach Lieb 2005) und der weiteren Bearbeitung des ›Nibelungenliedes‹ (*secunda materia* nach Lieb 2005) zu differenzieren (vgl. Schmid 2018, S. 368). Diese Unterscheidung erscheint sinnvoll, allerdings kann der Begriff ›Weitererzählen‹ leicht im Sinne von ›Fortsetzen‹ missverstanden werden (in dieser Bedeutung gebraucht ihn u. a. Bumke 2005, S. 32). Da sich die ›Nibelungenlied‹-Handschriften des 15. Jahrhunderts hinsichtlich der Qualität und Quantität der bedeutungstragenden Variation unterscheiden, empfiehlt es sich, statt mit den zwei distinkten Kategorien Schmidts zu arbeiten, die Überlieferungsträger hin-

sichtlich verschiedener Aspekte zu vergleichen und im Hinblick auf diese Merkmale im Verhältnis zueinander jeweils als konventionelle oder variierende Wiedererzählungen zu bestimmen – sowie gegebenenfalls zu überlegen, ob die Ähnlichkeiten mit anderen Handschriften so groß sind, dass sich von einer eigenen Fassung sprechen lässt.

3. Die Gestaltung des ersten Abschnitts der Reise der Burgunden zum Etzelhof im 15. Jahrhundert

3.1 Hs. b

In Hs. b umfasst der Textabschnitt, der den Aufbruch der Burgunden bis zur Überquerung der Donau beschreibt, 79 Strophen und einen rubrizierten Titulus, der den Inhalt zusammenfasst: *Awenteur wie die Niblung zû den Hünen fûren*⁸. Der Text entspricht, wie bereits erwähnt, der Fassung *D, die an dieser Stelle wiederum weitgehend *B folgt, wäre demnach also als hochgradig konventionelle Wiedererzählung zu bezeichnen. Aufgrund des etwa halbseitigen Bildes, das der Aventure vorangestellt ist, verdient die spezifische Gestaltung des ersten Abschnitts der Reise der Burgunden in der Hs. b dennoch einen genaueren Blick. Denn, wie einleitend schon angedeutet, wird eine Erzählung als ›materieller Text‹ durch mehr konstituiert als durch das sprachliche Zeichensystem, das im Medium Handschrift in Form von Schrift erscheint (vgl. Rockenberger 2016). »Text und Bild in ihrem Zusammenwirken sind mehr als die bloße Addition der beiden Medien. Die bindende und zugleich separierende Koppelung durch ›und‹ verstellt die Tatsache, dass die Bild-Text-Verhältnisse (Ikonotexte) sich durch genuine Qualitäten auszeichnen, die Text oder Bild alleine nicht erreichen können« (Wenzel 2009, S. 229).⁹ Die Kombination aber von Text und Bild, die gemeinsam eine Erzählung konstituieren, wird von einer allein auf Worstbrocks Ansatz basierenden Untersuchung nicht erfasst,

weshalb man nur zu dem Ergebnis gelangen würde, es handle sich um eine Abschrift von *D mit mehr oder weniger fehlerhafter Bebilderung.

Das Bild zum *Awenteur wie die Niblung zû den Hünen führen* ist in eine Textseite integriert. Die Stellung der Federzeichnung am Kapitelanfang, wie sie seit dem 15. Jahrhundert für bebilderte Handschriften typisch ist, erleichtert in Hs. b die Orientierung innerhalb der Erzählung (vgl. Braun-Niehr 2012, S. 106). Die Platzierung des Bildes auf fol. 98^r zwischen dem Textende der vorhergehenden und dem Textbeginn derjenigen Aventure, die den Aufbruch der Burgunden zum Etzelhof erzählt, erfüllt an dieser Stelle gewissermaßen eine Scharnierfunktion: Die Erzählung wird durch Bild und Überschrift, die hier zugleich als Bildunterschrift verstanden werden kann, einerseits in distinkte Abschnitte unterteilt, andererseits werden deren Ende und Anfang – Etzels freudevolle Vorbereitung auf die Ankunft der *lieben geste* und deren Aufbruch zum Etzelhof – durch die Illustration aber auch miteinander verbunden.¹⁰



Abb. 1: Abfahrt der Burgunden ins Hunnenland, Hs. b, fol. 98^r

Auf fol. 98^r ist der Moment des Abschieds dargestellt. Im Vordergrund sind drei Schiffe zu sehen, von denen zwei bereits mit drei Personen und einem Pferd, mit Truhen und Gepäckballen beladen sind; auf das dritte noch am Ufer liegende Schiff lädt ein Mann gerade weiteres Gepäck. Jenseits des Flusses erkennt man eine Burganlage, die den Großteil des Bildes einnimmt und nur Worms darstellen kann. Darin blickt eine eher im Hintergrund platzierte Figur zu dem Mann, der eben durch das Tor geschritten ist, um das dritte Schiff zu beladen. Weiter im Vordergrund nimmt ein prächtig gekleideter Mann mit Krone, wahrscheinlich Gunther, Abschied von einer rotgewandeten Frau, vermutlich Brünhild.¹¹

Damit ist eine Szene visuell umgesetzt und folglich hervorgehoben, die der Text zwar impliziert, aber narrativ nicht weiter entfaltet (vgl. Heinze 2012b, S. 150). Zudem ist der Abschied des burgundischen Herrscherpaares von einem Zeltlager am Rheinufer (vgl. Hs. b, Str. 1480/1510) in den Burghof, also in den öffentlichen höfischen Raum, verlegt. Ebenfalls abweichend von der schriftlichen Darstellung¹² gibt es keine Tränen oder Untergangsprophezeiungen. Krone, Gewänder, Burg sowie Schiffsladung repräsentieren die im Text erwähnte höfische Pracht. Die höfische Ordnung drückt sich überdies darin aus, dass den königlichen Figuren offenbar in ihrem Rang abgestufte Personen untergeordnet sind. Die im Text genannte kriegerische Ausstattung ist hingegen nicht zu erkennen, sodass die den Text prägende Ambivalenz von Hofreise und Heerfahrt und damit von höfischer und heroischer Identität der Burgunden in der bildlichen Darstellung auf den ersten Blick nicht umgesetzt erscheint. Der Aufbruch wird stattdessen zuallererst als friedlicher höfischer Abschied inszeniert. Somit fügt sich die Illustration, die der Aventure vorangeht, welche so außergewöhnliche Situationen wie die Begegnung mit *merwîp* oder die sogenannte Kaplan-Probe schildert, in das Bildprogramm der Handschrift, dem offensichtlich am meisten an der Inszenierung höfischer Szenen gelegen ist. Denn Begrüßungen und Verabschiedungen im höfischen Raum bilden mit 17 von 25 Darstellungen bis zur Ankunft am Etzelhof das Hauptmotiv des Bildprogramms.¹³

Außer auf diesem Abschiedsbild sind noch auf vier weiteren Federzeichnungen Schiffe¹⁴ zu sehen: Bei Siegfrieds Aufenthalt im Nibelungenland sind im fernen Hintergrund drei leere Schiffe zu sehen, ebenso beim Empfang Brünhilds in Worms. Das Bild, welches entweder Siegfrieds und Kriemhilds Abschied von Worms oder ihre Begrüßung in Xanten darstellt, zeigt im Vordergrund zwei Schiffe mit Personen. Außerdem sind auf dem Bild, das die Ankunft des Nibelungenhortes in Worms zeigt, zwei Schiffe mit Ladung, die gerade gelöscht wird, zu sehen. Aufgrund der zwei beladenen Schiffe im Vordergrund ähnelt das Bild des Aufbruchs der Burgunden also besonders den beiden zuletzt genannten. Zudem ist in dem Bild der Hortüberführung die weibliche Figur, wahrscheinlich Kriemhild, der weiblichen Figur, vermutlich Brünhild, beim Abschied von Worms auffallend ähnlich.

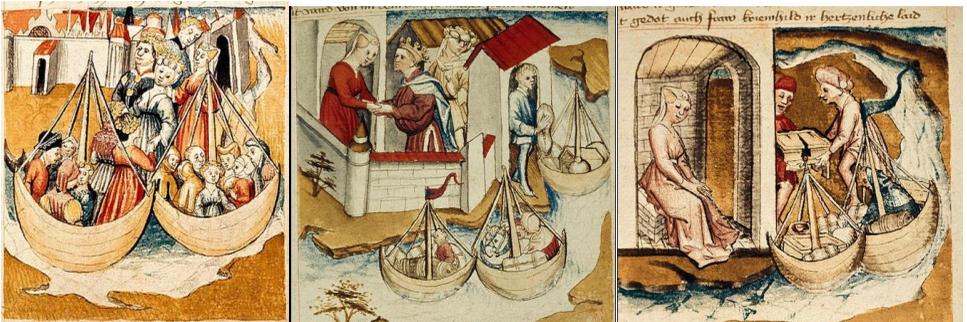


Abb.2: Siegfrieds und Kriemhilds Abschied oder Ankunft, die Abfahrt der Burgunden ins Hunnenland, der Nibelungenhort in Worms, Hs. b, fol. 855, fol. 43^r, 98^r und 71^r (Ausschnitte)

Die Ähnlichkeiten zwischen den Bildern laden dazu ein, die dargestellten Szenen in der Rezeption auch inhaltlich miteinander in Beziehung zu setzen: den Abschied der Burgunden mit dem Beginn von Kriemhilds Herrschaft und der Inbesitznahme ihres Wittums. Damit ergibt sich gewissermaßen eine gedankliche Verbindung vom Antritt zum Anlass der Reise, nämlich

zu Kriemhilds *laid*,¹⁵ das durch die Zerstörung dessen ausgelöst worden ist, was auf den anderen beiden Bildern mit zwei Schiffen in Szene gesetzt wird: ihr Status als Königin von Xanten und als reiche Witwe.

Derartige Verknüpfungen können das Ergebnis eines auf Text- und Bildstrukturen reagierenden Rezeptionsvorgangs sein – unabhängig davon, was genau bei der Produktion intendiert worden ist.¹⁶ Derartige Verbindungen fallen umso mehr ins Auge, je stärker man auf Detailabweichungen von Bild und Text achtet.¹⁷ Schließlich ist nicht nur der Abschied von Gunther und Brünhild abweichend vom Text im Hofraum zu sehen, sondern auch die Reise Kriemhilds und Siegfrieds erscheint vom Landweg auf das Wasser verlegt (vgl. Heinze 2012b, S. 143), was die motivische Verknüpfung der drei Bilder erleichtert.

Auch wenn sie nicht immer dieselben Zeichen und Gesten nutzen, vermitteln Text und Bild soziale Beziehungen von Figuren und Gruppen oftmals über die Darstellung symbolischer Kommunikation (vgl. Janz 1998, S. 421, S. 422–424). So zeigen sowohl fol. 43^r als auch 98^r Blickkontakt und das Reichen der Hände als Zeichen eines anerkennenden friedlichen Verhältnisses. Die Ähnlichkeit der Darstellung Brünhilds auf fol. 98^r mit derjenigen Kriemhilds, besonders auf fol. 71^r, lädt dazu ein, beide Frauen demselben Figurentypus, der königlichen Gattin, zuzuordnen und miteinander zu vergleichen. Stellt man nun vor dem Hintergrund der Bedeutung symbolischer Kommunikation die beiden Frauenfiguren einander gegenüber, fällt auf, dass Kriemhild, anders als Brünhild, keinen Blickkontakt herstellt und ihre Hände in den Schoß legt. Die königliche Witwe erscheint im Gegensatz zur königlichen Gattin mit lebendem Ehemann trotz weiterer im Bild anwesender Figuren – und trotz des hohen Status, den ihr der Text zuschreibt, – als sozial isoliert. Damit würde der Konflikt zwischen den Figuren, deren Wiederbegegnung das Ziel der Reise ist, ins Gedächtnis gerufen. Das Herstellen solch komplexer gedanklicher Verknüpfungen erscheint plausibler, wenn man in Rechnung stellt, dass die Darstellung symbolischer Gesten in mittelalterlichen Quellen häufig die narrative Funktion

hat, eine spätere negative Entwicklung kontrastiv hervorzuheben (vgl. van Eickels 2003, S. 151) und wenn man bedenkt, dass die Hs. b von Personen benutzt worden sein wird, die gemäß den Gepflogenheiten mittelalterlichen, heldenepischen Erzählens im Umgang mit paradigmatischen Verbindungen, narrativen Mustern und Wiederholungen geübt sind, wobei gerade Empfang und Abschied zu den sich regelhaft wiederholenden Abläufen gehören (vgl. Lienert 2015, S. 170–176).¹⁸ Letzteres zeigt sich wie erwähnt auch im Bildprogramm der Hs. b. Zudem werden in Hs. b, wie oftmals in mittelalterlichen Handschriften, vereinzelt zeitlich nacheinander liegende Ereignisse simultan dargestellt (vgl. Braun-Niehr 2012, S. 113), sodass die Rezipient*innen daran gewöhnt sind, ungleichzeitiges Geschehen mit einander in Beziehung zu setzen.¹⁹

Über das Verweispotential der Bebilderung kann also die Verknüpfung zwischen der Reise und dem *laid* Kriemhilds verstärkt werden. Die Hervorhebung bestimmter Aspekte im Bildmedium erscheint wichtiger als die Darstellung von Exzeptionellem oder die exakte Visualisierung des Erzähltextes. Aus dieser Perspektive können Abweichungen zwischen Text und Bild, die in der älteren Forschung als Fehler oder Eigenwilligkeiten des Malers wahrgenommen worden sind (vgl. Heinzle 2012b), in ihrer potentiell bedeutungsstiftenden Wirkung beschrieben werden.²⁰

3.2 Hs. n

Die Hs. n besitzt weder Bilder noch eine *Aventiuren*-Einteilung durch Überschriften²¹ und behandelt denselben Handlungsabschnitt in lediglich 69 Strophen, darunter auch zwei Strophen, die nur in diesem Manuskript überliefert sind. Es stellt sich also die Frage, was in Hs. n im Vergleich mit anderen Fassungen gerafft, gekürzt oder erweitert ist und welche Wirkung damit potentiell einhergeht.

Wie in der bildlichen Darstellung der Hs. b ist im Text von Hs. n die Ambivalenz des Zugs der Burgunden zu den Hunnen als Hofreise und Heer-

fahrt reduziert, allerdings mit entgegengesetzter inhaltlicher Tendenz, denn auf den Abschied von Burgund, der durch die Abbildung in Hs. b als höfisch hervorgehoben ist, entfallen in Hs. n nur fünf Strophen statt 17 wie in Hs. b:

- 20 Dye schonen Borgonder, dye bereyten sych da vß,
Wol myt dusent halbberg. sye ließen jn dem huß
Vyl manch schone jongfrauw, dye gesahent sie nommer mee.
Da det den kunen recken das groß jamer vil wee.
- 21 Dye frauwen waren jn leyde von der Nebelvnge man.
Myt helsen vnd myt kußen schyede mancher da von dan,
Dem jn hohem mude lebt da der lyp.
Des must sych syt beweain manchs guts rytters wyp.
- 22 Da gingen sye zu den raßen, dye konig vnd auch die man.
Man sach gar viel der frauwen truriglichen stan.
Ere vil langes beyden seytm wol der mut
Vff yr schyer wede kome; es ducht sie wenig gut.
- 23 Dye stoltzen Borgonder sych da vff erhuben.
Da hub sych in den landen ein vvel mychel vben.
Beydenthalb der berg weinten wip vnd auch dye man.
Drurig sye gebarten. dye recken scheden frolich von dan.
- 24 Dye stoltzen Nebelong dye foren myt jne da von dan
Myt dusent halbberg, dye hatten sye vnd yr man,
Vnd vil der schonen frauwen, dye gesahen sie nommer mee.
Syfferts wonden daden Kremhylten wee.
(Hs. n, Str. 20–24)²²

Im Vergleich fällt auf, dass die Gespräche mit Ute sowie mit dem Bischof und damit die Unheilprophese sowie die Segenswünsche nicht vorhanden sind. Auch Rumolds Rat und seine Einsetzung als Statthalter werden in Hs. n nicht erwähnt, womit auch die abgewiesene Alternative des Genusses höfischer Freuden, die andere Fassungen an dieser Stelle bieten, beim Verbleib in Worms herausgekürzt ist. Und die höfische Ordnung hat in Hs. n so geringen Stellenwert, dass deren Aufrechterhaltung während der Abwesenheit nicht geregelt wird.²³ Konsequenterweise wird auch keine

höfisch-repräsentative Ausstattung beschrieben, sondern der Aufbruch eindeutiger als Ausfahrt einer gewappneten Heldengruppe dargestellt. Die heroische Identität der Burgunden, allen voran Hagens, wird im gewählten Erzählabschnitt dadurch unterstrichen, dass ihn die *merwîp* mit Anreden aus dem heroischen Begriffsrepertoire adressieren (vgl. Hs. n, Str. 33, Str. 38, Str. 45) und in Hagens Ansprache des Fährmannes der aus älteren Fassungen bekannte Gottesbezug durch die Adressierung als *ußerwelter degen* (Hs. n, Str. 57,1), also als ebenbürtiger Gegner des Helden, ersetzt ist. Dass Hagen dessen abgeschlagenem Kopf höhnisch hinterherruft, dieser könne nun Fische fangen, da er zum Fährmann nicht mehr taue (vgl. Hs. n, Str. 62,4) und auch die außergewöhnliche Größe des Bootes, das einzig Hagen zu steuern vermag (vgl. Hs. n, Str. 72), tragen dazu bei, in ihm zuallererst den todesverachtenden, exorbitanten Heros zu sehen.

Annette Gerok-Reiter hat herausgearbeitet, dass im hochmittelalterlichen ›Nibelungenlied‹ der Heldentod nicht unvermeidbares Schicksal sei, sondern erst gegen alternative Handlungsmöglichkeiten durchgesetzt werde. Zudem bringe Hagens zunehmend eigenständiges, heroisches Handeln ihn in »Opposition« zu seinen Königen (vgl. Gerok-Reiter 2006, S. 71–73). Hs. n vereindeutigt beziehungsweise kürzt auch in diesem Zusammenhang zugunsten der Konzeption einer nach heroischen Handlungsmustern agierenden Figur: Weder in Worms noch angesichts des Donauhochwassers formuliert Hagen einen Einwand gegen die Reise. Folglich gibt es auch keine Kritik Gernots oder Gunthers an einem solchen. Auch das Versprechen einer Entschädigung, die guten Wünsche und die Grüße an Burgund, die Gunther dem umkehrenden Kaplan hinterherruft (vgl. Hs. C, Str. 1624f.), in Hs. n ebenfalls nicht vorkommen, unterstreicht die Einigkeit zwischen Hagen und den Königen. Dies lässt sich als narrative Strategie verstehen, den Zusammenhalt des burgundischen Verbandes nicht durch die Darstellung interner Konflikte zu stören (vgl. Botschan 2014, S. 48).

In zwei Zusatzstrophen wird die Unausweichlichkeit des Heldentodes in Hs. n insofern akzentuiert, als dass der Burgundenuntergang als unabwend-

bar und der Heldentod als erstrebenswert erscheinen. Denn zum einen verichten sich durch die Raffungen im ersten Teil des Erzählabschnitts die epischen Vorausdeutungen, zum anderen befragt Hagen die *merwîp* auch nach den Konsequenzen einer möglichen Umkehr:

41 ›Vwe got von hymel,‹ sprach des Gonthers man
 ›Keren wyr dan weder, wye sal ys vns ergan?‹
 ›Ere kompt zwoschen zwen berg nieder jn eyn tal,
 So kompt eyn sintflut starck vnd verderbet vch alle gar.‹

42 ›Waffen, got von hymel dyeser großen not!
 Sollen wyr von eyner sintflut alle geligen dot?
 Ee ich mych dan verderben jn ryff ader jn snee,
 Ich thvn ee in den Hunen manchem elengen rytter wee!‹
(Hs. n, Str. 41–42)

Die Alternative zum Heldentod am Etzelhof wäre also ein Untergang durch eine Naturkatastrophe. Durch die Zusatzstrophen kann auch die spätere Zerstörung der Fähre nicht als Abweisen einer höfischen Alternative wahrgenommen werden. Hagens Handeln erscheint im Sinne einer auf Heldentod und Nachruhm zielenden heroischen Handlungsnorm kausal als Reaktion auf die Ankündigung der *merwîp* motiviert (vgl. Botschan 2014, S. 53), denn auf die Frage Dankwärts nach den Gründen seines Handelns antwortet Hagen:

 ›ich thun ys vff den wan,
 Ab wyr jn desem here keyn zagen han,
 Der vns wol entwichen dorch sin große not.
 Der muß an dem waßer geligen lesterlich dot.‹
(Hs. n, Str. 84)

Kausal motiviert war bereits die Ausfahrt als Heer dadurch, dass keine Einladung zu einem höfischen Fest ergangen ist, sondern Kriemhild Gunther um Unterstützung gebeten hatte, da Etzel verstorben sei (vgl. Hs. n, Str. 19).

Die Betrachtung von Hs. n als Wiedererzählung anhand des Beginns der Reise der Burgunden an den Etzelhof hat sich also als grundsätzlich anschlussfähig an Worstbrocks Definition von ›Wiedererzählen‹ gezeigt.

Wiedererzählen ist in Hs. n wesentlich als sprachliche Aktualisierung, Austausch einzelner Wörter, Kürzung und Erweiterung durch Zusatzstrophen gegenüber anderen Realisierungen der *materia* beschreibbar. Um jedoch die potentielle Wirkung der spezifischen Gestaltung zu analysieren, hat es sich als sinnvoll erwiesen, über die Kategorien mittelalterlicher Poetik hinauszugehen, im vorliegenden Fall durch eine eher narratologische Perspektivierung auf Figurenkonzeption und Motivierung.

4. Wiedererzählen II – Schlussfolgerungen

Wollte man nun abschließend die beiden Überlieferungsträger im Hinblick auf das Wiedererzählen vergleichen, wäre der Text der Hs. b als konventioneller einzustufen, wozu auch die gemeinsame Überlieferung mit der ›Klage‹ passt, als der von Hs. n, der hinsichtlich Kürzung und Raffung die größte Variation im Textbestand unter allen bekannten vollständigen ›Nibelungenlied‹-Handschriften aufweist und ohne ›Klage‹ überliefert ist. Hs. b variiert allerdings durch eine in der ›Nibelungenlied‹-Überlieferung einzigartige Bebilderung, die Auswirkungen auf die Rezeption des konventionellen Textes haben kann, da die Bilder die Erzählung deutlich in Abschnitte einteilen und Ambivalenzen des Textes reduzieren, dafür aber dessen paradigmatisches Erzählen unterstützen, indem sie neue Verweismöglichkeiten erzeugen. Damit erwies sich das Wiedererzählen des ›Nibelungenliedes‹ in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hier vertreten durch Hs. b, als deutlich konventioneller als in der zweiten Hälfte, auf die Hs. n datiert wird – wobei die beiden Handschriften, wenn man die späteste Datierung von Hs. b und die früheste von Hs. n zugrunde legt, nahezu zeitgleich entstanden sein könnten. Wie eingangs erwähnt, kann das 15. Jahrhundert also als Phase gelten, in der das Wiedererzählen des tradierten Epos zunehmend an Dynamik gewinnt.²⁴

Für die Beschreibung des ›Wiedererzählens‹ des ›Nibelungenliedes‹ im 15. Jahrhundert hat sich ein im Vergleich zu Worstbrocks Begriffsbestim-

mung offeneres Verständnis von ›Wiedererzählen‹ als fruchtbar erwiesen. Ein solches berücksichtigt narratologische Kategorien und Gattungsspezifika, bedenkt auch die Bedeutungskonstitution durch die Rezeption und bemüht sich, der Materialität der Handschriften, inklusive ihrer komplexen Text-Bild-Verhältnisse, Rechnung zu tragen.

Anmerkungen

- 1 Datierung nach der Ausgabe von Michaela Eser (vgl. Eser 2015, S. 19).
- 2 Die Datierung ist umstritten, da im Schreiberkolophon 1449 angegeben ist, nach der Wasserzeichen- und Papieranalyse die Handschrift allerdings jünger ist (vgl. Göhler 1999, S. 10, Vorderstemann 2000, S. X, Heinzle 2005, S. 140).
- 3 Über die Stellung der Hs. n innerhalb der ›Nibelungenlied-Überlieferung und den Bearbeitungstendenzen dieser Fassung äußert sich neben den beiden Herausgebern auch ausführlich Kofler 2011 und 2014.
- 4 Vgl. auch Schulz 2015, S. 123, Dimpel 2013, S. 9 oder Bumke 2005, S. 10 und S. 12. Parallel oder später entwickelte Begriffe, beispielsweise ›Mehrfacherzählen‹ (vgl. Schausten 1999) oder ›Anderserzählen‹ (vgl. Dimpel 2013), zeugen von der zunehmenden Relevanz des Themas seit der Zeit um die Jahrtausendwende, sie werden aber kaum produktiv gemacht.
- 5 Weitere Kritikpunkte an Worstbrocks Begriffsprägung betreffen etwa die Überschneidungsbereiche von Wiedererzählen und Übersetzen (vgl. Bumke 2005, S. 12f.), die zeitliche Eingrenzung des Phänomens ›Wiedererzählen‹ auf die Vormoderne (vgl. Lieb 2005, S. 31; Schmid 2008, S. 43), die weitgehende Vernachlässigung, dass es auch im Mittelalter eine Bandbreite dichterischen Selbstverständnisses gegeben hat (vgl. Haug 2008, S. 78) oder die anachronistische Prämiierung von Variation gegenüber Wiederholung (vgl. Lieb 2005, S. 357, S. 363–366). Für eine stärkere Berücksichtigung des Kontextes und des Verständnishorizonts des intendierten Publikums als bei Worstbrocks allein die Produktionsinstanz fokussierenden Ansatz plädiert Stefanie Schmitt (vgl. Schmitt 2005, S. 167, S. 173). Friedrich M. Dimpel richtet sich mit dem Begriff ›Anderserzählen‹ tendenziell gegen Worstbrocks engen Begriff ›Wiedererzählen‹, um einerseits ebenfalls den historischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Mittelalters Rechnung zu tragen, andererseits aber auch die potenziell beträchtlichen Unter-

schiede zwischen Bearbeitungen eines Erzählstoffes sowie die kreativen Leistungen der Autor*innen zu würdigen (vgl. Dimpel 2013).

- 6 Der SFB 644 ›Transformationen der Antike‹ prägte in diesem Zusammenhang den Neologismus ›Allelopoiese‹, mit dem die Wechselwirkung von Referenzbereich und Aufnahmebereich von Transformationsprozessen bezeichnet wird. Transformationsforschung versteht sich nicht als Wirkungs- oder Rezeptionsgeschichte und verfolgt keinen teleologischen Ansatz, sondern geht davon aus, »dass es keine konstanten Entitäten gibt, die sich im Lauf der Geschichte identisch behaupten würden. Ausgang und Ergebnis von Transformation sind vielmehr als sich wechselseitig hervorbringende Elemente zu verstehen, die durch die jeweiligen Kontexte der Referenz- und Aufnahmekultur bedingt sind« (ebd. S. 11).
- 7 Im 15. Jahrhundert finden sich zwar Beispiele für Variation in diesem Bereich, die aber gerade auch als Bestätigung einer gattungsgeprägten Einheit von *materia* und *artificium* verstanden werden können: So ist in Hs. a ein Textabschnitt zu Beginn in Prosa und in Hs. k das gesamte ›Nibelungenlied‹ im Hildebrandston verfasst. Gerade die Kürze des Prosateils und die Wahl des Hildebrandstones, einer »der im 15. Jahrhundert beliebtesten Heldenepenstrophen« (Springeth 1998, S. 452), sprechen aber für eine gattungsgeprägte Verbindlichkeit von *materia* und *artificium*.
- 8 Hs. b wird zitiert nach der Ausgabe Eser 2015. Die Edition bleibt jedoch ebenfalls einer Fokussierung auf den schriftlichen Text verhaftet und druckt zwar die Überschriften, aber nicht die Bilder mit ab; diese finden sich im Faksimile von 2012 sowie im älteren Teilfaksimile. Für das Recht der Verwendung der Bilder in diesem Beitrag danke ich ausdrücklich der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.
- 9 Vgl. auch Wenzel 2009, S. 12 und S. 44. Norbert H. Ott kritisiert die Germanistik scharf dafür, zu wenig zu berücksichtigen, wie eng die Medien Text und Bild im Mittelalter verknüpft gewesen seien. Durch ein Ignorieren der Bildlichkeit illustrierter Handschriften vernachlässige die Literaturwissenschaft eine wichtige Bedeutungsebene bei der Interpretation (vgl. Ott 2005, S. 19).
- 10 Brigitte Janz interpretiert die roten Textsegmente als Bildüber- oder -unterschriften, die gelegentlich bei der Zuordnung und Interpretation der Szenen helfen (vgl. dies. 1998, S. 416). Beate Braun-Niehr hingegen stellt richtig, dass die Überschriften als *Aventure*-Überschriften und nicht in erster Linie als Bildunterschriften konzipiert sind, sie aber zufällig in Einzelfällen auch als solche funktionieren können (Braun-Niehr 2012, S. 106f., so auch Thali 2015,

S. 237). Die Scharnierfunktion der Bebilderung wird in einigen Fällen noch dadurch unterstrichen, dass sich der Inhalt der Bilder nicht auf die folgende *Aventiure* bezieht, sondern gelegentlich auch auf die vorausgehende (vgl. Braun-Niehr 2012, S. 106f.).

- 11 Es könnte sich theoretisch auch um einen anderen der Burgundenkönige und Ute handeln, da die Figuren und Orte keine individuellen Züge aufweisen, die eine eindeutige Zuordnung möglich machen. An der Interpretation der Szene änderte dies jedoch kaum etwas.
- 12 Vgl. Hs. b, Str. 1472,4/1502,4 (Vorankündigung, dass die Daheimgebliebenen später weinen werden); Str. 1474/1504 (Untergangsprophezeiung Utes); Str. 1485/1515f. (erneute Vorankündigung des Weinens und Trauerns der Frauen beim Aufbruch); Str. 1504/1534–1507/1537 (Untergangsprophezeiung der *merwîp*).
- 13 Nach der Ankunft am Etzelhof nehmen die Kampfdarstellungen zu, womit auch das Bildprogramm ein Umkippen vom höfischen zum heroischen Handlungsregister veranschaulicht. Die Gesamtwirkung des Bildprogramms ist an dieser Stelle, an der exemplarisch ein bestimmter Textabschnitt im Fokus steht, nicht ausführlich zu thematisieren. Die Bilder als Programm behandeln insbesondere Janz 1998, Braun-Niehr 2012 sowie Thali 2015.
- 14 Aufgrund der Schiffe denken Rezipient*innen möglicherweise an eine gefährliche Fahrt übers Meer. Die Handschrift unterstützt eine solche Assoziation allerdings kaum, da die Abbildung beider Ufer das Gewässer eindeutig als Fluss kennzeichnet, kämpferische Auseinandersetzungen immer abseits von Gewässern abgebildet sind und alle Bilder, die Ankunfts- wie Aufbruchssituationen darstellen, die Gefahr implizieren, wie etwa der Abschied vor der Brautwerbungsfahrt zu Brünhild, keine Schiffe enthalten.
- 15 Jan-Dirk Müller warnt davor, *laid* im ›Nibelungenlied‹ zuerst auf individuelle, persönliche Emotionen zu beziehen; erst in Verbindung mit *herze* würde *laid* als innerer Schmerz lesbar, den man aber dennoch nicht mit individual-psychologischer Qualität assoziieren solle, sondern der einer besonderen Intensität Ausdruck verleihe (vgl. Müller 1998, S. 217–221). Das Signalwort *laid*, verstanden als sozial relevantes Unrecht und daraus folgende persönliche wie kollektive Emotionen sowie als Begründung der (rechtlichen) Konsequenzen, halte ich für zentral für die paradigmatische Motivierung in Hs. b.
- 16 Zu dieser rezeptionsorientierten Herangehensweise an mittelalterliches Erzählen vgl. beispielsweise die Überlegungen Dimpels zu Kausalität und Finalität (vgl. Ders. 2018, besonders S. 91 und S. 96).

- 17 Zur Bedeutung solcher Detailabweichungen für die Rezeptionslenkung vgl. auch die Interpretation des Bildes, welches Brünhilds Empfang in Worms zeigt in Janz (1998, S. 422–424).
- 18 Solche ›Begegnungsszenen‹ tragen im schriftlichen Text des ›Nibelungenlieds‹ zur paradigmatischen Kohärenzstiftung bei; dabei können sie sowohl im Zeichen höfischer Ordnung stehen als auch für die poetische Inszenierung der Störung dieser Ordnung funktionalisiert werden, wobei sich der Sinn oftmals erst über Abweichungen der Szenen untereinander konstituiert (vgl. Brüggem 2003, v. a. S. 163, 179 und 185).
- 19 Darüber hinaus stellen fol. 71^r und 98^r zwei von nur vier Fällen dar, in denen die Illustration die eingangs dieses Kapitels geschilderte Scharnierfunktion erfüllt, was gegebenenfalls zusätzlich begünstigt, dass die beiden Bilder miteinander in Bezug gesetzt werden.
- 20 Text-Bild-Zusammenhänge erschließen sich meist viel besser, wenn man ihr Verhältnis als dynamisches Wirkungsverhältnis begreift, denn selbst wenn es intendiert wäre, bewirken Text und Bild doch nicht dasselbe, da sie mit ihrem Gegenstand jeweils anders umgehen müssen (vgl. Curschmann 1998, S. 136). Ott kritisiert, dass Literaturwissenschaftler*innen selten an die spezifischen Strukturen und Kategorien bildlicher Medien dächten und enttäuscht seien, wenn ihre textbasierten Interpretationen nicht mit der Struktur und Motivauswahl der bildlichen Darstellung übereinstimmten. Sie tendierten dann schnell dazu, mittelalterliche Künstler*innen geringe Textkenntnis zu unterstellen oder über Überlieferungsverderbnis zu spekulieren (vgl. Ott 2005, S. 23). Auch wenn die Entstehung des Textes derjenigen der Bilder zeitlich vorausgeht – sowohl der Textfassung *D als auch vermutlich des konkreten Textes in der Handschrift (vgl. Eser 2015, S. 35) – lohnt es sich also, die Bebilderung nicht nur als mehr oder weniger gelungene ›Übersetzung‹ des Textes zu verstehen.
- 21 Kürzere Abschnitte sind durch nicht ausgeführte Majuskeln gekennzeichnet, Überschriften gibt es nicht.
- 22 Hs. n wird zitiert nach der Ausgabe Vorderstemann 2000.
- 23 Diese Tendenz zur Kürzung von ›Höfischem‹ betrifft nicht nur diese Stelle, sondern zeigt sich in Hs. n immer wieder (vgl. Botschan 2014). Julia Frick hat das Kürzungsverfahren dieser Fassung deshalb jüngst als »heldenepisch zu nennendes Modell der Arbeit am Text« bezeichnet, das sich »programmatisch von der schriftliterarisch verankerten narrativen Technik des höfischen Erzählens ab[setze]« (vgl. Frick 2018, S. 41).
- 24 Um diese These zu belegen, bedarf es freilich der Berücksichtigung von mehr als zwei Handschriften des 15. Jahrhunderts. Meine im Entstehen begriffene Habilitationsschrift sieht dies vor. Die vorliegende Untersuchung sollte aber bereits einen ersten stichhaltigen Eindruck vermittelt haben.

Literaturverzeichnis

Handschriften

b Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 855.

n Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 4257 ([online](#)).

Primärliteratur

Das Nibelungenlied. Nach der Handschrift C der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch, hrsg. und übers. von Ursula Schulze, Düsseldorf/Zürich 2005.

Das Nibelungenlied in spätmittelalterlichen Illustrationen. Die 37 Bildseiten des Hundeshagenschen Kodex Ms. Germ. Fol. 855 der ehemaligen Staatsbibliothek Berlin, derzeit Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Faksimileausgabe, hrsg. von Hans Hornung unter der Mitarbeit von Günther Schweikle, Bozen 1968.

Das Nibelungenlied. Der Hundeshagensche Codex. Ms. germ. fol. 855 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Bd. 1: Faksimile. Gütersloh/München 2012.

Augsburger Nibelungenlied und -klage. Edition und Untersuchung der Nibelungenhandschrift b, hrsg. von Michaela Eser, Regensburg 2015 (Editio Bavarica 2).

Das Nibelungenlied nach der Handschrift n. Hs. 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, hrsg. von Jürgen Vorderstemann, Tübingen 2000 (ATB 114).

Sekundärliteratur

Böhme, Hartmut: Einladung zur Transformation, in: ders. [u. a.]: Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, München 2011, S. 7–37.

Botschan, Marcus: Der bewegliche Text. Zur Textvarianz der Nibelungenliedhandschriften k und n. Diss. masch., München 2014.

Braun-Niehr, Beate: Die Handschrift, in: Das ›Nibelungenlied‹ 2012, S. 79–88.

Brüggen, Elke: Räume und Begegnungen. Konturen höfischer Kultur im ›Nibelungenlied‹, in: Heinze/Klein/Obhof 2003, S. 161–188.

Bumke, Joachim: Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick, in: ders./Peters, Ursula (Hrsg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (ZfdPh, Sonderheft zum Bd. 124), S. 6–46.

- Curschmann, Michael: Wolfgang Stammler und die Folgen: Wort und Bild als interdisziplinäres Forschungsthema in internationalem Rahmen, in: Lutz, Eckart Conrad (Hrsg.): Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Freiburger Colloquium 1997, Freiburg i. Br. 1998 (Scrinium Friburgense 11), S. 115–137.
- Dimpel, Friedrich Michael: Freiräume des Anderserzählens im ›Lanzelet‹, Heidelberg 2013 (Beihefte zum Euphorion 73).
- Dimpel, Friedrich Michael: Keine Kausalität. Poetische Gerechtigkeit, finales und lineares Erzählen im ›Begrabenen Ehemann‹ und in der ›Frauentreue‹, in: Wagner, Silvan (Hrsg.): Mären als Grenzphänomen, Berlin 2018 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 37), S. 87–115.
- van Eickels, Klaus: Kuss und Kinngriff, Umarmung und verschränkte Hände. Zeichen personaler Bindung und ihre Funktion in der symbolischen Kommunikation des Mittelalters, in: Martschukat, Jürgen/Pätzold, Steffen (Hrsg.): Geschichtswissenschaft und »Performative Turn«. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln [u. a.] 2003, S. 133–159.
- Eser, Michaela: Forschungsüberblick und Beschreibung der Handschrift, in: Augsburger Nibelungenlied und -klage. Edition und Untersuchung der Nibelungenhandschrift b, hrsg. von ders., Regensburg 2015 (Editio Bavarica 2).
- Firestone, Ruth: ›Alpharts Tod‹ and ›Nibelungenlied n‹, in: Jefferis, Sibylle (Hrsg.): New Texts, Methodologies, and Interpretations in Medieval German Literature (Kalamazoo Papers 1992–1995), Göttingen 1999 (GAG 670), S. 229–251.
- Frick, Julia: *abbreviatio*. Zur historischen Signifikanz von Kürzungsfunktionen in der mittelhochdeutschen höfischen Epik des 13. Jahrhunderts. Eine Projektskizze, in: PBB 140 (2018), S. 23–50.
- Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen 2006 (Bibliotheca Germanica 51).
- Göhler, Peter: Bemerkungen zur Überlieferung des ›Nibelungenliedes‹, in: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): Die Rezeption des ›Nibelungenliedes‹. 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch, Wien 1995 (Philologica Germanica 16), S. 67–79.
- Göhler, Peter: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Eine spätmittelalterliche Fassung des ›Nibelungenliedes‹. Die Handschrift 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Wien 1999 (Philologica Germanica 21).
- Grafetstätter, Andrea: Text und Bild: Das ›Nibelungenlied‹ und seine Ikonographie im Spätmittelalter und im 19. Jahrhundert. In: Jefferis, Sibylle (Hrsg.): The ›Nibelungenlied‹: Genesis, Interpretation, Reception (Kalamazoo Papers 1997–2005), Göttingen 2006 (GAG 735), S. 179–212.
- Haferland, Harald/Schulz, Armin: Metonymisches Erzählen, in: DVjs 84 (2010), S. 3–43.

- Haug, Walter: Die theologische Leugnung der menschlichen Kreativität und die Gegenzüge der mittelalterlichen Dichter, in: Schlesier/Trínca 2008, S. 73–87.
- Heinzle, Joachim: Die Handschriften des ›Nibelungenliedes‹ und die Entwicklung des Textes, in: ders./Klein/Obhof 2003, S. 191–238 [Heinzle 2003].
- Heinzle, Joachim/Klein, Klaus/Obhof, Ute (Hrsg.): Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos, Wiesbaden 2003.
- Heinzle, Joachim: Wiedererzählen in der Heldendichtung. Zur Fassung n des ›Nibelungenliedes‹, in: Bumke/Peters 2005, S. 139–158.
- Heinzle, Joachim: Nibelungensage und ›Nibelungenlied‹. Mit einem Anhang: Der Hundeshagensche Codex in der Überlieferung des ›Nibelungenliedes‹, in: Das ›Nibelungenlied‹ 2012, S. 9–78. [Heinzle 2012a]
- Heinzle, Joachim: Beschreibendes Verzeichnis der Bilder, in: Das ›Nibelungenlied‹ 2012, S. 139–157. [Heinzle 2012b]
- Henkel, Nikolaus: Die ›Nibelungenklage‹ und die *C-Bearbeitung des ›Nibelungenliedes‹, in: Heinzle/Klein/Obhof 2003, S. 113–133.
- Janz, Brigitte: Inszenierte Mündlichkeit. Zum Bildprogramm des ›Nibelungenliedes‹ im Hundeshagenschen Kodex. In: Moser/Sammer 1998, S. 411–441.
- Klein, Dorothea: Zwischen Abhängigkeit und Autonomie: Inszenierungen inspirierter Autorschaft in der Literatur der Vormoderne, in: Schlesier/Trínca 2008, S. 15–39.
- Kofler, Walter: Zu den Handschriftenverhältnissen des ›Nibelungenliedes‹. Die Verbindungen zwischen den Redaktionen I, d, n und k, in: ZfdPh 130 (2011), S. 51–82.
- Kofler, Walter: ›Nibelungenlied‹ n, in: PBB 136 (2014), S. 76–120.
- Lieb, Ludger: Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des ›Wiedererzählens‹, in: Bumke/Peters 2005, S. 356–379.
- Lienert, Elisabeth: Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung, Berlin 2015 (Grundlagen der Germanistik 58).
- Moser, Dietz-Rüdiger/Sammer, Marianne (Hrsg.): ›Nibelungenlied‹ und ›Klage‹. Ursprung – Funktion – Bedeutung. Symposium Kloster Andechs 1995 mit Nachträgen bis 1998, München 1998 (Literatur in Bayern Bh. 2).
- Müller, Jan-Dirk: Motivationsstrukturen und personale Identität im ›Nibelungenlied‹. Zur Gattungsdiskussion um ›Epos‹ und ›Roman‹, in: Knapp, Fritz Peter: ›Nibelungenlied‹ und ›Klage‹. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985, Heidelberg 1987, S. 221–256.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des ›Nibelungenliedes‹, Tübingen 1998.
- Das ›Nibelungenlied‹. Der Hundeshagensche Codex. Ms. germ. fol. 855 der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Kommentarband zum Faksimile, Gütersloh/München 2012.

- Ott, Norbert H.: Ikonen deutscher Ideologie. Der Nibelungenstoff in der Bildkunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 63 (2000), S. 325–356.
- Ott, Norbert H.: Word and Image as a Field of Research: Sound Methodologies or Just a Fashionable Trend? A Polemic from a European Perspective, in: Starkey, Kathryn/Wenzel, Horst (Hrsg.): *Visual Culture and the German Middle Ages*, New York 2005 (The New Middle Ages), S. 15–32.
- Rockenberger, Annika: Materiality and Meaning in Literary Studies, in: *VZKF. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online* (2016), S. 39–60.
- Schausten, Monika: *Erzählwelten der Tristangeschichte im hohen Mittelalter. Untersuchungen zu den deutschsprachigen Tristanfassungen des 12. und 13. Jahrhunderts*, München 1999 (Forschungen zur Geschichte der Älteren deutschen Literatur 24).
- Schlesier, Renate/Trínca, Beatrice (Hrsg.): *Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft*, Hildesheim 2008 (Spolio Berolinensia, Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit 29).
- Schmid, Elisabeth: Erfinden und Wiederzählen, in: Schlesier/Trínca 2008, S. 41–55.
- Schmid, Florian M.: *Die Fassung *C des ›Nibelungenlieds‹ und der ›Klage‹. Strategien der Retextualisierung*, Berlin/Boston 2018 (Hermaea 147).
- Schmitt, Stefanie: Übertragungen in literarische Kontexte. Beobachtungen an altfranzösischen und mittelhochdeutschen Alexanderdichtungen, in: Bußmann, Britta (Hrsg.): *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2005 (TMP 5), S. 163–183.
- Schulz, Armin: Fremde Kohärenz. Narrative Verknüpfungsformen im ›Nibelungenlied‹ und in der ›Kaiserchronik‹, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias/Stange, Carmen (Hrsg.): *Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven*, Berlin 2010 (TMP 19), S. 339–360.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. 2. Aufl., hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin/Boston 2015 (de Gruyter Studium).
- Schulze, Ursula: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im ›Editionsprozess‹ des ›Nibelungenliedes‹, in: *editio* 21 (2007), S. 1–18.
- Springeth, Margarete/Müller, Ulrich: Von der Nibelungenstrophe zum Hildebrandston. Beobachtungen zur ›Nibelungenlied‹-Fassung k, zur Metrik und zur Musik des ›Nibelungenliedes‹, in: Moser/Sammer 1998, S. 443–465.
- Thali, Johanna: Ein Buch Kriemhilds. Zum Bildprogramm der Berliner ›Nibelungenlied‹-Handschrift Ms. germ. fol. 855 (Hundeshagenscher Codex), in: Keller, Johannes/Kragl, Florian/Müller, Johannes (Hrsg.): *Spuren der Heldensage: Texte – Bilder – Realien*. 12. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Wien 2015 (Philologica Germanica 36), S. 221–278.

- Vorderstemann, Jürgen: Einleitung, in: Das ›Nibelungenlied‹ nach der Handschrift n. Hs. 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, hrsg. von dems., Tübingen 2000 (ATB 114), S. IX–XXIX.
- Wenzel, Horst: Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter, Berlin 2009 (Philologische Studien und Quellen 216).
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Haug, Walter (Hrsg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999, S. 128–142.
- Worstbrock, Franz Josef: *Dilatatio materiae*. Zur Poetik des ›Erec‹ Hartmanns von Aue, in: ders./Köbele, Susanne/Kraß, Andreas (Hrsg.): Ausgewählte Schriften, Bd. 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters, , Stuttgart 2004, S. 197–228, zuerst in: Frühmittelalterliche Studien 19 (1985), S. 1–30.

Anschrift der Autorin:

Dr. Nadine Hufnagel
Lehrstuhl für Ältere Deutsche Philologie
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät
95440 Bayreuth
E-Mail: nadine.hufnagel@uni-bayreuth.de