

Zwischen Gegenwart und Zukunft – Musik als Medium der Vorausdeutung in mittelalterlichen Erzählungen

Fania Tschepe

„In reality there is only the present,
[t]he future [...] is but an ‘extension’ of our minds.”¹

Auch die Musik kann nur gegenwärtig stattfinden, sie ist nur in dem Augenblick ihrer performativen Ausformung präsent und greifbar. Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – ist sie in der literarischen Auseinandersetzung mit der Zukunft sehr präsent. Diese enge Verschränkung mag auf den ersten Blick überraschend anmuten, erscheint bei genauerer Betrachtung jedoch als durchaus naheliegend. Die Musik selbst ist trotz ihrer Verortung im Gegenwärtigen stetig in einer Auseinandersetzung mit Vergangenen und Zukünftigem, um die Tradition, in der sie steht, nicht zu vergessen, und dennoch genau daraus Fruchtbare für die Zukunft zu gewinnen. Musik vereint damit in sich die zeitlichen Perspektiven der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – und was eignete sich besser als Medium für eine literarische Auseinandersetzung mit Vorausdeutungen?

Beide hier untersuchten mittelalterlichen Texte beschäftigen sich, jeder auf seine individuelle Weise, mit Vorausdeutungen über die Zukunft. Diese Vorausdeutung findet sich in der keltischen Erzählung *Tochmarc Ailbe*² in Form einer Prophezeiung, in dem mittelhochdeutschen *Nibelungenlied*³ in Form der Figur Hagens, der mehrfach die Zukunft betreffende Warnungen äußert. Eingeschränkt werden soll dieser Forschungsgegenstand zudem durch die Verbindung dieses Themenkomplexes mit dem der Musik, denn obgleich beide Elemente auf den ersten Blick scheinbar für sich selbst stehen, weisen sie doch – so die These – enge Verschränkungen miteinander auf, die sich anhand der beiden ausgewählten Texte darstellen lassen. Beide verhandeln diese Verbindung auf unterschiedliche Art, wobei sich zwar Unterschiede, genauso jedoch Ge-

¹ Schmitt 2000, S. 4, mit Rückgriff auf Augustins *Confessiones*.

² Im Folgenden unter der Sigle TA zitiert nach: TA.

³ Im Folgenden unter der Sigle NL zitiert nach: NL.

meinsamkeiten feststellen lassen. Anhand dieser beiden scheinbar so gegensätzlichen Erzählungen soll ein Einblick gegeben werden in die narrative Darstellung der Verhandlungen über die Zukunft unter Bezugnahme auf die Musik.

Aus diesem Grund soll anhand der Betrachtung der entscheidenden Stellen innerhalb beider Texte herausgearbeitet werden, wie Vorausdeutungen auf intertextlicher Ebene funktionieren und welche Funktion dabei der Musik zukommt.

Tochmarc Ailbe verhandelt die Suche der Königstochter Ailbe nach dem für sie bestimmten Ehemann. Wie es die Tradition gebietet, wendet sie sich dafür an den Druiden Citruad, der einen Zauber wirkt, wodurch Ailbe im Traum ihren zukünftigen Mann erblickt. Nachdem sie mit diesen Informationen zu Citruad zurückkehrt, formt dieser daraus ein Lied mit der Prophezeiung über Ailbes Ehemann.

Auch die hier relevanten Passagen des *Nibelungenlieds* fokussieren zwei Figuren: den kämpfenden Spielmann Volker und den strategischen Hagen. Nach Siegfrieds Tod durch Hagen und der Hochzeit seiner Witwe Kriemhild mit Etzel ist es maßgeblich Hagen, der ihren Racheplan, mit dem sie die für Siegfrieds Tod Verantwortlichen zur Rechenschaft ziehen möchte, durchschaut. Immer wieder versucht er, die Reise an Etzels Hof zu unterbinden, indem er König Gunther davon abrät und einen fatalen Ausgang voraussagt. Hagen und Volker verbindet eine tiefe Freundschaft, wodurch über diese beiden Figuren auch die Verbindung zwischen der Musik Volkers und den Vorausdeutungen Hagens stattfindet.

Der Forschungsstand zu beiden Texten erweist sich als sehr unterschiedlich: Während sich zum *Nibelungenlied* viele Aufsätze und Monografien finden lassen, gibt es kaum Untersuchungen, die sich mit *Tochmarc Ailbe* auseinandersetzen. Zu der Verbindung der hier ausgewählten Aspekte – Vorausdeutung und Musik – gestaltet es sich jedoch für beide Stoffe gleich schwierig.

Die Literatur, die sich *Tochmarc Ailbe* widmet, fokussiert beinahe ausschließlich die Rätelepisode am Ende der Erzählung, die schließlich Ailbe als dem für sie prophezeiten Ehemann ebenbürtig erweist; weder die musikalische Ebene noch die von dem Druiden Citruad vorgetragene Prophezeiung finden in diesen Überlegungen Beachtung. Ist die Hagen-Figur im *Nibelungenlied* noch durchaus gut und breit untersucht, wird die Literatur zu Spielmann Volker schon deutlich weniger. Gründlichere Auseinandersetzungen finden sich zu den Erzählervorausdeutungen im *Nibelungenlied*, was sich allerdings als für diese Arbeit weniger zielführend erweist, da hier der Fokus auf der Verbindung von Vorausdeutung

mit der Musik liegen soll, was für beide Texte gleichermaßen ein Forschungsdesiderat darstellt.

Tochmarc Ailbe

In dem irischen Text *Tochmarc Ailbe* ist die Vorausdeutung in Form einer Prophezeiung durch den Druiden Citruad bereits von Beginn an eng mit der Musik verknüpft. Wie es Tradition ist, sucht Ailbe den Druiden auf, um sich von ihm ihre eigene Zukunft vorhersagen zu lassen und zu erfahren, welchen Mann sie heiraten wird (vgl. TA, S. 255). Dieses Anliegen bildet den Ausgangspunkt für alle darauffolgenden Handlungen. Von Citruad wird ihr versprochen: „Hole mir ein gläsernes Gefäß mit dem Schaum richtigen Bieres darin, und ich will einen Schlafspruch für dich hineinsprechen“ (TA, S. 257), im Traum werde ihr daraufhin die Gestalt und das Aussehen und Auftreten des Mannes offenbart, von dem sie ihm noch vor Sonnenaufgang berichten soll. Bereits nach dieser Schilderung heißt es weiter:

Und sie ging im frühen Morgengrauen vor Sonnenaufgang mit dem, was sie gesehen hatte, hin und berichtete es dem Druiden. (TA, S. 257)

In dieser Anfangspassage sind zwei Aspekte entscheidend. Zum einen scheinen für das Gelingen des Zaubers und damit auch der Prophezeiung mehrere Bedingungen vorliegen zu müssen: Das Gefäß des Getränkes ist näher als „gläsern“⁴ definiert, es muss sich um das „richtige[] Bier“⁴ handeln und Ailbe muss noch vor Sonnenaufgang von ihrem Traum berichten. Durch diese Konkretisierungen gibt Citruad ihr klare Anweisungen. Er spricht es zwar nicht wörtlich aus, dennoch scheinen diese grundlegend für die Funktionalität des Schlaftrankes und damit auch der Vorausdeutung zu sein.

Zum anderen ist an dieser Stelle auf Rezeptionsebene eine Leerstelle, die erst nachträglich gefüllt wird; es entsteht ein Wissensunterschied zwischen inertextlicher und außertextlicher Ebene. Ailbe kennt den Inhalt ihres Traumes bereits, und sobald sie ihm davon erzählt, ist dieser auch dem Druiden bekannt. Rezipierende erfahren hier jedoch lediglich, dass der Traum stattgefunden hat und Citruad von ihm berichtet wurde.⁴ Wolfgang Iser betrachtet eben solche

⁴ „Alle in Texten dargestellte Gegenstände enthalten [...] a priori immer Unbestimmtheitsstellen, denn sie können nicht in der Detailliertheit entworfen werden, die die Wahrnehmung des realen Gegenstandes bietet“ (Dablé 2012, S. 35, in Bezug auf Roman Ingardens *Das literarische Kunstwerk*). An dieser Stelle geht das Konzept allerdings darüber hinaus, indem nicht nur die Unfähigkeit der vollumfassenden Darstellung the-

unbesetzten Stellen als „Interaktionsimpulse“ zwischen Texten und Leser[inne]n“.⁵ Der Ausgangspunkt für den Eingang der Musik⁶ in die Erzählung wird somit zum einen durch Ailbes Frage, noch viel entscheidender jedoch durch eben diese Leerstelle gebildet, die zugleich auch als Aufforderung an die Rezipierenden verstanden werden kann, sich gedanklich weiter auf die Erzählung einzulassen und fehlendes Wissen selbst zu ergänzen.⁷

Betont wird diese Tatsache, denn „auf Grund der Worte, die sie sprach, formte der Dichter das Lied“ (TA, S. 257). Interessant erscheint an dieser Stelle zudem, dass von einem „Dichter“ und nicht mehr einem „Druiden“ die Rede ist;⁸ beide Begriffe könnten hier sicherlich in gewisser Weise synonym verwendet werden. Allerdings könnte hier auch eine poetologische Referenz vorliegen, indem auf den tatsächlichen, außertextlichen Dichter der Erzählung, nicht ausschließlich auf den innerliterarischen Dichter des Liedtextes verwiesen wird. Festhalten lässt sich, dass der Impuls, der in diesem Fall zu der Vorausdeutung führt, von Ailbe ausgeht – möglich ist diese Vorausdeutung jedoch nur, weil Ailbe den passenden Zaubерtrank erhält und ihr so der Traum über die Zukunft überhaupt erst ermöglicht wird. Sie erhält damit selbst einen Blick in ihre Zukunft, auf Rezeptionsebene ist man jedoch auf Citruad – oder eben die vortragende Person – als Vermittlungsinstanz angewiesen, um die zuvor aufgemachte Leerstelle schließen zu können. Da sich an genau dieser Stelle in der Erzählung eine Diskrepanz in den Wissensständen zwischen Figuren- und Re-

matisiert, sondern auch explizit ein Wissensunterschied zwischen inner- und außertextlicher Realität erwähnt wird.

⁵ Dabłé 2012, S. 42.

⁶ Musik nimmt in der gesamten Erzählung eine entscheidende Rolle ein. Neben der hier betrachteten Prophezeiungspassage zeigt sich dies vor allem in den Schilderungen über den „Ruf der Fiana“ (vgl. TA, S. 263f.), vor dem Ailbe gewarnt wird, sich nicht die Sinne vernebeln zu lassen. Diese Warnung vor der Musik geschieht interessanterweise ebenfalls in Form eines Liedes und wirkt damit selbstreferentiell auf sich zurück. Zudem verdeutlicht sich die machvolle und beeinflussende Wirkung der Musik in der Betonung, dass selbst Ailbe, die „an Verstand, Schönheit und Geschlecht, an Klugheit, Beredsamkeit und Dichtkunst“ allen anderen Mädchen überlegen ist, beim „Hören der Fian so ergriffen wird, dass verkehrt und unrichtig war, was ihre Hände taten“ (TA, S. 263).

⁷ „Für Iser sind ‚Text und Leser[·in] in einer dynamischen Situation miteinander verpannt“ (Iser 1976, S. 111 nach Dabłé 2012, S. 45). Die Herausforderung an Rezipierende besteht „im Herstellen von Bezügen und in der Kontextualisierung des Gezeigten.“ (ebd. S. 58)

⁸ Im Original findet sich hier der Wechsel von „*draí*“ zu „*file*“ (TA, S. 256).

zeptionsebene auftut, erscheint die doppeldeutige Lesart des Begriffes „Dichter“ besonders interessant; innertextlich scheint sein Lied nicht zwangsläufig notwendig zu sein, zumindest nicht für Ailbe, der dadurch keine Neuigkeiten mitgeteilt werden können. Der für sie entscheidende Punkt ist nicht das Lied, sondern vielmehr der Zaubertrank zu Beginn, der ihren Traum erst auslöst. Rezipierende jedoch sind auf die Musik, auf das „Lied“ (ebd.), angewiesen, um einen Blick in die Zukunft gewährt zu bekommen und über das unterrichtet zu werden, was Ailbe zuvor über ihren Traum offenbart wurde. Dieses Lied steht damit am Ende einer Reihe von Ereignissen, die sich gegenseitig und wechselseitig bedingen: Ailbes Wunsch an den Druiden, Citruads Schlaftrank an sie, ihr Traum und das darauffolgende Berichten, das aus diesem Bericht geformte Lied. Am Ende dieser Kette steht als Ergebnis die Musik; auf sie scheint alles Vorherige zuzulaufen – und zugleich ist sie der Ausgangspunkt für die weitere erzählte Handlung über das Zueinanderfinden von Ailbe und ihrem Ehemann Finn. Die Musik ist an dieser Stelle das Ende, gleichzeitig aber auch ein Anfang und bildet somit einen geschlossenen Kreislauf.

Unklar bleibt dabei, ob die Musik, also die Form der Darstellung der Prophezeiung, maßgeblich für ihre Wirksamkeit ist. In den Anweisungen an Ailbe betont Citruad deutlich, dass sie „vor Sonnenaufgang [... zu ihm] kommen und [... ihm] berichten [soll]“ (TA, S. 257). Es ist also durchaus möglich, dass Ailbes Traum allein nicht ausreichend ist, um die Zukunftsvision tatsächlich wahr werden zu lassen; eventuell ist die performative Ausformulierung durch den Druiden essentieller Bestandteil und Voraussetzung für ihr Gelingen. Dabei besteht die Möglichkeit, dass erst durch diese sekundäre Vermittlung über die Liedform eine Wirksamkeit der Prophezeiung gegeben ist, zumal nicht eindeutig festgemacht werden kann, wie genau die Transferleistung des Druiden aussieht: Muss er aus dem von Ailbe im Traum Gesehene erst den Sinn herauslesen und interpretieren? Ist es notwendig, dass die Vorausdeutung von einem Mann performiert wird und dass er ihre Worte lediglich in Liedform umwandelt? Ist die Musik das entscheidende Element, das aus den Worten eine Prophezeiung werden lässt? Lassen sich Ailbes Traum und Citruads Lied als synonym begreifen, bilden sie zwei Seiten derselben Medaille? Diese Fragen lassen sich anhand der Erzählung kaum abschließend beantworten.

Festhalten lässt sich auf jeden Fall, dass die Musik eng mit der Vorausdeutung verwoben ist; sie ist das Medium, mit dem der Blick in die Zukunft in einem öffentlichen Rahmen geschehen kann – sie wird dadurch herausgehoben aus dem Zwiegespräch zwischen Ailbe und Citruad und wird so ebenfalls zugänglich für die Rezipierenden der Erzählung. Auf Rezeptionsebene ist diese

Performierung unerlässlich, um zwischen Ailbes Traum und dem Rezeptionswissen zu vermitteln und die Leerstelle, die durch die Traumsituation entstanden ist, schließen zu können.

Wie bindend Ailbes Traum und Citruads Worte jedoch sind, bleibt unerzählt. Betont wird lediglich bereits zu Beginn, dass „alle Töchter Cormacs [zu ihm] zu kommen [pflegten], um ihn zu fragen, was ihnen bevorstehe und dass er es ihnen allen [sagte]“ (TA, S. 255). Diese Worte scheinen eine Verbindlichkeit der Aussagen des Druiden auszudrücken, wodurch das zum Ende folgende Rätselspiel zwischen Ailbe und Finn, das „manifests itself in a sophisticated tug-of-war, resulting in their acquisition of knowledge, wisdom, and domestic tranquility“,⁹ vor dem Hintergrund eben dieser Vorausdeutung mehr als rituell denn als tatsächlich entscheidend erscheint. Vor dem Hintergrund, dass in vielen traditionellen europäischen Kulturen „the answering of riddles“ als „initiatory prerequisite to marriage“¹⁰ gesehen wurde, erscheint diese Lesart ebenfalls durchaus plausibel. Das rätselnde Wechselspiel zwischen Ailbe und Finn findet zwar statt, dennoch bleibt die Frage offen, ob ein Scheitern dabei überhaupt jemals möglich gewesen wäre. Wie fest ist die Zukunft, die von Citruad in dem vorgetragenen Lied vorausgedeutet wurde, wirklich?

Das *Nibelungenlied*

Die Verbindung zwischen Musik und Vorausdeutungen¹¹ aus dem *Nibelungenlied* herauszuarbeiten, erfordert im Gegensatz zu dem Umgang mit dem keltischen Text ein Vorgehen in zwei Schritten, da sie zunächst weniger offensichtlich erscheint. Volker, der *spilman*, ist es, der die Musik in dem Heldenepos verkörpert. Hagen hingegen ist derjenige, der Voraussagen über die Zukunft trifft.¹² In einem ersten Schritt sollen diese beiden Annahmen belegt werden,

⁹ Eson 2014, S. 113.

¹⁰ Eson 2014, S. 105.

¹¹ Auf den Kontext allgemein verweisen beispielsweise auch Bartels 1997, indem sie herausstellt, dass „[i]ndem Christen und Heiden in ihrem Gesang nicht übereinstimmen, [...] die tödlichen Streitigkeiten, wie so oft im *Nibelungenlied*, vorausgedeutet [sind]“ (S. 147), oder Wachinger 1960, der zwei Ebenen der Vorausdeutungen im *Nibelungenlied* ausmacht: Vorausdeutungen des Dichters und Vorausdeutungen der Figuren selbst (vgl. S. 5).

¹² Nicht ausschließlich er, aber in diesen Ausführungen soll darauf der Fokus gelegt werden. Andere Einblicke in die Zukunft, Warnungen oder Vorausahnungen anderer Figuren oder der Erzählinstanz können dabei keine Beachtung finden, da der Kontext klar auf die Verbindung mit Musik gelegt werden soll.

um dann in einem zweiten Schritt die überdurchschnittlich enge Verbindung der beiden Figuren zueinander herauszuarbeiten. Anschließend können Musik und Vorausdeutung, für die – wie sich in meinen Überlegungen zeigen wird – Volker und Hagen sinnbildlich betrachtet werden können, über die enge Verbindung dieser beiden ebenfalls aufeinander bezogen werden.

Dass Volker als *spilman* die Musik verkörpert, scheint naheliegend. Bereits in seiner ersten Erwähnung wird dieses Attribut genannt und tritt damit als das eine Merkmal Volkers in Erscheinung. Zwar ist er ein ebenso begabter Kämpfer, dennoch tritt auch in den Kampfsituationen der musikalische Aspekt nicht zurück, vielmehr wird er lediglich durch ritterliche Elemente ergänzt, wobei das musikalische Element Volker jedoch intrinsisch erhalten bleibt. Beschrieben wird dabei sein „*videlbogen*“, der „*gelich einem swerte, vil scharpf unde breit*“¹³ ist, womit diese beiden Ebenen – ritterliche und musikalische – miteinander verbunden werden. Ebenfalls deutlich wird dieser Aspekt in der Beschreibung durch Gunther, als dieser erklärt: „*ez ist ein rôter anstrich, den er ze dem videllbogen hât*“¹⁴. Durch diese „metaphorische Formel von Fiedel und Schwert [...]“ wird zunächst deutlich, wie eng beide Gegenstände miteinander verknüpft sind, dann wie eng sie zu Volker gehören.¹⁵ Er vereint also den Ritter und den Spielmann in sich, wobei er den Ritter in der Performanz der Musik beiseitelassen kann, den Spielmann jedoch immer auch in Kampfsituationen repräsentiert.¹⁶ Seine musikalischen Fähigkeiten beweist er zudem bei der gemeinsamen Schildwache mit Hagen; sein Saitenspiel lässt die besorgten Männer „*entsweb[en]*“¹⁷. Er wechselt in dieser Situation fließend von der Rolle als Ritter in der Bewachung der Türe, hinein in die Rolle als Musiker, um einen angenehmen Schlaf zu bereiten, und schließlich wieder zurück, als er erneut seinen Wachposten neben Hagen bezieht. Verdeutlicht wird dies auch durch die Beschreibung als „*küener*

¹³ NL 1782; Übersetzung: sein „Fidelbogen“, der „äußerst scharf und breit [ist], wie ein Schwert“.

¹⁴ NL 2001; Übersetzung: „Es ist rotes Bogenharz, mit dem er seinen Bogen streicht“.

¹⁵ Bartels 1997, S. 393.

¹⁶ Vgl. für beide Situationen, in denen seine Musik auserzählt wird: Riedel 1959, S. 165f.

¹⁷ NL 1832; Übersetzung: „entrücken“.

*videlare*¹⁸, womit beide Ebenen gleichermaßen einbezogen werden. Volkers Rolle übersteigt die eines „gewöhnlichen Spielmanns“¹⁹ bei weitem.²⁰

Hagens Rolle als der Vorausahnende, der Wissende, erstreckt sich über das gesamte Epos²¹ und zeigt sich immer wieder in unterschiedlichen Facetten. Seine Warnung im Kontext der Werbung Etzels um Kriemhild bleibt von den anderen unbeachtet, und obwohl deren „Argumente [...] durchaus vernünftig [sind], [...] beharrt er auf seiner Warnung“²², die sich rückblickend auch als berechtigt erweisen wird. Hagen ist der „Wissende schlechthin“²³, wobei seine Warnungen nicht auf einem wirklichen Einblick in die Zukunft, sondern vielmehr darauf beruhen, dass er eine klare Sicht auf die aktuellen Ereignisse und eine zutreffende Einschätzung Kriemhilds hat. Tatsächliches, ganzheitliches Wissen über zukünftige Ereignisse teilen die übernatürlichen *merewîp* mit Hagen, er hingegen verfügt lediglich in menschlichem Ausmaß über Voraussicht.²⁴

Maßgeblich sind jedoch Hagens Warnungen vor den beiden wichtigsten Entscheidungen. Er rät davon ab, Etzels Werbung um Kriemhild anzunehmen, denn „*sol diu edele Kriemhilt Helchen krône tragen, / si getuot uns noch vil leide, swi si gefüge daz*.“²⁵ Ebenso warnt er davor, die Einladung Etzels anzunehmen: „*welt ir Kriemhilde sehen, / ir müget dâ verliesen di êre und ouch den lîp*.“²⁶ In seinen Warnungen zeigt Hagen zwar lediglich Möglichkeiten eines negativen Ausgangs auf, beweist dabei jedoch – aus retrospektiver, rezipierender Sicht – eine beachtliche Weitsicht. Es ist einzig Hagen, der abrät, der Einladung zu folgen, und der schließlich mit „*ungemuot*“ (NL 1211) beziehungsweise „*zürnen*“ (NL 1461) rea-

¹⁸ NL 1831; Übersetzung: „kühner Fiedler“.

¹⁹ Riedel 1959, S. 166.

²⁰ Die weit zurückgehende, enge Beziehung zwischen Musikinstrument und Waffe thematisiert auch Salmen 2006 mit Rückgriff auf das Trossinger Grab, datiert um etwa 580, in dem der Krieger neben seiner Waffe auch mit seiner Leier bestattet wurde.

²¹ Wie schon Wachinger 1960 festgestellt hat, tritt diese Rolle vor allem im zweiten Teil besonders in Erscheinung, vgl. S. 36. Interessant ist diese Beobachtung auch dahingehend, dass nur wenig später Volker auftaucht, erstmals Erwähnung findet und vorgestellt wird. Hagens Rolle als der Wissende, als die Verkörperung der Vorhersehung, verläuft parallel zu dem Auftauchen des Spielmanns.

²² Wachinger 1960, S. 44.

²³ Wachinger 1960, S. 51.

²⁴ Vgl. Wachinger 1960, S. 36-40.

²⁵ NL 1209; Übersetzung: „und wenn die edle Kriemhild die Krone Helches tragen wird, wird sie uns noch viel Leid antun, wie auch immer sie es zustande bringt.“

²⁶ NL 1458; Übersetzung: „Wenn ihr Kriemhild sehen wollt, dann könnt ihr Ehre und Leben verlieren.“

giert, als gegenteilig gehandelt wird. Seine Äußerung zu Beginn der Fahrt bezeichnet Backenköhler als „Auftakt zu einer ganzen Folge von abratenden Äußerungen“;²⁷ er ist somit der Ausgangspunkt, von dem aus alle Warnungen ausgehen, auf ihn sind „alle Gesten der Schicksalserkenntnis und -bejahung übertragen“; es obliegt ihm, diese „den übrigen Helden [zu] erklären“.²⁸ Hagen fungiert als das Bindeglied zwischen der Gegenwart und der Zukunft, zwischen den Hoffnungen von Gunther und seinen Männern auf eine Versöhnung und ein friedliches Aufeinandertreffen mit der Schwester Kriemhild und dem tatsächlich zu erwartenden Blutbad.

Wie eng Volker und Hagen miteinander verbunden sind, zeigt sich bereits in der Beschreibung des Spielmanns; nachdem dieser als „*helt [...], der redete spæhelicke allen sînen muot*“²⁹ bezeichnet wird, erfolgt direkt im nächsten Satz der Verweis auf Hagen und darauf, wie hoch er dessen Meinung schätzt: „*swaz ie begie her Hagen, daz dûhte den videlare guot*“.³⁰ Es erscheint an dieser Stelle nicht möglich, Volker ohne einen Verweis auf Hagen zu charakterisieren. Durch das Adverb „*ie*“ drückt sich eine tiefe Verbindlichkeit und ein großes Vertrauen in Hagens Fähigkeiten aus; Volker hinterfragt ihn nicht, er vertraut bedingungslos und jederzeit auf sein Urteil, und dieses Merkmal scheint dabei auf seine eigene Figur überzugehen. Seine Treue bestätigt Volker zu einem späteren Zeitpunkt ebenfalls noch einmal selbst explizit durch direkte Rede in der Konfrontation mit Kriemhild, als er verkündet: „*di wîle ich leben muoz, / sô entwîch ich in durch vorhte nimmer einen fuoz*“.³¹ Volker und Hagen, „*die geschieden sich nie*“.³² Backenköhler bezeichnet beide daher auch als „Freundespaar [...] als eng verbundene Notgemeinschaft“³³ und Dewhurst als „parable of loyalty to one's comrade-in-arms“.³⁴ Beide Beschreibungen verdeutlichen die Tiefe der Verbundenheit dieser beiden Figuren, die über reine Loyalitätsbeziehungen und gegenseitige ritterliche Verpflichtungen hinausgeht. Ausgedrückt wird dies ebenfalls in den

²⁷ Backenköhler 1961, S. 61.

²⁸ Backenköhler 1961, S. 65.

²⁹ NL 1581; Übersetzung: „Held, der seine Worte weise setzte“.

³⁰ NL 1581; Übersetzung: „Was auch immer Hagen jemals tat, das erschien dem Fiedler als richtig.“

³¹ NL 1775; Übersetzung: „Solange ich lebe, werde ich aufgrund von Furcht nicht einen Fuß von Eurer Seite weichen.“

³² NL 1892; Übersetzung: „die trennten sich niemals.“

³³ Backenköhler 1961, S. 68.

³⁴ Dewhurst 2004, S. 27.

Selbstzuschreibungen durch die gegenseitige Anrede „*vriunt Hagen*“³⁵ und „*vriunt Volker*“³⁶. Ebenfalls Ausdruck findet diese jedoch auch in den Fremdzuschreibungen entweder durch andere Figuren oder durch die Erzählinstanz selbst, indem Hagen und Volker in einem Atemzug gemeinsam genannt werden. Beide Figuren sind somit kaum voneinander getrennt zu betrachten,³⁷ sie sind eng miteinander verwoben und bilden innerhalb des Epos eine gemeinsame Einheit: Volker, der als kühner Spielmann die Musik verkörpert, und Hagen, der wissende Ritter mit den Vorausdeutungen.

Textvergleich

Die beiden Texte weisen unterschiedliche Ansatzpunkte auf, um das Verhältnis von Gegenwart und Zukunft zu verhandeln, wobei sie jedoch beide auf das Medium der Musik zurückgreifen. Auf zwei sehr unterschiedliche Weisen gelingt damit die Verbindung von Zukunftsvorausdeutungen und Musik.

In *Tochmarc Ailbe* findet die Vorausdeutung ihren Ausdruck durch die Musik direkt; im *Nibelungenlied* kann diese Verbindung beider Elemente über die Figurenebene durch Hagen und Volker hergestellt werden. Zudem lassen sich zwei verschiedene Arten der Vorausdeutung ausmachen. Während es sich bei Hagens Einsichten in die Zukunft um menschliche und damit auch rational begründbare Warnungen handelt,³⁸ sind in der keltischen Erzählung übernatürliche, vermutlich auch übermenschliche Aspekte entscheidend. Der Prozess der Vorausdeutung beinhaltet mit Citruads Schlaftrank und Ailbes daraus folgendem Traum magische Komponenten, die menschliche Schlüsse, wie Hagen sie zieht, übersteigen.

Die Bedeutung auf Rezeptionsebene und damit auch die indirekte Aufforderung an das Publikum, selbst gedanklich tätig zu werden, ist dabei bei *Tochmarc Ailbe* deutlich ausgeprägter. Erst mir Citruads Vorausdeutung wird die zuvor geschaffene Leerstelle schließlich gefüllt und Rezipierende wieder auf denselben Wissensstand gebracht wie die innertextlichen Figuren. Sie ist die Ver-

³⁵ NL 1770; Übersetzung: „Freund Hagen“.

³⁶ NL 774; Übersetzung: „Freund Volker“.

³⁷ Interessant erscheint an dieser Stelle zudem, dass sprachlich keiner der beiden Männer über den anderen erhoben wird: Nicht nur erfahren sie beide großes Lob – sowohl durch die Erzählstimme als auch in der direkten Figurenrede zueinander und von dritten Personen –, auch werden sie in wechselnder Reihenfolge genannt, sodass aus der Nennung ihrer Namen keine Hierarchie abgeleitet werden kann.

³⁸ Vgl. Wachinger 1960, S. 36-40.

mittlungsinstanz zwischen Ailbes Traum und den Rezipierenden, vermittelt durch Citruad und auf Performanzebene durch die vortragende Person.

Dieser Aspekt rückt im *Nibelungenlied* in den Hintergrund, da sich hier keine Leerstelle dieser Art finden lässt. Die Realisierung der Vorausdeutung auf inertextlicher Ebene ist dabei entscheidend – wenngleich Hagens Warnungen letztendlich missachtet werden. Die Rezipierenden wissen jedoch bereits um den Wahrheitsgehalt dieser, womit sich ein zu der keltischen Erzählung diametral gestalteter Wissensunterschied auftut. Kriemhilds wahre Absichten sind bereits bekannt und werden auf Rezeptionsebene früher offenbart als auf Figurenebene.³⁹ Das außertextliche Wissen, dass Hagen mit seinen Vorausdeutungen Recht behalten wird, ist vorhanden, bevor diese sich schließlich bewahrheiten. Die Erfüllung, die Bewahrheitung von Hagens Warnungen stellt für sie schließlich, anders als auf inntextlicher Ebene, keine Überraschung mehr dar. In *Tochmarc Ailbe* findet die von Citruad vorgetragene Prophezeiung schließlich ihre Bestätigung später in der Rätselsequenz, in der Ailbe sich als Finn ebenbürtig erweist und schließlich seine Frau wird (vgl. TA, S. 282). Der bereits erwähnte Verweis auf die anderen Töchter Cormacs, die sich durch Citruad bereits früher ihre Zukunft erzählen ließen, gibt zwar einen Hinweis darauf, dass die von ihm formulierten Aussagen eine Verbindlichkeit für die Zukunft darstellen, wirkliche Gewissheit stellt sich allerdings erst nach diesem Rätselspiel ein.

Um bei Backenköhlers Worten zu bleiben, steht Hagens Warnung vor dem Aufbruch der Nibelungen am Beginn „einer ganzen Folge von abratenden Äußerungen“;⁴⁰ es handelt sich somit um eine Abfolge von Ereignissen, die sich nacheinander vollziehen. In *Tochmarc Ailbe* findet sich hingegen eine Art Kreislauf aus Prophezeiung und Musik, deren Ausgangspunkt durch Ailbes Wunsch gebildet wird, etwas über ihre eigene Zukunft zu erfahren; sie wendet sich an Citruad: „Ich frage dich, lieber Citruad, was steht mir bevor?“ (TA, S. 255). Der Druide verkündet ihr daraufhin, dass ihr zukünftiger Ehemann „auf diese Wiese von Temair morgen vor dieser Stunde“ (TA, S. 257) kommen werde. Darauf folgt die Übergabe des Schlaftranks, der wiederum selbst als Ausgangspunkt für Ailbes Traum fungiert. Aus diesem Traum wird die eigentliche Vor-

³⁹ Vgl. hierfür beispielsweise ihre Racheüberlegungen in den Gedanken über eine mögliche Heirat mit Etzel (NL 1252-1257). Auch begrüßt Kriemhild die Nibelungen „mit valschem muot“ (NL 1734; Übersetzung: „mit trügerischer Absicht“), als sie schließlich an Etzels Hof eintreffen.

⁴⁰ Backenköhler 1961, S. 61.

ausdeutung gebildet. Das Ergebnis aus dieser Abfolge ist die Musik, die als Medium der Vermittlung dient – sie ist jedoch zugleich ebenso auch der Anfang der weiteren darauffolgenden Handlung der Erzählung. Die Musik ist in diesem Augenblick das Ende und zeitgleich auch der Beginn. Sie scheint als eine Art zeitloses Element zwischen diesen Handlungssequenzen zu stehen, aus ihnen hervorzugehen und gleichzeitig aber auch selbst die Grundlage für sie zu bilden.

In beiden Erzählungen findet sich die Kombination zweier Figuren, um den Themenkomplex von Vorausdeutung und Musik darzustellen; die beiden Paarungen werden gebildet durch den Druiden Citruad und Ailbe auf der einen sowie Hagen und Volker auf der anderen Seite. Beide Male reicht eine der Figuren nicht aus, um die Komplexität des Zusammenspiels aus Zukunft und Musik verkörpern zu können. Citruad muss Ailbe den Schlaftrank verabreichen, damit sie den Traum erleben kann; Ailbe hingegen muss ihm von diesem berichten, damit er sein Lied formen kann. Der Druide scheint dabei als eine Art Medium zwischen Ailbes Frage nach ihrer Zukunft und dem tatsächlichen Eintreffen der vorausgedeuteten Ereignisse zu stehen. Paradoxerweise gestaltet sich gerade die Zukunft in dieser Parallelität von Gegenwart und Zukunft dabei als sicher und unbekannt zugleich. Durch ihren Traum erlebt Ailbe Einsichten, die über das Gegenwärtige hinaus gehen, während das Lied, das Citruad daraus entwickelt, ausschließlich im Hier und Jetzt in der Situation der Aufführung stattfinden kann. Die Musik fungiert als Trägerin und als Ausdrucksform dieser Spannung; Citruad verkörpert in der Performanz die Gegenwärtigkeit der Musik und die inhaltliche Vorausdeutung gleichermaßen.

Ebenso kann jedoch auch Ailbe als Vermittlungsinstanz betrachtet werden, denn sie nimmt den Trank des Druiden und berichtet ihm schließlich, was dieser ihm im Schlaf offenbart hat. Sie liefert damit den ersten Teil der Vorausdeutung: den Inhalt. Citruad wird anschließend für die Ausdeutung des Sachverhaltes benötigt. In der Beziehung der beiden Figuren scheint die eine nicht ohne die andere funktionieren zu können. Beide schaffen sich gleichermaßen gegenseitig die Bedingungen, um die Symbiose aus Gegenwart und Zukunft, aus Musik und Vorausdeutung geschehen lassen zu können. Zwar ist es letztlich Citruad, der beide Elemente miteinander verwebt und so sein zukunftsweisendes Lied gestaltet, dennoch formuliert er eben dieses aus der Ich-Perspektive („Ich sah einen Helden“, TA, S. 257), womit er Ailbes Sichtweise einnimmt und darstellt.

Für das Endprodukt des Liedes sind Ailbe und Citruad beide maßgeblich verantwortlich, Ausdruck finden Musik und Vorausdeutung jedoch mit dem Sang durch den Druiden, während im *Nibelungenlied* beide Elemente sehr klar

den jeweiligen Figuren zuordenbar sind. Die topische Kriegerfreundschaft zwischen Hagen und Volker ist so stark ausgeprägt, dass diese Verbindung darüber ohne Weiteres hergestellt werden kann. Hagen verkörpert die Vorausdeutung, Volker die Musik – und beide stellen darin eine untrennbare Einheit dar. Ihre Beziehung formt sich vor allem über den Aspekt des Kampfes, was sich in den vielen Verknüpfungen von Kampf und Musik, von Schwert und Bogen ausmachen lässt. Volker führt seinen „*videlbogen*“ mit sich, der „*vil michel und lanc, / gelich einem swerte, vil scharpf unde breit*“⁴¹ ist – und noch in derselben Strophe geschieht der Verweis darauf, dass „*di zwenne degene gemeit*“⁴² sitzen. Während Ailbe und Citruad sich also gegenseitig bedingen, um die durch den Druiden performierte Prophezeiung zu ermöglichen, bilden Hagen und Volker eine Einheit. Sie bedingen sich nicht gegenseitig, vielmehr ergänzen sie sich und scheinen in den vielen gemeinsamen Nennungen und Auftritten beinahe miteinander zu verschmelzen, sodass sie letztendlich die beiden gegensätzlichen und doch nicht getrennt voneinander gedachten Seiten ein und derselben Medaille bilden.

Für die Sicht in die Zukunft scheinen zwei Ebenen benötigt zu werden: die semantische in Form des Textes (Ailbes Schilderungen ihres Traums, Citruads Lied und Hagens Warnungen) und die asemantische in Form der Melodie (durch Citruads Gesang und Volkers Fiedelspiel). Citruad verbindet beide Elemente der Musik – Töne und Text – in sich, indem er die Prophezeiung singt. Ergänzt wird er von Ailbe, indem sie ihm den inhaltlichen Stoff aus ihrem Traum liefert. Volker hingegen verkörpert lediglich die Töne der Musik, für die Wortebene benötigt er erneut Hagen. Neben der klaren (Rollen)Zuweisung von Vorausdeutungen zu Hagen und Musik zu Volker, erfährt auch die Musik an sich im *Nibelungenlied* eine Aufspaltung. Herausgehoben bei Volkers musikalischen Talent werden „*der seiten doene*“⁴³, die „*sô süezelich erklant*“⁴³, dass sie die Männer „*entsweben*“ lassen. Dieser Fokus zeigt sich zudem in der wiederkehrenden Betonung seines Bogens. Auf musikalischer Ebene hat Volker die Töne inne, mit ihnen kann er umgehen und erstaunliche Wirkungen erzielen. Um beide Elemente der Musik darstellen zu können, sind Hagen und Volker aufeinander angewiesen, wie schon in dem Komplex von Vorausdeutung und Musik bilden sie auch in der Betrachtung der musikalischen Ebene allein eine Einheit, die beider Elemente und damit auch beider Figuren bedarf, um in ihrer Gänze darstellbar zu sein.

⁴¹ NL 1782; Übersetzung: „gewaltig und lang, wie ein Schwert, sehr scharf und breit“.

⁴² NL 1782; Übersetzung: „die zwei schönen Helden“.

⁴³ NL 1831; Übersetzung: „die Töne der Saiten, die so süß erklingen“.

Performanz und Poetologie

Aus (zeitgenössischer) Rezeptionsperspektive interessant erscheint dabei vor allem auch das Identifikationspotenzial musizierender Figuren für vortragende Personen in einer Performanzsituation. Gesungene Vortragssituationen verbinden ebenso die Elemente der Töne und der Wörter, wie es sich hier bei der Symbiose zwischen Hagen und Volker, aber auch in der Interaktion zwischen Ailbe und Citruad darstellt. Auch dieser Vortrag kann nur als etwas Gegenwärtiges greifbar sein; sobald der letzte Ton verklungen, das letzte Wort gesungen ist, bleibt nur noch eine Erinnerung daran zurück. Und doch wird auch dabei immer wieder aufs Neue Zukünftiges verhandelt, zum einen innertextlich, indem die innerhalb der Erzählungen stattfindenden Zukunftsvorausdeutungen ausformuliert werden; zum anderen jedoch auch eine Ebene höher, denn wer immer diese Geschichte vorträgt oder erzählt, weiß bereits um ihren Ausgang. Im *Nibelungenlied* wird durch die Erzählinstanz mehr als einmal deutlich hervorgehoben, dass die Figuren auf ein katastrophales Ende zusteuern – und dennoch hält eine vortragende Person die Spannung der Erzählung aufrecht, füllt eben diese mit Emotionen und ermöglicht den Rezipierenden, die Figuren zu begleiten, mitzufiebern, sich zu freuen, erschüttert zu sein.

Die Spannung zwischen Gewissheit und Ungewissheit, wie wir sie in Bezug auf die Zukunft sowohl in *Tochmarc Ailbe* als auch im *Nibelungenlied* wahrnehmen können, findet sich hier gespiegelt in der vortragenden Person. Die Erzählung, die im Vortrag immer nur gegenwärtig sein kann, beinhaltet zugleich zwangsläufig auch schon ihre eigene Zukunft. Ein Hinweis darauf findet sich neben dem Wissensvorsprung der Erzählinstanz im *Nibelungenlied* auch in dem Bezeichnungswechsel von „Druide“ zu „Dichter“ in Bezug auf Citruad, bei dem es sich ebenso um die Referenz auf eine die Erzählung vortragende Person handeln könnte. Vielleicht ist es auch das Lied in der gegenwärtigen Situation des Vortrags, das eigentlich entscheidende, da es die Rezipierenden über den Inhalt des Traums aufklärt, Citruads Lied jedoch innertextlich keinen Erkenntnisgewinn bringt.

Über die Verhandlung von Gegenwart und Zukunft findet sich ein neuer Zugang zu diesen Erzählungen, der über die Musik einen Weg schafft, der die im Augenblick stattfindende Rezeption des Textes verbindet mit der immer schon dagewesenen und doch jedes Mal aufs Neue entstehenden Zukunft. Was die dichtenden und musizierenden Figuren innerhalb der Erzählung leisten, gelingt in der Vortragssituation über die Funktion der vortragenden Person, die ebenso Gegenwart und Zukunft in sich vereint.

Literatur

Primärwerke

- NL = Das Nibelungenlied. Herausgegeben von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart 2011
- TA = Tochmarc Ailbe ‚Das Werben um Ailbe‘. Übersetzt und kommentiert von Rudolf Thurneysen. In: Zeitschrift für celtische Philologie 13 (1921), S. 251-282

Sekundärwerke

- Backenköhler, Gerd (1961): Untersuchungen zur Gestalt Hagens von Tronje in den mittelalterlichen Nibelungendichtungen. Bonn 1961
- Bartels, Kerstin (1997): Musik in deutschen Texten des Mittelalters. Frankfurt a. M./Berlin 1997
- Dablé, Nadine (2012): Leerstellen transmedial. Auslassungsphänomene als narrative Strategie in Film und Fernsehen. Bielefeld 2012
- Dewhurst, Jane (2004): Volker the *spilman*: the *Nibelungenlied*'s minstrel in nineteenth- and twentieth-century poetic adaptations. In: Forum for Modern Languages Studies 40 (2004), S. 27-40
- Eson, Lawrence (2014): Riddling and wooing in the medieval Irish text *Tochmarc Ailbe*. In: Etudes Celtique 40 (2014), S. 101-115
- Riedel, Herbert (1959): Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung. Bonn 1959
- Salmen, Walter (2006): Leier und Schwert im merowingerzeitlichen Alamannen. In: Both, Arnd Adje/Eichmann, Ricardo/Hickmann, Ellen (Hrsg.): Studien zur Musikarchäologie. Musikarchäologie im Kontext. Archäologische Befunde, historische Zusammenhänge, soziokulturelle Beziehungen. Vorträge des 4. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 19.-26. September 2004, Rahden/Westf. 2006, S. 399-412
- Schmitt, Jean-Claude (2000): Appropriating the future. In: Burrow, J. A./Wei, Ian P.: Medieval futures. Attitudes to the future in the Middle Ages. Woodbridge 2000, S. 3-17
- Wachinger, Burghart (1960): Studien zum Nibelungenlied. Tübingen 1960

