

1. Einleitung

Der Begriff des „Heroischen“ ist wie der des „Helden“ durchgängig präsent in Literatur, bildender Kunst und Musiktheater, wie auch im Film und in den neueren Medien. An Figuren, die in gegenwärtigem Verständnis als heroisch konnotiert sind, besteht ein reges Interesse, ob sie aus der antiken, der mittelalterlichen oder der neuzeitlichen Überlieferung stammen, bis hin zur unmittelbaren Gegenwart. Und die Termini „heroisch“ und „Held“ beschränken sich in ihrer Anwendung nicht auf fiktionale Texte. Auch im gegenwärtigen Alltag werden Handlungen vollzogen, die in der medialen Reflexion als „heroisch“ ausgewiesen werden: Aufopferungsvolle Rettungen, mühevoll Kämpfe gegen Missstände aller Art. Nach Herfried Münkler wird heute mit dem Helden vor allem das Opfer verbunden, das dieser für eine Gemeinschaft erbringt, was durchaus auch in einem Alltagskontext stattfinden kann.¹ In das zu behandelnde Problem des Heroischen im *Nibelungenlied* und verwandten Dichtungen wird im Folgenden anhand einer Gegenüberstellung gegenwärtiger sowie antiker und mittelalterlicher Aspekte der beiden Begriffe „heroisch“ und „Held“ eingeführt.

Das Interesse an modern konzipierten Heldenfiguren erklärt sich aus ihrer intendierten Vorbildfunktion für ein breites Publikum. Aktuell wird in einer demokratischen Zivilgesellschaft auf breiter medialer Ebene nur jemand zum Helden erklärt werden, der beispielsweise im Rahmen seiner Taten keine Morde, Körperverletzungen oder Raubzüge begeht, um sein Ziel zu erreichen. Mit dem Abschwelen politischer Spannungen zwischen Nationen und Weltregionen geht auch ein Reputationsverlust des Kriegshelden einher, der als medial vermittelte Figur nur dort Anerkennung fände, wo politische, ethnische oder religiöse Feindbilder sein Handeln zu rechtfertigen schienen. Der nach wie vor präsente Typus des Rächers wird von einem heutigen Publikum unter dem Aspekt beurteilt, ob seine Rache die tatsächlich Schuldigen trifft.

Ein solches modernes Verständnis des „Helden“ zeigt sich auch in der germanistischen Mediävistik, wenn etwa Hermann Schneider und Wolfgang Mohr der Meinung sind, dass „das Menschenbild der Heldensage“ den

¹ Vgl. MÜNKLER (2007), S. 742.

„hervorragenden, kriegerischen Helden“ darstellt, der „meist Repräsentant einer Gemeinschaft, eines Stammes oder Volkes ist und für sie Taten vollbringt, Aufgaben erfüllt oder Schicksale zu bestehen hat“.² Hierfür lassen sich in der Tat viele Beispiele finden. Beispielsweise die Figuren Herakles, Hektor oder Aeneas in der griechisch-römischen Heldensage lassen sich ohne Weiteres dem Typus des für eine Gemeinschaft Leistungen vollbringenden Helden zuordnen. Fraglich ist aber, ob sich dieser tatsächlich in der zitierten Form für die Heldensage verallgemeinern lässt. Im modernen Verständnis von Heldentum treten auch im Bereich der germanischen Heldensage die Bezwingen von Ungeheuern – wie Siegfried³, Beowulf oder Dietrich – in den Vordergrund der Wahrnehmung, da ihre Taten als „für eine Gemeinschaft“ vollzogen gelten können, wie es Schneider und Mohr beschreiben.

Jedoch ist mit gemeinnützigen Heldenfiguren dieser Art das Figurenspektrum der germanischen Heldendichtung nicht annähernd ausgeschöpft. Manche ihrer Figuren bewirken geradezu das Gegenteil: Indem sie einem Konflikt nicht aus dem Weg gehen, bewirken sie den Untergang ihrer Angehörigen und ihren eigenen. Dieser Aspekt heldenepischer Tradition ist von der Forschung oft mit den Begriffen der Tragik und des Schicksals in Zusammenhang gebracht worden. „Die Tragik der Heldensage“ betrachtet Otto Höfler als Charakteristikum der Gattungstradition⁴ bis zum 13. Jahrhundert, worauf jedoch ihm zufolge „der alte Ernst verschwindet“.⁵ Hierin zeige sich aber umso deutlicher, „wie sehr die Heldensage bis dahin [...] ihren alten Grundlagen treu geblieben war. Die Sagenformen der Zeit um 1180 stehen dem 5. und 6. Jahrhundert in vielem und wesentlichem näher als der Kultur von 1280.“⁶

² SCHNEIDER / MOHR (1961), S. 1.

³ Die Namen literarischer Figuren der Antike und des Mittelalters werden in dieser Arbeit gemeinhin in der gängigen modernen Schreibweise wiedergegeben, sofern nicht eine Unterscheidung (Brünhild/Brynhild) wichtig ist, um zu verdeutlichen, dass es sich um Figuren unterschiedlicher Dichtungen handelt, die zwar stoffgeschichtlich gleichzusetzen sind, aber unterschiedliche Handlungen durchlaufen.

⁴ „Heldensage“ ist als mündlich überlieferter Stoff der Heldendichtung zu verstehen.

⁵ HÖFLER (1961), S. 53.

⁶ HÖFLER (1961), S. 53.

Ein anderes wichtiges Stichwort, das Höfler nennt, ist die „Ehre“ des Menschen⁷, auf die es in der Heldensage ankomme. Hinzu tritt der Schicksalsbegriff: „Die Helden sagen Ja zum Schicksal und werden damit selber zum Schicksal.“⁸ Der Ehr- und der Schicksalsbegriff sind – wie der Blick in die Forschungsgeschichte zeigt – vieldeutig und in der Literatur zur Nibelungendichtung stark vertreten. Sie werden in dieser Arbeit entsprechend behandelt. Über den auf die Rolle des Ungeheuer-Bezwingers reduzierten Helden, der im Interesse einer Gemeinschaft handelt, gehen diese Aspekte heldenepischer Figuren weit hinaus.

Laut Felix Genzmer erlegt in den Heldenliedern sowie den Sagas, die die Stoffe der germanischen Heldendichtung behandeln, „das Schicksal dem Helden Pflichten auf, die ihn mit Untergang bedrohen und meist zum Untergang führen, die er aber ohne Wanken um der Ehre willen auf sich nimmt, so daß er innerlich Herr und Sieger über sein Schicksal bleibt“.⁹ Die Interpretation, dass der Held „innerlich Sieger bleibt“, zeigt die zugrundeliegende Vorstellung, dass ein Held auch im Untergang siegen müsse. Diese Formulierung macht deutlich, dass für Genzmer der Held und der Sieg untrennbar sind, auch wenn der Sieg durch Interpretation auf eine „innere“ Ebene transferiert werden muss. Aber ein solcher innerer Sieg ist häufig etwas anderes als ein Sieg für die Gemeinschaft, wie ihn ein gegenwärtig medial transportierter Heldenbegriff voraussetzt. Es ist eine wichtige Fragestellung dieser Arbeit, wie dieses innerliche Sieger-Bleiben vor sich geht und wie es dem Rezipienten vermittelt wird.

Vorsichtig gilt es angesichts solcher Aspekte mit dem populären Heldenbegriff der Gegenwart umzugehen, wenn man sich zum Heroischen als gattungsprägendem Element antiker oder mittelalterlicher Heldenepeik zu äußern beabsichtigt. Der Heldenbegriff ist in den modernen Massenmedien nach wie vor stark präsent, jedoch mit Assoziationen verknüpft, die sich allenfalls an die Vorstellung des Helden als eines Bezwinners von Ungeheuern anknüpfen lassen. Laut eines Aufsatzes von Nikolas Immer und Mareen van Marwyck zeigt „das permanente Festhalten an heroischen Vorstellungen, dass Heldenbilder konkrete gesellschaftspolitische und soziale

⁷ HÖFLER (1961), S. 65.

⁸ HÖFLER (1961), S. 65.

⁹ GENZMER (1948), S. 3.

Funktionen erfüllen. Prinzipiell dienen sie der physischen, psychischen oder auch ethischen Orientierung, indem sie modellhaft in Aussicht stellen, welche ExtremlLeistungen die Gattung Mensch zu erreichen in der Lage ist.“¹⁰ Vorausgesetzt wird hier die Rolle des Helden als Vorbild und Orientierungsgröße, was in offensichtlichem Gegensatz zu den leidvollen oder tödlichen Schicksalen der Hauptfiguren der antiken oder mittelalterlichen Heldendichtung sowie ihrem oft extrem gewalttätigen oder Gewalt in Kauf nehmenden Handeln steht.

Der Typus des „superhero“ – mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestattet, aber häufig in einer Außenseiterposition gegen ebenso übernatürlich begabte Bösewichte antretend –, begründet durch das Medium Comic, ist eine populäre und dauerhaft präsente Größe nicht nur in Jugendkulturen. Figuren wie Achilleus und Siegfried, die allzu leicht in oberflächlicher Sichtweise auf kraftstrotzende Kämpfernauturen reduziert werden, scheinen sich in ebendieser oberflächlichen Sichtweise leicht an denselben Typus anschließen zu lassen.

Eine traditionelle Assoziation mit dem Begriff des Heroischen ist das effektive Agieren auf dem Schlachtfeld. Insbesondere im deutschen Kulturraum ist dies zunehmend problematisch geworden. Das liegt zum einen daran, dass vor dem Hintergrund moderner Kriegführung die Zeiten des Nahkampfs und die damit verbundenen Möglichkeiten, sich individuell hervorzutun, vergangen sind. Zum anderen lässt sich die verbreitete Assoziation des Heroischen mit dem Sinnstiftenden, Vorbildhaften nicht mehr in Einklang bringen mit Kriegshandlungen, insbesondere vor dem Hintergrund zweier Weltkriege. Aufgrund der Erfahrungen aus diesen wurden die zuvor etablierten soldatischen Ideale weitgehend beseitigt und militärische Ethik auf eine gänzlich neue Grundlage gestellt.

Je weiter jedoch die Epochen zurückliegen, die den Hintergrund eines positiv vermittelten Kampfgeschehens bilden, und je archaischer dieses anmutet, als desto unproblematischer scheint es auch im Rahmen zeitgenössischer Rezeption – vor allem im populärkulturellen Bereich – wahrgenommen zu werden. Die zeitliche Distanz zu Antike, Mittelalter und früher Neuzeit macht es möglich, von heutigen Lebensverhältnissen abstrahierend sich auf Interpretationen von Geschichte einzulassen, in denen die Anzahl

¹⁰ IMMER/VAN MARWYCK (2013), S. 1.

getöteter Feinde dem Helden zur Ehre gereicht. Der Trojamythos, die frühmittelalterliche Geschichte Britanniens in Verbindung mit der Artus-sage, auch der Nibelungenstoff werden immer wieder neu interpretiert, sei es in Form literarischer Nacherzählungen, Verfilmungen oder anderer Varianten.

Heutige Adaptationen dieser Stoffe folgen jedoch auf inhaltlicher wie auf stilistischer Ebene ganz verschiedenen Zielsetzungen, besonders was die Vermittlung von Wertvorstellungen und den Umgang mit Pathos angeht. Speziell vor dem Hintergrund der Rezeption des *Nibelungenliedes* als Nationalepos vom 19. Jahrhundert bis ins nationalsozialistische Deutschland bemüht sich seit Ende des Zweiten Weltkriegs mancher Autor, mancher Bühnenregisseur um Ironisierung, distanzierte Positionierung zum Heldenbild, das sich in etwa zweihundertjähriger vielfältiger Rezeption seit Wiederentdeckung des mittelhochdeutschen Textes unter Einfluss Wagners, Hebbels, Fritz Langs und vieler anderer Interpreten herausgebildet hat. Dieses Heldenbild findet, beispielsweise in filmischer Aufbereitung, immer wieder ein interessiertes Publikum.

Moritz Rinkes *Bühnen-Nibelungen* (2002)¹¹ und Uli Edels filmische Umsetzung für das internationale Fernsehen von 2004¹² belegen zwei Tendenzen moderner Nibelungenrezeption und gleichzeitig zwei Richtungen heutiger Rezeption von Heldensage. Rinkes Adaptation trat als akademisch und feuilletonistisch legitimierter Gegenakzent zu einer patriotischen Lesart des Epos als eines spezifisch deutschen Kulturgutes in Erscheinung und suchte einer solchen durch Ironisierung entgegenzuwirken.¹³ Währenddessen mied die Verfilmung ebenfalls die Rezeptionstradition im Sinne des Nationalepos – aber nicht durch ironische Akzente, sondern durch die Ent-

¹¹ Moritz RINKE: *Die Nibelungen*, Reinbek 2002; Uraufführung bei den „Nibelungenfestspielen“, Worms 2002.

¹² DUANE, Diane / EDEL, Uli / MORWOOD, Peter (Buch), EDEL, Uli (Regie): *The Ring of the Nibelungs*, Deutschland / Großbritannien / Italien / Südafrika 2004. Nähere Details zum Film nennt Evelyn MEYER (2013), S. 37.

¹³ Nach Nine MIEDEMA (2016) sind die Wormser Festspiele eine „Institution im Bereich der gleichzeitigen Literarisierung und Popularisierung des Stoffes geworden, indem sie prominente, preisgekrönte Literaten damit beauftragen, den mittelalterlichen Stoff neu zu präsentieren“ (S. 186). Miedema sieht eine „Ironisierung der nationalsozialistischen Vereinnahmung des Stoffes“ etwa darin, dass Siegfried als Held aus Holland vorgestellt wird (S. 195).

rückung in das sogenannte Fantasy-Genre, auf dessen Bildwelt das visuell an Peter Jacksons „The Lord of the Rings“-Trilogie (2001–2003) angelehnte Spektakel abzielte, unter Inkaufnahme des dem Genre anhaftenden Vorwurfs der Trivialität und des Eskapismus.

Dabei flossen unter anderem Ideen aus Richard Wagners Musikdramen mit ein, was sich schon am Originaltitel „The Ring of the Nibelungs“ der in englischer Sprache realisierten Produktion erkennen lässt. Überwiegend unter den geläufigen Namen aus der Nibelungensage treten in der Fassung Edels und seiner Co-Autoren typisierte Standardfiguren des Fantasygenres mit Schwarz-Weiß-Tendenz auf. So wird Siegfrieds Mutter Sieglind als kämpfende Amazone präsentiert, die Sachsenkönige sind als düstere Barbaren angelegt und Hagen erscheint als verschlagener Finsterling, der mit seinem Vater Alberich mitunter in einer Fantasiesprache kommuniziert. Doch auch durch eine stärkere Einbeziehung nordgermanischer Namen und entsprechender sprachlicher Elemente versucht diese Version, den Mythos aus dem deutschen Assoziationsraum zu lösen und ihn in eine genregerechte Welt von Licht und Finsternis zu transformieren, in der die Assoziation „deutsch“ zugunsten eines diffus nordischen Kolorits gemieden wird und die Quellen des Mythos eklektisch zur Kreation beeindruckender, von Spezialeffekten gestützter Bilder genutzt werden.¹⁴

Demgegenüber spielt in Rinkes Zugang, gerade indem er den Stoff von der Rezeptionstradition des Nationalen so auffällig fernzuhalten sucht, ebendiese Verortung unausgesprochen eine um so größere Rolle – weil die unter der Leitung des Intendanten Dieter Wedel 2002 neu aufgenommenen Wormser „Nibelungenfestspiele“ unter dem unverhohlenen Erwartungsdruck standen, „Deuschtümelei“ tunlichst zu vermeiden, nicht zuletzt da die Festspiele 1937 begründet worden waren. Gerade indem die Bearbeitung sich darum bemühte, die vorherige Tradition der Festspiele zu konterkarieren, und daran gemessen wurde, war die Thematik der Auffassung des Nibelungenmythos als eines nationalcharakteristischen Stoffes um so präsenter.

¹⁴ MEYER (2013) resümiert: „Edel and the production team [...] received both medieval sources of the Nibelungen material and Wagner’s adaptation thereof in an eclectic, muddled manner. Many of the key elements [...] are assembled differently, stripped of their complexity, and often reduced to the level of ‚love story‘, lust and audience-pleasing special effects.“ S. 50.

In diesem Spannungsfeld zwischen der Bestrebung, sich vernehmlich gegen eine national konnotierte Lesart des Stoffes zu positionieren, und derjenigen, Stoffe wie den der Nibelungen in den dezidiert unpolitischen, national indifferenten Raum der „Fantasy“ hinein umzudeuten, befindet sich der Nibelungenmythos derzeit auf der Ebene der künstlerischen Rezeption. Der „Fantasy“-Zugang legitimiert dabei den ironiefreien Zugriff auf den Stoff; er ermöglicht politisch wie kulturgeschichtlich unproblematische Heldenfiguren, indem eine geschichtliche, geographische oder ethnische Zuordnung vermieden wird.

Die politischen Deutungen der Heldensage, die in der deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts vorgenommen wurden, stifteten Identifikationsmöglichkeiten im Sinne einer Kontinuität vom gezeigten Heldenzeitalter, von Figuren mit übermenschlichen physischen Anlagen, umgeben von phantastischen Wesen, bis zum politisch ausgerichteten oder auszurichtenden Menschen der damaligen Gegenwart. Dabei waren es aber weniger die spezifischen Züge heldenepischer Figurenzeichnung, sondern Kategorien wie Volk oder „Rasse“, deren Repräsentation in den literarischen Texten gesehen wurde.¹⁵ In Kongruenz mit der Historie kam es mit dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft zum Bruch dieser Rezeptionshaltung. An die Stelle der Identifikation trat Distanzierung. Damit gehörte aber die Vorstellung von Heldenepik als Dichtung mit Identifikationspotenzial nicht der Vergangenheit an. Die künstlerische Rezeption suchte ebenso wie die interpretierende Literaturwissenschaft weiterhin nach einer sinnstiftenden Instanz, nach einer moralischen Botschaft der Dichtungen. Diese Instanz wurde nach dem Zweiten Weltkrieg oft auf der religiösen Ebene gesehen, im Sinne einer Bestrafung menschlicher Erhebung gegen gottgegebene Grenzen, wie sie mancher Heldenfigur zur Last gelegt werden könnte.¹⁶

Die Darstellung der Hauptfiguren des Nibelungenmythos in literarischen Neuinterpretationen des 20. Jahrhunderts, im Vergleich mit den Zeug-

¹⁵ So verweist Werner HOFFMANN (1998, S. 146f.) auf Albrecht von Graefes Rede vor der deutschen Nationalversammlung von 1919, in der dieser Siegfrieds Tod mit der Situation des deutschen Heeres zum Ausgang des Ersten Weltkriegs in Bezug setzt, sowie die Rede Hermann Görings zur Niederlage von Stalingrad aus dem Jahr 1943: „Death is viewed as the inevitable consequence of German loyalty.“ S. 150.

¹⁶ So insbesondere BOSTOCK (1976), S. 104.

nissen des Mittelalters, zeigt aber nicht nur eine Veränderung geographisch-kulturgeschichtlicher Zuordnungen, sondern auch einen Wandel von Werteschemata, die der Figurengestaltung zugrundeliegen. Die Figuren von Neufassungen antiker oder mittelalterlicher Heldensage stehen gerade im Rahmen einer medialen Aufbereitung für ein breites Publikum unter der Erwartung, als gut oder böse gedeutet werden zu können. Wenn der zugrundeliegende Stoff eine solche Dualität nicht oder nur ansatzweise erkennen lässt, werden für gegenwärtige Rezipientenkreise oft entsprechende Änderungen vorgenommen.¹⁷ Nach wie vor geht es dabei um Identifikation; das Bild des auf dem archaischen Schlachtfeld seine Feinde souverän zur Strecke bringenden Kriegers wird im Blick moderner Rezeption zum Träger von Wertvorstellungen, die sich auf heutige Zivilgesellschaften übertragen lassen, wie Loyalität, Aufrichtigkeit, Altruismus und hohe Einsatzbereitschaft. Aus diesen Wertimplikationen generiert sich eine moderne Lesart des Begriffs „heroisch“, die – wie oben schon beschrieben – im Sinne von „vorbildlich“ zu verstehen ist. Der Begriff ist nach wie vor semantischen Wandlungen unterworfen und stellt vor immer neue Probleme.

Daher ist eine Auseinandersetzung mit diesem Terminus, bezogen auf die Dichtungen, für deren Interpretation er maßgeblich relevant ist, auch gleichzeitig ein gegenwartsrelevantes Anliegen. Sie wird zu Beginn des Hauptteils dieser Arbeit unter mehreren Aspekten erfolgen. Die Antworten, die diese Arbeit gibt, lassen nicht nur die besprochenen Dichtungen in neuem Licht erscheinen. Sie ermöglichen, indem sie die inhaltliche Aufladung des Terminus bezogen auf heldenepische Literatur untersuchen, auch einen kritisch geschärften Blick auf die heutige Anwendung des Begriffs, ihre Hintergründe und ihre problematischen Implikationen.

Oft, wenn – ob auf wissenschaftlicher oder auch feuilletonistischer Ebene – über antike und mittelalterliche Heldensage sowie ihre unterschiedlichen Gestaltungen im Epos oder im Heldenlied gesprochen wird,

¹⁷ Beispielsweise in: BENIOFF, David (Buch), PETERSEN, Wolfgang (Regie): Troy. Großbritannien / Malta / USA 2004. Die Verfilmung gewichtet durch eine starke Negativzeichnung der griechischen Anführer Agamemnon, Menelaos, Aias und in Grenzen auch Achilleus die Moral des Films zugunsten der Trojaner und schafft so eindeutiges Identifikationspotenzial, wie es in der homerischen Darstellung nicht vorhanden war. Sie kommt damit einem Bedürfnis nach moralischer Eindeutigkeit entgegen und setzt als Rezeptionsziel an die Stelle der Bestürzung über die Ausweglosigkeit des Handlungsverlaufs die Befriedigung über den Untergang der als böse ausgewiesenen Figuren.

schwingt die moderne Auffassung des Begriffs unausgesprochen mit und führt zu geradezu aporetischen Situationen, wenn die moralische Ambivalenz im Handeln der als „heroisch“ eingestuften Figuren zutage tritt.

Über die banale Feststellung hinaus, dass die Heldensage ihren Hauptfiguren häufig physisches Potenzial mitgibt, das über das Menschenmögliche hinauszugehen scheint, ergibt sich die Frage, nach welchen Gesetzmäßigkeiten das zuvor genannte ambivalent erscheinende Handeln vor sich geht. Die Forschung hat sich in Auseinandersetzung mit dieser und ähnlichen Fragen oft mit dem Typus „des Helden“ beschäftigt. Sie widmete sich damit der Konzeption von Figuren. Mit Konzeption ist die Gestaltung von Figuren in physischer Hinsicht, bezüglich der äußeren Erscheinungsform und der körperlichen Leistungsfähigkeit, sowie in ethischer Hinsicht, nach den nicht physisch fassbaren Grundlagen des Verhaltens, gemeint.

Die auf die Konzeption fokussierte Analyse einzelner herausragender Figuren beinhaltet jedoch eine Beschränkung der Möglichkeiten, das für das Heldenepos Charakteristische zu erfassen, da diese Figuren nicht im luftleeren Raum agieren. Vielmehr ergibt sich häufig erst aus der musterhaften Interaktion die gattungsspezifische Situation, die wiederum die Grundlage einer gattungstypischen Inszenierung bildet. Neben die Analyse der Konzeption muss somit auch die von Situationen, Formen der Inszenierung und Verhaltensmustern treten.

Diesem Gedanken bleibt die Arbeit innerhalb der Analyse einzelner Figuren, wie sie eine lange Tradition in der Forschung hat, verpflichtet. In diesem Zusammenhang ist auch die Berücksichtigung weiblicher Figuren unter dem Aspekt des Heroischen von besonderer Relevanz. Mit „Inszenierung“, wenn der Begriff wie hier auf heldenepische Texte bezogen ist, wird die Gestaltung anschaulicher, bildhafter Erzähleinheiten bezeichnet. Der Begriff bezieht sich somit auf die Art und Weise, wie eine Situation erzählerisch umgesetzt wird, im Gegensatz zu demjenigen der Konzeption, der Bezug darauf nimmt, wie Figuren gedanklich vorstrukturiert sind.

Weniger oft als auf die Figuren wurde bislang in der Forschungsgeschichte zum *Nibelungenlied* auf bestimmte wiederkehrende Situationen eingegangen, in denen Figuren in charakteristischer Weise inszeniert werden. Daher ist die Analyse solcher typischen Situationen, die das *Nibelungenlied* mit anderen heldenepischen Dichtungen verbinden, neben der Figurenanalyse, die als Untersuchungsansatz eine längere Tradition hat, ein

wichtiges Element dieses Arbeitsvorhabens. Zu diesen beiden wesentlichen Teilen der Arbeit, der Analyse von Figuren und derjenigen von Situationen, kommt als weiterer wichtiger Aspekt die Frage der maßgeblichen Fassung des *Nibelungenliedes*, die in der Forschung nach wie vor diskutiert wird. Auch diese Fragestellung ist relevant für die Frage nach dem Heroischen, da dessen Stellenwert innerhalb des Textes in den verschiedenen Fassungen nicht gleich bemessen ist.

Die Zielsetzung der Arbeit besteht darin, unter kritischer Würdigung der bisherigen Forschung eine Bestimmung des bislang in der Mediävistik kontinuierlich verwendeten, jedoch immer sehr vage gebliebenen Begriffs des Heroischen zu leisten, mit dem die künftige Forschung arbeiten können wird. Damit leistet sie einen Beitrag zur Erforschung der germanischen Heldenepik. Die Gültigkeit der Begriffsbestimmung wird in zahlreichen Erzählzusammenhängen nachgewiesen, sowohl textimmanent als auch textübergreifend. Die Arbeit will darüber hinaus auch allgemein auf die Kontinuität von Dichtungstraditionen im germanischen, aber auch im indogermanischen Kulturraum aufmerksam machen und plädiert für eine stärkere Vernetzung zwischen Altphilologie, nordistischer und germanistischer Mediävistik. Der vergleichende Blick auf mittelalterliche und antike sowie auf hochdeutsche und nordische Dichtung ermöglicht Erkenntnisgewinne über Verbindendes ebenso wie Trennendes innerhalb der literarischen Traditionen der Heldenepik.