

Variation.
Vergleichende Untersuchungen
zum *Nibelungenlied* und zum zentralasiatischen Epos *Alpamys*

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Elmira Ziyatdinova

aus
Usbekistan

Bonn 2005

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-
Wilhelms-Universität Bonn**

- 1. Berichterstatter: Prof. Dr. Thomas Klein**
- 2. Berichterstatter: Prof. Dr. Karl Reichl**

Tag der mündlichen Prüfung: 08. Juni 2005

**Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn
http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert.**

VORWORT

An dieser Stelle möchte ich all jenen Personen und Institutionen danken, die das Gelingen der Arbeit ermöglicht haben.

Die Gewährung eines Forschungsstipendiums (1997-1998) durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) hat mein Promotionsvorhaben in Deutschland in die Wege geleitet.

Ein besonderer Dank gebührt meinem Zweitbetreuer, Herrn Prof. Dr. Karl Reichl, der aufgrund der Kenntnisse der usbekischen und karakalpakischen (meine Muttersprache) Sprachen und Ependichtungen diese Arbeit angeregt hat und mir beratend zur Seite stand. Dass ich als wissenschaftliche Hilfskraft von Herrn Prof. Dr. Reichl arbeiten durfte, ermöglichte mir zum einen diese Dissertation finanziell zustande zu bringen, zum anderen erweckte meine Zusammenarbeit mit ihm zusehends mein Interesse für in dieser Arbeit behandelte Probleme.

Ein besonderer Dank gebührt auch meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Thomas Klein, der das Entstehen dieser Arbeit mit großem Engagement und konstruktiver Kritik begleitet hat sowie Herrn Prof. Dr. Hans-Rainer Kämpfe, der durch Diskussionen allgemein über die Wissenschaft mein Interesse für die Forschung aufrechtzuhalten half. Danken möchte ich auch Herrn Heinrich Hermann, der sich der Mühe der Zweitkorrektur unterzog.

An dieser Stelle sei auch meinen Lehrern Herrn Dr. Esenbaj Kunnasarov und Herrn Dr. Aminbaj Kurbanbaev aus dem Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Nukus (Karakalpakstan) gedankt, die mich zu diesem Vorhaben ermunterten sowie Frau Prof. Dr. Sarigul Bahadirova, der Leiterin des Instituts für Sprache und Literatur bei der Akademie der Wissenschaften in Nukus, für ihre wertvollen Ratschläge und Herrn Prof. Dr. Tura Mirzaev, dem Direktor des Instituts für Sprache und Literatur bei der Akademie der Wissenschaften in Taschkent, für seine Hilfe bei der Beschaffung einiger *Alpamys*-Bücher.

Nicht zuletzt gilt mein besonderer Dank meiner Mutter, die mir während meines Aufenthaltes in Deutschland moralische und liebevolle Unterstützung bot sowie all meinen Freunden, die mich immer unterstützt haben.

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS	8
1. Abkürzungen	8
2. Transliteration zum <i>Alpamys</i>	9
EINLEITUNG	10
I. KAPITEL: TEXTGRUNDLAGEN UND FORSCHUNGSSTAND	19
1. Textgrundlagen zum <i>Nibelungenlied</i>	19
2. Textgrundlagen zum <i>Alpamys</i>	20
3. Das <i>Nibelungenlied</i> zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Überlieferungsgeschichte und Gattungseinordnung	22
3.1. Stoffliche Grundlagen	22
3.1.1. Zum historischen Hintergrund	22
3.1.2. Sagenkreis und nordische Erzählungen	26
3.1.3. Deutsche Nibelungendichtungen	30
3.1.4. Zu Vorstufen und Genese	32
3.1.5. Zur Mündlichkeit und Schriftlichkeit	34
3.2. Zu Handschriften und Überlieferung	38
3.2.1. Handschriften und Archetypus	40
3.3. Datierung und Entstehungsort	42
3.4. Zum Dichter des <i>Nibelungenliedes</i>	44
3.5. Gattungstypik. Das <i>Nibelungenlied</i> als Heldenepos	46
4. Das <i>Alpamys</i> – ein Heldenepos aus einer rein mündlichen Epen-tradition. Gattung, Sänger und Vortrag	48
4.1. Zu Versionen und Überlieferung des <i>Alpamys</i>	48
4.2. Das <i>Alpamys</i> in der Kongrater Version. Entstehung und stoffliche Grundlagen	50
4.3. Gattungstypik	53
4.4. Zur <i>Alpamys</i> -Überlieferung im 20. Jahrhundert	55
4.5. Zum Sänger und Vortrag. Improvisation vs. Variation	57
4.5.1. Kurz zur Frage nach dem Autor	62
4.5.2. Sänger und ihr Repertoire	63
II. KAPITEL: VARIATION UND MÜNDLICHKEIT. Makro-Variation der Texte (Anhand Viktor Zhirmunskij)	66
1. Mündlicher Vortrag	66
1.1. Improvisation und Variation: Anhand Viktor Zhirmunskij	68
2. (Thematische und) formale Vielfalt des mündlichen Epos <i>Alpamys</i> . Stil, Aufbau, Motive	70
2.1. Form und Umfang der Varianten	70

2.2. Sujet, Aufbau und Stil	73
2.3. Handlungskonstellation und Motivstruktur	80
2.3.1. Das Motiv der Kinderlosigkeit	80
2.3.2. Das Motiv der göttlichen Empfängnis und Geburt des Helden	81
2.3.3. Die erste Heldentat	81
2.3.4. Der Sieg im Freierwettkampf. Zur Qarazhans Rolle	82
2.3.4.1. Variierende Art und Zahl der Freierwettkämpfe	84
2.4. Zu traditionellen Szenen und zum Sängerstil	85
3. Stil, Aufbau und Motivkette des <i>Nibelungenliedes</i>	87
3.1. Formale Gestaltung. Zur Nibelungenstrophe	87
3.2. Erzählstruktur und Erzählstil	90
3.3. Handlungskonstellation und Motivationsstruktur	94
3.3.1. Abweichungen	96
4. Folgerungen. Variation ganz im mündlichen Stil?	98
III. KAPITEL: VARIABILITÄT UND SCHRIFTLICHKEIT?	
Mikro-Variation der Texte (Anhand Joachim Bumke)	101
1. Vorbemerkung	101
2. <i>Nibelungenlied</i> und Mikro-Variation (Anhand der sechsten Aventure)	103
2.1. Zum Textbestand	103
2.1.1. Plusstrophen in C	104
2.1.2. Fehlende Strophen in A	107
2.2. Mikro-Variation	110
2.2.1. Variation in einzelnen Versen und darüber hinaus	111
2.2.2. Variation innerhalb eines Verses	114
2.2.2.1. Nur in B und C überlieferte Strophen	115
3. Die <i>Alpamys</i> -Varianten und ihre Mikro-Variation	118
3.1. Vorbemerkung	118
3.2. Kampfszene. Zur sprachlichen Variation im karakalpakistanischen <i>Alpamys</i>	119
3.2.1. Allgemeines	119
3.2.2. Der Kampfausgang. Qarazhans Bekenntnis im Vergleich	121
3.2.2.1. Inhalt, Umfang und Form	121
3.2.2.2. Sprachliche oder Mikro-Variation	126
3.3. Umzugsszene. Zur Mikro-Variation im usbekischen <i>Alpomish</i>	136
3.3.1. Allgemeines	136
3.3.2. Beratung über den Umzug im Vergleich	137
3.3.2.1. Form, Umfang, Inhalt	137
3.3.2.2. Sprachliche oder Mikro-Variation	144
4. Folgerungen	152

IV. KAPITEL: MÜNDLICHKEIT UND SCHRIFTLICHKEIT.

Formeln. Grenzbestimmendes Stilistikum? (Zum Unterschied zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit	156
1. Vorbemerkung	156
2. Mündlichkeit und Schriftlichkeit	156
3. Zum Begriff der Formel und der Schablone	160
4. Besonderheiten der mündlichen <i>Alpamys</i> -Sprache	163
4.1. Vorbemerkung	163
4.2. Zum Wesen der Formeln im <i>Alpamys</i>	164
4.3. Erzählschablonen	187
4.4. Wiederholungen	198
5. Sprachliche Gestaltung des <i>Nibelungenliedes</i>	204
5.1. Vorbemerkung	204
5.2. Epische Vorausdeutungen	204
5.3. Wiederholungen	210
5.4. Erzählschablonen bzw. 'Themen'	214
6. Folgerungen	220

V. KAPITEL: MÜNDLICHKEIT UND INKONSISTENZ

Unregelmäßigkeiten im Text – Mündlichkeit oder „Leistung“ des Dichters	222
1. Inkonsistenz: Überlieferungsfaktor oder Stilistikum	222
2. Zur Inkonsistenz im <i>Nibelungenlied</i>	222
2.1. Vorbemerkung	225
2.2. Brautwerbung von Siegfried?	227
2.3. „Dienstmann-Fiktion“: Siegfrieds Empfang durch Brünhild	231
3. Zur Inkonsistenz im <i>Alpamys</i>	236
3.1. Die Bergszene: Begegnung der Helden Alpamys und Qarazhan	238
3.2. Zur Doppelrolle von Qarazhan: Motiv des „treulosen“ Freundes?	240
3.3. Charakter und Art der Inkonsistenz im <i>Alpamys</i>	244
4. Folgerungen. Vergleich	249

VI. KAPITEL: ERGEBNISSE

<i>Alpamys</i> und <i>Nibelungenlied</i> : Kontraste oder vergleichbare Ähnlichkeit?	252
1. Variation ganz im mündlichen Stil?	252
2. Zur Mikro-Variation	254
3. Formeln. Stilmittel der Mündlichkeit?	257
4. Zur Inkonsistenz: Überlieferungsmerkmal oder Stilistikum?	261

ANHANG I

1. Mikro-Variation im <i>Nibelungenlied</i> (Anhand der sechsten Aventure)	264
2. <i>Alpamys</i> -Varianten und Mikro-Variation	273

ANHANG II	285
1. Formeln im <i>Nibelungenlied?</i> (Anhand der 1.-3. Aventiuren)	285
2. Formeln im <i>Alpamys</i>	293
LITERATURVERZEICHNIS	324
Abkürzungen	324
I. Textausgaben	325
II. Forschungsliteratur	326
1. Zum <i>Nibelungenlied</i>	326
2. Zur 'Oral Poetry' und zur Turkepek	337

VERZEICHNIS

1. Abkürzungen

- Be. Berdi-bakhshi (Berdiyor Pirmqul-óghli)
- Es. Esemurat-zhyraw Nurabyllaev
- Fo. Fozil-shoir Jórdosh-óghli
- K.R. Karl Reichl: „Das usbekische Heldenepos *Alpomish*. Einführung, Text, Übersetzung.“ Wiesbaden 2001 [2001a].
- Nl Nibelungenlied
- Ög. Ögiz-zhyraw (Khozhabergen Nijaz-uly)
- Qur. Qurbanbaj-zhyraw Täzhibaev
- Sa. Saidmurod Panoh-óghli (Murod-zhyraw)

2. Transliteration zum *Alpamy*s

Das Russische wurde nach dem Englischen Transkriptionssystem transliteriert.¹ Das Usbekische und das Karakalpakische wurden früher, wie auch andere Turksprachen in der ehemaligen Sowjetunion, in kyrillischen Buchstaben geschrieben. Allmählich wird aber in beiden Sprachen die neue Lateinschrift eingeführt. Der Einheitlichkeit halber wurden diese ebenfalls gemäß des englischen Transkriptionssystems für das Russische transliteriert.

Der präpalatale Frikativ <sch> wird in beiden Sprachen im neuen Alphabet durch <sh> symbolisiert. Zusätzliche und abweichende Buchstaben sind folgende: die Vokale <ä>, <ö> und <ü> im Karakalpakischen entsprechen fast ihren deutschen Äquivalenten. Der velare Nasal wie im Deutschen 'singen' wird als <ñ> geschrieben. Sowohl im Karakalpakischen als auch im Usbekischen ist der Konsonant <k>, der vor oder nach den sogenannten 'dunklen' Vokalen (<a>, <o>, <u>, <y>) kommt, velar und wird durch den Buchstaben <q> wiedergegeben. Ein velarer Frikativ in beiden Sprachen wird als <gh> transliteriert. Die Buchstabe <ó> (Bojbóri) im Usbekischen bildet eine Zwischenstufe zwischen <o> und <u>; <w> (*zhyran*) im Karakalpakischen ist wie das Englische <w>, nach den Vokalen ist er wie <u>: wie beim Diphtong 'au'.

¹ Vgl. "The Chicago Manual of Style." Fourteenth Edition. Chicago and London 1993, S. 346 f.

EINLEITUNG

Die bekannte These von Andreas Heusler in Bezug auf das germanische Überlieferungsgut, dass das Lied „knapp erzählt“, das Epos dagegen „breit ausmalt“, wobei das Lied mündlich überliefert, das Epos dagegen als „literarische Großform“ schriftlich tradiert werde,² ist in der Forschung zurecht bezweifelt worden. Dass das breit ausmalende Großepos nicht unbedingt schriftlich tradiert werden musste, beweisen die teilweise 20 000 Verse umfassenden Epentexte³ aus der partiell auch heute noch bestehenden mündlichen Epentradition der Turkvölker in Zentralasien, darunter das Epos *Alpamys*, dessen Versionen in einer großen Anzahl bei unterschiedlichen Völkern in der Region weit verbreitet sind. Die Vortragskunst der Epensänger in Zentralasien, darunter auch in Usbekistan, die trotz der Entwicklung der Schriftkultur erhalten blieb, existiert zur Zeit nicht in der gleichen „reinen“ Form, wie es noch zu Beginn des vorigen Jahrhunderts tatsächlich der Fall war.

Der Textgehalt der verschiedenen Sängervarianten des *Alpamys*, die noch in der Blütezeit dieser Tradition, vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts, niedergeschrieben wurden, zeugt von einer über Jahrhunderte andauernden Überlieferungstradition von einem Sänger zum nächsten. Dadurch ist auch die Variation zwischen diesen bezüglich Motiv-, Szenen- und Episodenauswahl sowie in Bezug auf die künstlerische Ausgestaltung und den Stil kaum zu übersehen.

Zu beobachten sind fast in allen hier behandelten Varianten auch Inkonsistenzen im Textgehalt und Aufbau bestimmter Szenen und Motivierungen, die sich entweder durch den verkürzten Vortrag oder durch Überlieferungslücken oder auch durch den archaischen Ursprung der Dichtung über *Alpamys* erklären lassen. Nicht zuletzt und vor allem zeichnen sich die Texte durch fest ausgeprägte stilistische Formeln, Wiederholungen von refrainartigen Verszeilen und wiederkehrende Erzählschablonen aus.

Verschiedene Varianten des mündlichen Epos *Alpamys* werden im Folgenden mit dem *Nibelungenlied* verglichen, um dadurch zeigen zu können, in welchem Ausmaß Unterschiede zwischen den rein mündlichen und den als „semi-oral“ eingestuften Dichtungen bestehen. Ausgangskriterien sind Makro- und Mikro-Variation, Inkonsistenz im Textgefüge sowie die so genannten mündlichen Kompositionsmittel, Formeln und Erzählschablonen bzw. Themen.

Es ist nicht zu bestreiten, dass der Verschriftlichungsprozess der *Alpamys*-Varianten unter ganz anderen Umständen als der des *Nibelungenliedes* im 13. Jahrhundert verlaufen, und daher sie nicht mit dem *Nibelungenlied* gleichzusetzen sind. Denn zu Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die ersten mündlichen Varianten des *Alpamys* niedergeschrieben wurden, war in

² Andreas HEUSLER: „*Nibelungensage und Nibelungenlied*. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos. Dortmund 1921. Unveränderter reprographischer Nachdruck der 6. Auflage Helga Reuschel.“ Dortmund 1965.

³ Die Version des kirgisischen Epos *Manas* von Saghymbaj Orazbakov, eines berühmten kirgisischen Manaschi, umfassten etwa 25 000 Verse. Vgl. hierzu Viktor ZHIRMUNSKIJ: „*Narodnyj geroicheskiĭ épos. Sravnitel'no-istoricheskie očerki*.“ Moskau, Leningrad 1962, S. 254-256.

Zentralasien 'Schriftlichkeit' kein Fremdwort mehr. Aufgrund dessen ist ein direkter Vergleich der beiden Dichtungen – *Nibelungenlied* und *Alpamys* – zwar problematisch, trotzdem sind die mündlichen *Alpamys*-Varianten als Vergleichsmaterial interessant.

Die Handlung des *Alpamys* gliedert sich, wie auch die des *Nibelungenliedes*, in zwei Teile: Brautwerbungsfahrt und Heirat des Helden bilden den ersten Teil, die siebenjährige Gefangenschaft und Rückkehr des Helden den zweiten. Die Handlung der beiden Teile entspricht allerdings der mit Siegfried verbundenen Handlung des ersten Teils im *Nibelungenlied*. In allen Varianten ist Alpamys⁴ der Sohn von Bajböri. Von Geburt an ist er mit Barchin (usb.) bzw. Barshyn (kk.), der Tochter des Bruders (in usbekischen Varianten) bzw. des Freundes (in karakalpakischen Varianten) seines Vaters Bajsary vermählt. Nachdem Bajsary aufgrund eines Streits mit seinem Freund nach Kalmückenland wegzieht, wird die erwachsene Barshyn von den kalmückischen Recken gefreit. Sie erreicht bei den Kalmücken eine Frist von sechs Monaten und benachrichtigt Alpamys. Alpamys kommt rechtzeitig an, gewinnt Barshyns Hand mit Hilfe seines kalmückischen Freundes Qarazhan, der ihm bei den Wettkämpfen beisteht. Zwar kehren sie in ihre Heimat Bajsyn zurück, Bajsary zieht jedoch vor, im Kalmückenland zu bleiben. Im zweiten Teil wird erzählt, wie Alpamys zum zweiten Mal ins Kalmückenland reitet, um seine Schwiegereltern vom Joch des Kalmückenkhan zu befreien. Er wird jedoch von einer kalmückischen Alten überlistet und in ein Verlies geworfen. Nach sieben Jahren gelingt es ihm, aus dem Verlies herauszukommen. Schließlich kommt er in Bajsyn (usb.: Bojsun) rechtzeitig vor Hochzeit seiner Frau mit dem unehelichen Sohn seines Vaters an, der die Macht im Land übernommen und die ganze Familie des Helden usurpiert hat.⁵

Eine Parallele zwischen dem zweiten Teil des zentralasiatischen Epos und der Rückkehr von Odysseus wurde schon durch Viktor Zhirmunskij, einen der besten Kenner dieser Epen-tradition, festgestellt.⁶ Die Übereinstimmung reicht vom verkleideten Erscheinen der Helden zu Hause über das Erkanntwerden durch bestimmte Merkmale am Körper bis zur Rache an den Feinden und die erneute Heirat mit der Ehefrau. Auf diesen Bezug auf die *Odysee* des Homer weist auch Karl Reichl in seinem Buch „Das usbekische Heldenepos *Alpomish*“ hin.⁷

⁴ Der Name des Helden wird im Usbekischen und im Karakalpakischen unterschiedlich geschrieben: 'Alpomish' und 'Alpamys'. Im Russischen schreibt man 'Alpamysh'. Dieser lautliche Unterschied besteht auch in den Namen der anderen Protagonisten. Im Folgenden werden im Text alle Namen deshalb einheitlich nach der karakalpakischen Schreibweise geschrieben.

⁵ Für eine detaillierte Zusammenfassung der Inhalte verschiedener Versionen siehe Viktor ZHIRMUNSKIJ: „Skazaniye ob *Alpamyshe* i bogatyrskaja skazka.“ Moskau 1960. Auch erschienen in: ders.: „Tjurkskij geroicheskiy épos.“ Leningrad 1974. S. 117-348. Zu einzelnen usbekischen Varianten siehe auch Tóra MIRZAEV: „*Alpomish* dostonining ózbek variantlari.“ Taschkent 1968. Neuerdings ist *Alpamys* auch in deutscher Übersetzung der usbekischen Variante von Saidmurod Panoh-óghli durch Karl REICHL erschienen. Vgl. zum Text und zur Übersetzung Karl REICHL: „Das usbekische Heldenepos *Alpomish*“. Einführung, Text, Übersetzung.“ Wiesbaden 2001 [2001a], S. 111-295.

⁶ Vgl. hierzu Viktor ZHIRMUNSKIJ [ZHIRMUNSKY]: „The epic of '*Alpamys*' and the return of Odysseus.“ In: *Proceeding of the British Academy* 52, 1966. London 1967, S. 267-86; siehe auch ders.: „Vergleichende Epenforschung.“ Berlin 1961, S. 56.

⁷ Karl REICHL 2001a, S. 15 f.; REICHL gibt zudem dort (S. 39f.) einen kurzen Abschnitt aus Zhirmunskijs Vortrag mit wichtigsten Ähnlichkeiten und motivischen Entsprechungen zwischen *Alpamys* und *Odysee*. Diesen Vortrag hielt ZHIRMUNSKIJ vor British Academy.

Den beiden Heldenepen, *Nibelungenlied* und *Alpamys*⁸, liegt das Thema der Brautwerbung zugrunde.⁹ In sämtlichen Varianten des *Alpamys* ist die Brautwerbungsfahrt der Auslöser der darauffolgenden Geschehnisse: Die Gefangennahme des Helden Alpamys, die sieben Jahre andauert, seine Rückkehr nach Baisyn und erneute Heirat mit seiner Frau Barshyn (Gülparshyn). Der Ausgangspunkt von Siegfrieds Tod im ersten und des Burgundenuntergangs im zweiten Teil liegen im *Nibelungenlied* unmittelbar in den beiden Brautwerbungen beziehungsweise im Brautwerbungs-Betrug bei Brünhilds Werbung und in dem daraus entflammten Streit zwischen Brünhild und Kriemhild im ersten Teil der Dichtung.

Interessant ist auch eine weitere Tatsache, die den inhaltlichen Aufbau der beiden Epen, *Nibelungenlied* und *Alpamys*, betrifft, wenn sie sich auch auf eine oberflächliche Ähnlichkeit beschränkt: Die zweite Fahrt des Helden ins Burgundenland im ersten Teil des *Nibelungenliedes* führt zu seinem Tod durch Verrat und Hinterhalt, während im *Alpamys* der Held bei seiner zweiten Fahrt ins Kalmückenland im zweiten Teil des Epos durch einen Hinterhalt die siebenjährige Gefangenschaft im Verlies erleiden muss. Dabei ist auch in Bezug auf das Motiv der betrügerischen Einladung quasi eine Parallele zu beobachten, wenn auch das Motiv jeweils unterschiedlich ausgeprägt ist. Im *Nibelungenlied* wird die erste betrügerische Einladung im ersten Teil zwar nicht gründlich geplant, allerdings werden Siegfried und Kriemhild durch die Boten benachrichtigt. Im *Alpamys* wird zwar die betrügerische Einladung im Hintergrund geplant,

⁸ Es existieren zahlreiche Arbeiten zur Geschichte des Sujets und künstlerischen Besonderheiten des Epos über Alpamys. Besonders zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die Aufsätze unter anderem von M. I. BOGDANOVA („O nekotorykh khudozhestvennykh osobennostjakh éposa ‚Alpamysb‘“), A. K. BOROVIKOV („Geroičeskaja počma ob Alpamysbe“), V. M. ZHIRMUNSKIJ („Voprosy genezisa i istorii épičeskogo skazanija ob Alpamysbe“), H. T. ZARIFOV („Osnovnye motivy éposa ‚Alpamysb‘“) im Sammelband „Ob épose Alpamysb“, Tashkent 1959. – Zahlreiche Arbeiten von Viktor ZHIRMUNSKIJ, vor allem seine letzte Monographie über dieses Epos „Skazanie ob Alpamyshe i bogatyrskaja skazka“ (1960), behandelt unmittelbar das Problem der Genese und Tradierung von *Alpamys* als ein Heldenepos, vor dem Hintergrund der archaischen Dichtungen der zentralasiatischen Völker. – Zu Untersuchungen über die karakalpakischen Varianten des *Alpamys* vgl. Qally AJYMBETOV: „Khalyq danalyghy.“ Nokis 1988; I. T. SAGITOV: „Karakalpakskaja versija éposa Alpamys.“ Taschkent 1959, S. 178-186; Zhalghas KHOSHNIJAZOV: „Qaraqalpaq qaharmanlyq dástany Alpamys.“ Nokis 1992; Qabyl MAQSETOV: „Qaraqalpaq zhyraw-baqsylyry.“ Nokis 1983. – Für einen allgemeinen Überblick der usbekischen epischen Tradition und Dichtungen vgl. Karl REICHL: „Uzbek Epic Poetry: Tradition and Poetic Diction“ In: Traditions of Heroic Epic Poetry. II. Characteristics and Techniques. Hrsg. von J. B. HAINSWORTH und A. T. HATTO. (The Modern Humanities Research Association) London 1989 [1989a], S. 94-120. – Der kasachischen Version ist in dem Buch von A. S. ORLOV „Kasachskij geroičeskij épos“ ein spezieller Abschnitt gewidmet, mit den Hinweisen zu stilistischen Besonderheiten der kasachischen Epen, insbesondere des *Alpamys*. Vgl. A. S. ORLOV: „Kasachskij geroičeskij épos.“ Moskau, Leningrad 1949, S. 10-33.

⁹ Das Brautwerbungsschema leitet Theodor FRINGS ursprünglich aus dem Orient her. „Varianten der orientalischen Brautwerbung zogen vom Orient durch Rußland nach Nowgorod; eine Fassung in der Form des Brautwerbermärchens erreichte auf dem Nordweg den Rhein. Andere Varianten erreichten über den Süden ebenfalls den Rhein, sie erscheinen in den rheinischen Spielmannsepen. Wie im Orient, auf dem Balkan, in Rußland wurde das Schema und Thema vom Erwerb einer Frau bei den rheinischen Spielleuten des 12. Jahrhunderts mannigfach verwandt; zur Zeit der Blüte des rheinischen Spielmannsepos als Einleitungsschema zum Thema ‚Siegfrieds Tod‘ in einem rheinischen Kurzepos von Siegfried und Brünhild, das dem ersten Teil des Nibelungenepos zugrunde liegt.“ Vgl. Friedrich PANZER: „Das russische Brautwerbermärchen im *Nibelungenlied*“. Mit einem Nachwort von Theodor FRINGS. In: Zur germanisch-deutschen Heldensage. Sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand. Hrsg. von Karl HAUCK. Darmstadt 1965, S. 138-172; dort S. 171 f. – Vgl. auch die beschreibende Untersuchung zum Brautwerbungsschema in verschiedenen Traditionen von Theodor FRINGS und Maximilian BRAUN: „Brautwerbung“. I. Teil. Leipzig 1947. (= Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Kl. 96. Bd. 1944/48. 2. Heft). – Des weiteren siehe auch die Untersuchungen zur Verbreitung des Erzählmusters von Friedmar GEISSLER: „Brautwerbung in der Weltliteratur.“ Halle (Saale) 1955.

allerdings wird der Held nicht durch einen Boten benachrichtigt, sondern der Grund für seine zweite Fahrt liegt in dem Brief seiner Schwiegereltern. Er wird sozusagen auf dem Weg zu seinen Schwiegereltern betrügerisch aufgehalten, womit das Motiv der betrügerischen Einladung¹⁰ einsetzt, was zur Gefangenschaft des Helden führt.

Auch die gegenüberstehenden Konfliktparteien entsprechen sich im *Nibelungenlied* und im *Alpamys*: Die ungläubigen Kalmücken in der Rolle des Feindes im *Alpamys* (Teil I und II) sowie die Hunnen im *Nibelungenlied* unter der Herrschaft des heidnischen Königs Etzel (Teil II), die – wenn auch von der christlichen Kriemhild zum Kampf angestiftet – als erbitterte Feinde den Nibelungen bzw. den Burgunden gegenüberreten. Unterschiedlich ist, wann und wie diese Elemente der Erzählung jeweils in den beiden Epen eingesetzt werden.

Eine originelle Theorie der Entstehung und Entwicklung des Sujets von *Alpamys* entwickelte Viktor Zhirmunskij zunächst in seinen Vorworten zu russischen Übersetzungen des Epos *Alpamys*, die er später in einer gemeinsamen Monographie mit Hodi Zarifov „Uzbekskij narodnyj geroicheskiy épos“ erweiterte.¹¹ Zhirmunskijs umfangreiche und vergleichende Analysen zu den verschiedenen Versionen der Heldendichtung *Alpamys* wurden 1960 in seiner Monographie „Die Erzählung über *Alpamys* und das Heldenmärchen“ herausgebracht. Darin teilte Zhirmunskij den bei unterschiedlichen Völkern in verschiedener Form vorhandenen *Alpamys*-Stoff in Versionen und weitere Untergruppen auf und ging der Frage zur Genese der Dichtung *Alpamys* durch seine vergleichenden Analysen nach.¹²

Die *Alpamys*-Überlieferung ist reich an Variationen. Nachgewiesen sind bisher fünf Versionen des *Alpamys* – die Kongrater Version, oghusische Version, kiptschakische Version, altaische Version sowie eine weitere Gruppe von Dichtungen, die eine spätere selbstständige Überarbeitung des Epos *Alpamys* darstellen sollen.¹³ Der Kongrater Version, einer der drei Hauptversionen, werden drei Nationalversionen zugeordnet – die usbekische, kasachische und karakalpakische. In Bezug auf die Texte der jeweiligen Sänger, die diese Nationalversionen vertreten, spricht man wiederum von verschiedenen Varianten, deren jede über einen eigenen Stil und eigene Vortragskunst verfügt.

¹⁰ Vgl. das Motiv der betrügerischen Einladung im zweiten Teil des *Nibelungenliedes*: Kriemhild lädt ihre Brüder und Hagen in den Etzel-Hof ein, um ihren ersten Ehemann Siegfried – vor allem an Hagen – zu rächen (B 1391-1421).

¹¹ Vgl. auch „*Alpamys*“, glavy iz poémy.“ Übersetzung von L. PEN’KOVSKIJ, mit einem Vorwort von V. ZHIRMUNSKIJ. Taschkent 1943, S. 3-23; „Fazil Joldashev. *Alpamys*. Uzbekskij narodnyj épos.“ Übersetzung von V. DERZHAVIN, A. KOCHETKOV und L. PEN’KOVSKIJ. Hrsg. von V. ZHIRMUNSKIJ. Taschkent 1944, S. 5-26; V. ZHIRMUNSKIJ und H. ZARIFOV: „Uzbekskij narodnyj geroicheskiy épos.“ Moskau 1947; für eine Zusammenfassung des Buches in deutscher Sprache siehe W. FLEISCHER: „Das usbekische heroische Volksepos. Bericht über das gleichnamige Werk von: V. M. Schirmunski – X. T. Sarifow.“ Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur 80 (1958), S. 111-156. Für einen kurzen Überblick auf Englisch siehe N. K. CHADWICK und V. M. ZHIRMUNSKY: „Oral Epics of Central Asia.“ Cambridge 1969, 283 f., 292 ff.

¹² Vgl. Viktor ZHIRMUNSKIJ 1960 (1974).

¹³ Gemeint sind Beziehungen zwischen dem *Alpamys*-Stoff und den weiteren zentralasiatischen Epen. Mehr zu einzelnen Versionen und zu ihrem Inhalt siehe ZHIRMUNSKIJ (1960) 1974, S. 117-348; siehe auch Karl REICHL 2001a, S. 41 ff. – Ähnlich wie Zhirmunskij hatte auch Vladimir PROPP zwischen Version und Variante unterschieden. Nach PROPP ist zunächst das Grundschema der Motiv- und Handlungsstruktur einer Dichtung herauszuarbeiten. Vgl. Vladimir PROPP: „Russkij geroicheskiy épos.“ Leningrad 1955, S. 23-24; vgl. auch die Neuauflage: Moskau 1999, S. 23-24. Siehe auch Tóra MIRZAEV: „*Alpomish* dostonining ózbek variantlari.“ Taschkent 1968.

Das *Alpamys*-Epos, das inzwischen auch auf seinen Text hin in der Forschung untersucht wurde, ist auch in der europäischen Epenforschung nicht ganz unbekannt. Zu nennen sind vor allem die Arbeiten von Karl Reichl, die sich mit verschiedenen Problemen des zentralasiatischen Epos beschäftigen.¹⁴ Interessant ist die schon nachgewiesene Tatsache, dass das *Alpamys* – vor allem der zweite Teil des Epos – stoffliche Parallelen zur *Odyssee* von Homer enthält¹⁵: Insbesondere bietet das Sujet „der Ehemann auf der Hochzeit seiner Frau“¹⁶ eine enge Parallele zur Rückkehr des Odysseus nach zehn Jahren Irrfahrt.

Dass das *Alpamys* nicht nur in der Homerforschung, sondern auch in der vergleichenden Epenforschung eine große Rolle spielt, bedingt durch die rein mündliche Tradierung, in der es bis vor kurzem lebte, wurde von den Kennern des Epos schon mehrmals betont. Auf das mittelhochdeutsche Heldenepos *Nibelungenlied* und die Spielmannsepik bezogen, weist das zentralasiatische Epos ebenfalls viele Motivparallelen auf, wie das vielerörterte Brautwerbungsschema,¹⁷ dessen vergleichende Analyse von nicht geringem Interesse für die vergleichende Epenforschung sein würde.

Schon 1962 schrieb Zhirmunskij, dass die *Alpamys*-Varianten in wissenschaftlicher Hinsicht mögliche Lösungen zu den Problemen der Epenforschung böten. So würden mittelalterliche, westeuropäische, indische sowie iranische Epopöen, die „in Form der älteren schriftlichen Denkmäler, in literarischen Schriften und Bearbeitungen“ der Nachwelt zugänglich geworden sind, „erst in einem Vergleich mit dem lebendigen Epos, das heute, vor unseren Augen geschaffen und vorgetragen wird, in ihrer Entstehungsgeschichte verständlich“.¹⁸

Neuerdings betont das auch Karl Reichl, der sich aufgrund eigener Feldforschungen mit dieser Tradition auseinandergesetzt hat: „Forty years after Albert B. Lord’s *Singer of Tales*, seventy years after Milman Parry’s thesis on the traditional epithet in Homer, one hundred and ten years after Wilhelm Radloff’s remarks on the similarity between the Kirghiz oral singer and the singer of the Homeric epics it seems hardly necessary to stress the relevance of living oral traditions for a better understanding of epic traditions like those of Ancient Greece or of the early and the later Middle Ages.“¹⁹

In der jüngeren *Nibelungenlied*-Forschung werden auch Meinungen lauter, dass man der mündlichen Dichtung im literarhistorischen Gesamtbild „gebührend“ Aufmerksamkeit schenken müsse. Denn aus den bereits verschriftlichten Texten, die uns auch in dieser Form erreichten, ist es schwierig, Rückschlüsse auf deren vorherige Überlieferung in der Mündlichkeit zu ziehen: „je schärfer man die Grenze zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit zieht, um so mehr wird man zögern, einen solchen Weg für möglich zu halten. Wer mit Zwischenformen zwischen

¹⁴ Siehe unter anderem „Alpamiš and the Form of Epic“ in Karl REICHL: „Singing the Past. Turkic and Medieval Heroic Poetry.“ Ithaca, London 2000 [2000b], S. 21-36; vgl. auch REICHL 1989a.

¹⁵ Vgl. oben.

¹⁶ ZHIRMUNSKIJ 1961, S. 56.

¹⁷ Vgl. oben.

¹⁸ Im Rückgriff auf Veselovskij bezog Zhirmunskij diese Möglichkeit auch auf die Nibelungen-Forschung. Ebda.

¹⁹ Karl REICHL: „Medieval Perspectives on Turkic Oral Epic Poetry.“ In: *Oral Perspectives on Early European Verbal Culture. A Symposium.* Odense 2001 [2001b], S. 211-254; hier S. 211.

Mündlichkeit und Schriftlichkeit rechnet, mag hoffnungsvoller sein. Aber gibt es diese Zwischenstufen wirklich?²⁰

Das *Nibelungenlied* gilt als eine schriftlich fixierte, aus metrisch glatten Langzeilenstrophen bestehende mittelhochdeutsche Heldendichtung. Eine semi-orale Herkunft des *Nibelungenliedes* ist jedoch ebenfalls nicht auszuschließen, wie Tendenzen in der Forschung dies zeigen.

Jan-Dirk Müller stellt das *Nibelungenlied* als Buchepos in die „Kontaktzone zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“ und deshalb dürfe das *Nibelungenlied* „nicht an den Kriterien schriftliterarischer Gattungen wie des neuzeitlichen Romans gemessen werden“²¹: „Erzählen im Übergang zur Schriftlichkeit stellt sich die Aufgabe, in einem unübersichtlichen Feld teils bekannter, teils halb gewußter, untereinander nicht abgestimmter Geschichten Zusammenhang zu stiften. Wie allein schon das Nebeneinander mehrerer Fassungen von ‚*Nibelungenlied*‘ und ‚*Nibelungenklage*‘ zeigt, geschieht das offenbar in mehreren Anläufen.“²²

Der Übergang von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit im Mittelalter, in dem episches Erzählen im höfischen Roman „säkularisiert“ wurde und damit die Verschriftlichung der älteren Stoffe ermöglichte, zog ein Problem nach sich – die Konkurrenz der Mündlichkeit und Schriftlichkeit als „Kompositions- und Überlieferungsformen“²³ –, was nach Ansicht der Forschung auch im heute uns vorliegenden *Nibelungenlied*-Text, philologisch betrachtet, seine Spuren hinterließ. So ist nach den Erkenntnissen der Handschriftenkritik des *Nibelungenliedes* der Text metrisch geglättet, im höfischen Sinne umgeformt, es sind formelhafte Ausdrücke zugunsten farbiger Wendungen beseitigt worden, und das mit steigender Tendenz.²⁴

Die Forschung ist in Bezug auf die Entstehung des *Nibelungenliedes* zu dem Ergebnis gelangt, dass der Text des Originals nicht wiederzugewinnen ist. Noch weniger wissen wir über die mündlichen Quellen. Rückschlüsse kann man deshalb nur aus dem bereits verschriftlichten Text in den überlieferten Handschriften ziehen. Es ist allgemein bekannt, dass vor der schriftlichen Fixierung des *Nibelungenliedes* eine Periode der mündlichen Überlieferung bestand. Und das uns vorliegende *Nibelungenlied* ist, so die Forschung, an der Schwelle der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit entstanden.

Aufgrund der Inkonsistenzen im Textgefüge des *Nibelungenliedes* spricht man in der Forschung

²⁰ Walter HAUG: „Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität.“ In: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche.* Hrsg. von Joachim HEINZLE. Frankfurt, Leipzig 1994, S. 376-397; hier S. 379; vgl. auch Anm 8, S. 379 f.: „Vielmehr denke ich an die Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn man einen Sänger dazu bringen möchte, seinen Vortrag schriftlich zu fixieren.“ – Vgl. hierzu auch Albert B. LORD: „Der Sänger erzählt.“ München 1965, S. 184 ff.

²¹ Jan-Dirk MÜLLER: „Spielregeln für den Untergang. Die Welt des *Nibelungenliedes*.“ Tübingen 1998, S. 32.

²² „Besondere Aufmerksamkeit erfordern“, so MÜLLER, „gerade Stellen, an denen der glatte Fluß der Handlung zu stocken scheint, die mit Vorausgehendem und Nachfolgendem nicht abgestimmt scheinen oder an denen das spontane Verstehen aussetzt. Sie dürfen weder vorschnell einer angeblichen Gesamtkonzeption unterworfen noch im Sinne einer angeblichen Haupttendenz der Sage bagatellisiert werden.“ Solche Stellen sind nach Müller auch „nicht sogleich als ‚Fehler‘ auszumerzen, nur weil sie syntagmatische Verknüpfung stören“. Ebda, S. 33.

²³ Michael CURSCHMANN: „*Nibelungenlied*‘ und ‚*Nibelungenklage*‘. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozeß der Episierung.“ In: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven.* Hugo Kuhn zum Gedenken. Hrsg. von Christoph CORMEAU. Stuttgart 1979, S. 85-119; dort S. 86.

²⁴ Helmut BRACKERT: „Beiträge zur Handschriftenkritik des *Nibelungenliedes*.“ (Quellen und Forschungen 135) Berlin 1963.

von der gebrochenen, nicht unmittelbaren Mündlichkeit bzw. von „Stilfehlern“ des unbekanntem Nibelungendichters. Beispielsweise glaubt Joachim Heinzle nicht in den vielbesprochenen Widersprüchen im Textgefüge des *Nibelungenliedes* „das Geheimnis großer Kunst“ zu erkennen, denn es „kollabiert [da] die bewegte Geschichte eines Erzählstoffs beim Übergang aus der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit“.²⁵

Der Text des Nibelungenepos weist, wie man schon festgestellt hat, künstliche und stilisierte Mündlichkeit auf. Der „Nibelungendichter“ hat, so lautet der bestehende Konsens in der Forschung, die Stilelemente der oralen Tradition in den schriftlichen Text herübergenommen. In jüngster Zeit scheinen sich aber auch die Annahmen in Bezug auf die ursprüngliche Sangbarkeit der »Nibelungenstrophe« durchzusetzen.²⁶

Fraglich ist jedoch, ob wir dabei von mündlich vorgetragenen Texten sprechen dürfen, bei denen der Sänger, wie beim *Alpamys*-Vortrag, eine schöpferische Improvisationsfreiheit besitzt und seinen Text je nach der Situation und der Umgebung frei umzugestalten vermag – in Bezug auf den Umfang und den Stil. Um das zu verdeutlichen, werde ich das *Nibelungenlied* stilistisch und narrativ mit den turksprachigen Epen, und zwar mit den Varianten des *Alpamys*-Epos, aus rein mündlicher Tradition, vor allem des vorigen Jahrhunderts, vergleichen.

Bereits in den 1960ern hob Zhirmunskij den besonderen Stellenwert der vergleichenden Untersuchung verschiedener Varianten eines Epos in der gleichen und zwischen den unterschiedlichen Traditionen hervor. „Die schöpferische Überarbeitung des Epos spiegelt in einer Reihe von Schichten die aufeinanderfolgenden Etappen des vergangenen Lebens eines Volkes. Um die Geschichte eines Werkes der epischen Volkskunst wiederherzustellen und die in ihm abgelagerten jahrhundertealten Schichten zu analysieren, ist eine vergleichend-geschichtliche Untersuchung sowohl all ihrer Varianten und Versionen als auch verschiedener „Abzweigungen“ der epischen Dichtung erforderlich: erstens der Vergleich einer möglichst großer Anzahl von Varianten des zu untersuchenden Werkes, die beim betreffenden Volk in unterschiedlichen Regionen und von verschiedenen Sängern und Sängerschulen aufgenommen wurden; zweitens ein Vergleich von unterschiedlichen Versionen des gegebenen Epos, wenn es bei den verschiedenen Völkern aufgrund ihrer geschichtlichen Nähe und kulturellen Wechselwirkungen vorkommt“²⁷

Die repräsentative Auswahl der Texte beschränkt sich auf die drei Haupthandschriften des *Nibelungenliedes* A, B und C. Auf der Seite des zentralasiatischen Epos *Alpamys* werden sechs Varianten, drei usbekische und drei karakalpakische, herangezogen.

Im ersten Kapitel werden die Textgrundlagen besprochen, wobei auf die Überlieferungsfragen, die Stoffgeschichte, auf die Frage nach dem Dichter bzw. Sänger sowie auf

²⁵ Joachim HEINZLE: „Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung.“ In: „Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert.“ Hrsg. von Joachim HEINZLE und Anneliese WALDSCHMIDT. Frankfurt 1991, S. 21-40; hier S. 32.

²⁶ Vgl. hierzu Kapitel I.

²⁷ Viktor ZHIRMUNSKIJ: „Voprosy genezisa i istorii épiceskogo skazanija ob Alpamys’be.“ In: Ob épose ‘Alpamys’b’. Materialy po obsuzhdeniju éposa ‘Alpamys’b’. Hrsg. von V. I. CHICHEROV und H. T. ZARIFOV. Taschkent 1959, S. 26-60; hier S. 27; vgl. auch ZHIRMUNSKIJ 1961.

die Gattungstypik der jeweiligen Epen näher eingegangen wird. Hinzu kommt ein Überblick zum jeweiligen Forschungsstand.

Um einen fundierten Vergleich zwischen dem *Nibelungenlied* und dem *Alpamys*-Epos anhand der Makro-Variation durchführen zu können, werde ich im zweiten Kapitel zunächst den Aufbau und die Entwicklungsstufen der jeweiligen Varianten und Versionen des *Alpamys*-Epos einzeln analysieren und anschließend untereinander vergleichen, um herauszufinden, woraus die jeweilige Variabilität besteht. Als Nächstes sollen die Nibelungenhandschriften A, B und C ebenfalls einer solchen Analyse unterzogen werden. Anschließend werden die Ergebnisse der Analysen in beiden Traditionen zusammengefasst, um zu zeigen, inwiefern es sich in diesen um eine Makro-Variation handelt.

Das dritte Kapitel behandelt die sprachlichen Variationen bzw. Mikro-Variation zwischen den jeweiligen Texten, um feststellen zu können, worin diese Variation jeweils besteht und welchen Ausmasses sie im *Nibelungenlied* und im *Alpamys* ist. Den Ausgangspunkt bildet dabei das Beschreibungsmodell der epischen sprachlichen Variation von Joachim Bumke, das er auf die *Klage*-Handschriften angewendet hat.²⁸

Das vierte Kapitel behandelt den „Grenzbestimmungsaspekt“ der sogenannten stilistischen Mittel der mündlichen Tradition. Vor allem sind es Formeln, Erzählschablonen und Wiederholungen, die in den *Alpamys*-Texten durchgehend auftreten. Zwar ist man in Bezug auf die *Nibelungenlied*-Texte skeptisch, was ihren Formelgehalt angeht, dennoch ist es auch allgemein bekannt, dass die Handschriftentexte, bis sie uns in heutiger Form erreichten, mehrfach bearbeitet worden sind. Das zeigte vor allem die Handschriftenkritik von Helmut Brackert.²⁹

Der Zweck der Analysen ist es, festzustellen, inwiefern die Formeln und Erzählschablonen als grenzbestimmende stilistische Mittel zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit angesehen werden können, was ihr Spezifikum in den beiden Traditionen ausmacht. Methodisch basiert die Analyse der Formeln auf der Vorgehensweise von Milman Parry und Albert Lord. Die Untersuchung der Formeln in den *Alpamys*-Varianten stützt sich vor allem auf die Definition des Formelsystems von Parry. Ausgegangen wird aber von der Eigenart der spezifisch stilistischen Formeln im *Alpamys*, die nicht nur innerhalb einer, sondern auch in mehreren Varianten vorkommen und auch geläufig in der gesamten mündlichen Tradition der Usbeken und Karakalpakten sind.

Im Anschluss daran wird unmittelbar die Frage nach der Inkonsistenz in beiden Epen-traditionen, die Frage ihrer Gründen und ihres Ursprungs behandelt, die den Gegenstand des fünften Kapitels bildet. Denn solche widersprüchlichen Stellen wie die „doppelte“ Hagen-Gestalt oder die unpassende Hortforderungsszene durch Kriemhild im *Nibelungenlied* lassen sich auch in *Alpamys*-Varianten beim kritischen Betrachten durchaus feststellen. Vor allem soll aufgrund der Texte der Frage nachgegangen werden, wodurch diese Widersprüche bedingt sind

²⁸ Joachim BUMKE: „Die vier Fassungen der *Nibelungenklage*‘. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert.“ (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 8.) Berlin, New York 1996 [1996a], S. 390-397.

²⁹ Helmut BRACKERT 1963.

und ob Sänger bzw. Zuhörer sich dessen bewusst waren.

Im sechsten Kapitel werden die Ergebnisse der vergleichenden Analysen näher betrachtet und Schlüsse gezogen. Nicht zuletzt soll die Frage beantwortet werden, ob eine klare Grenze zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit besteht und was das auf das *Nibelungenlied* bezogen letztendlich zu bedeuten hat.

ERSTES KAPITEL

TEXTGRUNDLAGEN UND FORSCHUNGSSTAND

1. Textgrundlagen zum *Nibelungenlied*

Zitiert wird der *Nibelungenlied*-Text nach der Ausgabe von Karl Bartsch und Helmut de Boor,³⁰ die sich im Wesentlichen auf die Handschrift B stützt. Denn nach bisheriger Ansicht der Forschung stellt die C-Version des *Nibelungenliedes*, die in einer handschriftenkritischen Ausgabe durch Ursula Hennig (1979) vorliegt, gegenüber der B-Version eine nachträgliche Bearbeitung dar.³¹ Die textbezogene vergleichende Analyse stützt sich auf den Paralleldruck der (Haupt)Handschriften A, B, C nach der Ausgabe von Michael Batts.³² Batts' Paralleldruck der Handschriften bietet eine genaue und übersichtliche Textgrundlage für eine vergleichende Analyse dieser Handschriftentexte. Außerdem werden auch die computerlesbaren Ausgaben der Nibelungenhandschriften A, B und C nach Hermann Reichert als Text-Dateien bei umfangreicheren Textzitatzen, vor allem im Kapitel III und IV, berücksichtigt.³³

³⁰ „Das *Nibelungenlied*.“ Nach der Ausgabe von Karl BARTSCH. Hrsg. von Helmut DE BOOR. 22. revidierte und von Roswitha WISNIEWSKI ergänzte Auflage. Wiesbaden 1996.

³¹ Mehr dazu im Kapitel III.

³² „Das *Nibelungenlied*.“ Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften. Hrsg. von Michael BATTIS. Tübingen 1971.

³³ Vgl. <http://www.univie.ac.at/Germanistik/texte/textkorpus>.

2. Textgrundlagen zum *Alpamys*

Zur vergleichenden Untersuchung mit den drei Haupthandschriften des *Nibelungenliedes* A, B und C werden von mir jeweils drei Varianten des usbekischen und des karakalpakischen *Alpamys* herangezogen. Als usbekische Textgrundlage dient mir einerseits die von Karl Reichl neu edierte und 2001 ins Deutsche übersetzte, kurze Variante des usbekischen Epensängers Saidmurod Panoh-óghli (Murod-zhyraw), die im Oktober 1938 und Januar 1939 niedergeschrieben wurde. Wegen des fehlerhaften Textes dieser Variante in der Ausgabe von 1999³⁴ wird diese nur partiell zur Analyse herangezogen, so dass hauptsächlich die verbesserte Textausgabe und Übersetzung dieser Variante von Saidmurod Panoh-óghli durch Karl Reichl berücksichtigt wird.³⁵

Die Variante von Fozil-shoir (Fozil Jóldosh-óghli), die in der Forschung als gelungenste und vollständige usbekische Variante anerkannt ist, dient dabei als Hauptvariante für einen Vergleich unter den usbekischen und mit den karakalpakischen Varianten, vor allem im Kapitel II und III. Als Textgrundlage für meine Analysen soll die neue zweisprachige Ausgabe – auf Usbekisch und Russisch – von 1999 dienen, die auf dem Manuskript von Mahmud Zarifov basiert. 1928 schrieb er diese Variante von Fozil shoir in arabischer Schrift nieder. Die Handschrift wird unter der Nr. 18 im Volkskunde-Archiv der Wissenschaften in Taschkent aufbewahrt und umfasst 946 Seiten.³⁶

Des weiteren soll auch die Variante von Berdi-bakhshi³⁷ (Berdijor Pirimqul-óghli) die Textgrundlage für vergleichende Analysen bilden. Diese Variante des *Alpamys* von Berdi-bakhshi schrieb 1926 der Dichter Abdulla Alavij nieder.³⁸

³⁴ „*Alpomish*“, Yodgor: Uzbek khalq dostonlari“, Ajtuvchilar: Saidmurod PANOH-óghli, Fozil JÓLDOSH-óghli; Jozib oluvchilar: Shamsi MURODOV, Hódi ZARIF. Taschkent 1999 – „*Alpomish*“-Text: S. 3-80. Die Handschrift wird unter Nr. 733, 847 im Volkskunde-Archiv der Wissenschaften in Taschkent aufbewahrt.

³⁵ Siehe oben Anm. 1.

³⁶ Diese Ausgabe, die 1999 zum *Alpomish*-Millenium erschienen ist, zählt 345 Erzählabschnitte und 13 715 Verszeilen. Die Zahlen in eckigen Klammern, die von mir im Laufe der Analysen benutzt werden, beziehen sich auf herausgegriffene Beispiele aus diesen Erzählabschnitten. „*Alpomish*. Uzbek khalq qahramonlik éposi.“ Taschkent 1999. – Textteil: S. 67-422.

³⁷ Die folgende Definition des Terminus von Karl REICHL im Deutschen scheint mir angemessen zu sein: „Der Terminus *baxshi* bezeichnet im Usbekischen (wie auch in anderen Turksprachen) nicht nur den Epensänger, sondern auch den Gesundheitsbeter, den Nachfahren des vorislamischen Schamanen.“ Reichl 2001a, S. 18. – Vgl. auch ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 25-26.

³⁸ „*Alpomish*“. Ajtuvchi – Berdi-bakhshi (Berdijor PIRIMQUL-óghli). Hrsg. von Tóra MIRSAEV. Taschkent 1999. Die Handschrift wird unter Nr. 46 im Volkskunde-Archiv der Wissenschaften in Taschkent aufbewahrt. Sie umfasst 191 Heftseiten.

Die karakalpakische Variante von *Ögiz-zhyraw* (Khozhbergen Nijaz-uly) schrieb der Folklorist Qally Ajymbetov in arabischer Schrift nieder. Anschließend übertrug Ajymbetov die Niederschrift in die kyrillische Schrift für die erste Ausgabe vom 1937 in Moskau.³⁹ 1941 wurde diese Variante nach der redaktionellen Bearbeitung des karakalpakischen Schriftstellers Ämet Shamuratov erneut in Taschkent und Törtkül herausgebracht. Der zur Analyse herangezogene Text vom 1981 basiert auf der Ausgabe vom 1941.⁴⁰

Die Variante von Esemurat-zhyraw (Esemurat Nurabylla-uly), die Ende der 1950er durch R. Khozhbergenov niedergeschrieben wurde und 1960 erstmals in einer Buchform erschien, ist die umfangreichste unter den gesamten *Alpamys*-Versionen – sie zählt 18 000 Verse außer Prosaeinschnitten. Der zum Vergleich herangezogene Text basiert auf dieser Ausgabe.⁴¹

Eine weitere Variante, die von mir zur vergleichenden Analyse herangezogen wird, ist eine bisher unveröffentlichte Variante von Qurbanbaj-zhyraw Täzhibäev.⁴² Sie wurde 1956 von Artyq Karimov niedergeschrieben und umfasst 15 000 Verse.

³⁹ Die karakalpakischen Versionen des *Alpamys* sind in der Forschung, die sich vor allem in den 1960ern und 1970ern intensiv mit diesem Epos beschäftigte, nur spärlich erwähnt und nicht gründlich untersucht. Berücksichtigt wurde bloß die Variante von *Ögiz-zhyraw*. Vgl. auch Qabyl MAQSETOV: „Qaraqalpaq zhyraw-baqsyly.“ Nokis 1983.

⁴⁰ „*Alpamys*. Dästan. Von Khozhbergen NIYAZ uly *Ögiz-zhyraw*. In: Karakalpak fol'klory. Köp tomlyq, Bd. VII. Hrsg. u. a. von S. KAMALOV, I. JUSUPOV, I. SAGITOV. Nokis 1981. Die Handschrift dieser Variante wird unter der Nr. 37435 im Archiv der Wissenschaften in Karakalpakstan aufbewahrt – Die weiteren Varianten wurden erst ab Anfang 1950er niedergeschrieben und zu Ende der 1950er (wie die Variante von Qyjas-zhyraw) herausgegeben.

⁴¹ „*Alpamys*. Qaraqalpaq khalyq dästanı.“ Von Esemurat-zhyraw NURABYLLAEV. Hrsg. von Q. MAQSETOV und Q. MAMBETNAZAROV. Nokis, Samarqand 1960. Sieben Handschriften dieser Variante werden unter den Nr. 37440, 54369, 37472 im Archiv der Wissenschaften in Karakalpakstan aufbewahrt.

⁴² Das Manuskript wird unter der Nr. 37473 im Archiv der Wissenschaften in Karakalpakstan aufbewahrt. – Wegen der zum Teil unverständlichen Maschinenschrift wird diese Variante bei den Untersuchungen nach der Makro-Variabilität des Textes (Kapitel II) gänzlich, bei der Frage nach der sprachlichen bzw. Mikro-Variation (Kapitel III) und zu Formeln (Kapitel IV) nur partiell berücksichtigt.

3. Das *Nibelungenlied* zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Überlieferungsgeschichte und Gattungseinordnung

3.1. Stoffliche Grundlagen

Die komplexe Stoffgrundlage des *Nibelungenliedes* vereint unter anderem Märchenmotive, geschichtliche Ereignisse (möglicherweise auch noch aus der Zeit des letzten „Dichters“) und Heldensage bzw. Heldendichtung, die zu einem einheitlichen Nibelungenepos hin wirkten. Umstritten ist in der Forschung allerdings nicht nur der Anteil einzelner Komponenten, sondern auch ob sie bei der Ausbildung des *Nibelungenliedes* beteiligt waren.⁴³ Es soll im Folgenden ein Überblick zur bisherigen Forschungslage gegeben werden, wobei nur die wichtigsten Forschungsergebnisse erwähnt werden sollen. Auf die Forschung zur Mythen- und Märchenwelt im *Nibelungenlied* wird nicht näher eingegangen, da das den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Die ausgewählten Forschungsergebnisse in Bezug auf die Stoffgeschichte des *Nibelungenliedes* werden im Folgenden skizziert, wobei sie partiell auch referiert werden, um die anschließenden Analysen anhand der Handschriftentexte und die Folgerungen daraus vorzubereiten können.

3.1.1. Zum historischen Hintergrund

Dem Burgundenuntergang im zweiten Teil des *Nibelungenliedes* sind eher geschichtliche Parallelen zu entnehmen als dem ersten Teil mit Siegfrieds Tod, der vorwiegend mythischen bzw. märchenhaften Charakter trägt und in der Forschung umstritten bleibt. Die geschichtlichen Grundlagen für den zweiten Teil kann man jedoch nicht als solche annehmen, die die unmittelbar vergangenen Ereignisse oder die aus der Gegenwart des letzten Dichters des *Nibelungenliedes* um 1200 umschließen könnten. Dennoch ließen sich die Ereignisse der Völkerwanderungszeit (genauer 4.-6. Jahrhundert) und der karolingischen Zeit (8./9. Jahrhundert) als historischer Hintergrund der Sagenbildung bestimmen.⁴⁴ Auch einige Namen der Burgundenkönige aus dem *Nibelungenlied* lassen sich auf identifizierbare Personen in der Geschichte zurückführen. Im folgenden soll ein historischer Überblick gegeben werden. Die Meinungen hierzu bleiben aber

⁴³ „Das *Nibelungenlied* verfügt in einer so erstaunlichen Weise über seine eigene Stoffgeschichte, daß es nichts mehr sagt, wenn man feststellt, es sei aus ihr herausgewachsen. Das *Nibelungenlied* setzt seine Stoffgeschichte vielmehr als seinen eigenen Bezugshorizont.“ Walter HAUG: „Montage und Individualität im *Nibelungenlied*.“ In: *Nibelungenlied* und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. von Fritz Peter KNAPP. Heidelberg 1987, S. 277- 293; dort S. 285. – Siehe für eine Einführung zum Nibelungenepos und zur Forschungsliteratur Joachim HEINZLE: „Das *Nibelungenlied*.“ München, Zürich 1987 [1987b]. (= Artemis Einführungen; Bd. 35). Werner HOFFMANN: „Das *Nibelungenlied*.“ 6., überarb. und erw. Aufl. des Bandes *Nibelungenlied* von Gottfried WEBER und Werner HOFFMANN. Stuttgart 1992. (= Sammlung Metzler; 7). Edward R. HAYMES: „Das *Nibelungenlied*. Geschichte und Interpretation.“ München 1999. (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher: 2070). Ursula SCHULZE: „Das *Nibelungenlied*.“ Stuttgart 2001. Otfrid EHRISMANN: „*Nibelungenlied*. Epoche – Werk – Wirkung.“ 2., neubearb. Aufl. München 2002. (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).

⁴⁴ Ursula SCHULZE 2001, S. 60.

kontrovers.

So wird angenommen, dass die *Burgunden* seit 413, nachdem sie von 406 bis 413 linksrheinische Gebiete eroberten, am Mittelrhein die burgundische Föderation, mit dem Sitz des Königs in der Region Mainz-Worms gründeten.⁴⁵ Als die Burgunden versuchten, ihr Gebiet in nordwestlicher Richtung gegen die römische Provinz Belgica auszudehnen, wurden sie 436 oder 437 von den Hunnen, die wohl Hilfstruppen des römischen Feldherrn Aëtius waren, vernichtet. Der König Gundahar, die ganze Königssippe und ein großer Teil seines Volkes kamen zu Tode – man zählt in den Chroniken 20 000 Toten.⁴⁶ 443 überließ Aëtius den restlichen Burgunden neue Sitze in der Sapaudia, woraus sich ein neues Burgundenreich bildete. Ab 461 war Lugdunum (= Lyon) die neue burgundische Residenz, wobei sich in den Folgejahren die Burgunden noch bis zum Mittelmeer ausdehnten und die römische Kultur adaptierten.

Weitere geschichtliche Schlüsse, speziell für einige Personennamen im *Nibelungenlied*, zieht man in der Forschung aus dem burgundischen Recht, die *Lex Gundobada* oder *Lex Burgundionum*, die König Gundobad vor seinem Tod im Jahr 516 aufzeichnen ließ. Dort werden auch die Könige Gibica, Gundomaris, Gislahari und Gundaharius erwähnt, die alle in die Heldensage eingegangen sind. *Gibica* (altnord. *Gjúki*, mhd. *Gibiche*) entspricht dem Vater der burgundischen Brüder in fast allen Nibelungenüberlieferungen; nur im *Nibelungenlied* heißt der Vater *Dancrät* (B Str. 7,2).⁴⁷ *Gundaharius* ist wohl zweifelsohne *Gunther*, *Gundomaris* wahrscheinlich *Guthorm*, der im Nordischen auftaucht, bzw. *Gernot*, der in der deutschen Dichtung erscheint, und *Gislahari* entspricht *Giselher*, der nur in der deutschen Heldendichtung vertreten ist.

Historisch identifizieren lassen sich auch die Figuren des *Etzel*, seines Bruders *Blödel* und Dietrichs von Bern im *Nibelungenlied*. Etzel steht für Attila, der jedoch bei der Schlacht 436 oder 437, als die Burgunden vernichtet wurden, nicht dabei war. Denn erst 441 wird Attila zum Alleinherrscher der Hunnen, nachdem sein Bruder Bleda (Blödel) ermordet wurde. Die Schlacht von 436 oder 437 ist im *Nibelungenlied* wohl – wie in der Geschichtsschreibung von Paulus Diaconus aus dem 8. Jh. der Untergang der Burgunden in das Jahr 451 verlegt wurde – mit der Schlacht auf den katalanischen Feldern im Jahr 451 verwechselt, als die Hunnen unter Attila zusammen mit den rechtsrheinischen Burgunden gegen Aëtius und die sapaudischen Burgunden kämpften. 453 kam es zu Attilas Tod in der Brautnacht mit der Germanin namens *Hildico* (auch *Ildico*) durch einen Blutsturz. Bald bildeten sich um Attilas Tod Gerüchte, die zu Spekulationen

⁴⁵ Das sind hypothetische Annahmen, da bisher nicht gelungen ist, dies nachzuweisen. Vgl. Karl Friedrich STROHEKER: „Studien zu den historisch-geographischen Grundlagen der Nibelungendichtung.“ In: Deutsche Vierteljahresschrift 32 (1958), S. 216-240; erschienen auch in: Germanentum und Spätantike. Hrsg. von K. F. STROHEKER. Zürich 1965, S. 246-274. – Vgl. auch Peter WACKWITZ: „Gab es ein Burgundenreich in Worms? Beiträge zu den geschichtlichen Grundlagen der Nibelungensage.“ 1964/65 (= Beihefte 20 und 21 der Zeitschrift »Der Wormsgau«).

⁴⁶ Vgl. HOFFMANN 1992; S. 42; siehe auch SCHULZE 2001, S. 61. – Eine ganz andere geschichtliche Grundlage des Stoffes vom Untergang der Burgunden sah der Slavist Heinrich KUNSTMANN: „Vorläufige Untersuchungen über den bairischen Bulgarenmord von 631/632. Der Tatbestand. Nachklänge im *Nibelungenlied*“ 1982 (= Slavistische Beiträge. Bd. 159).

⁴⁷ Allerdings findet sich der 'alte' Name des Vaters *Gibica* noch in der Piaristenhandschrift k (*Lienhart Scheubels Heldenbuch*, aus dem 15. Jh.), wie auch im *Rosengarten zu Worms* und im *Lied vom Hürnen Seyfried* sowie in dem daraus entstandenen Volksbuch *Von dem gebörnten Siegfried*. Vgl. hierzu HOFFMANN 1992, S. 43.

auch in der Geschichtsschreibung führten, dass etwa Attila durch seine Frau umgebracht wurde. So behauptete es auch Saxo Poeta Ende des 9. Jahrhunderts, der als Motiv der Germanin die Rache für ihren Vater vermutete.⁴⁸

Dietrich von Bern wird in der »Chronica Hungarorum« Simon von Kézas aus dem 13. Jahrhundert, in der von Machtkämpfen am hunnischen Hof nach Attilas Tod berichtet wird, als einer der germanischen Fürsten, die am Hunnenhof lebten, erwähnt. Erst drei Jahre nach Attilas Tod wird der Ostgotenkönig Theoderich der Große, der im *Nibelungenlied* als Dietrich von Bern auftaucht, geboren. Den Namen »von Bern« erhielt Theoderich, der von 493 bis 526 der Herrscher der Ostgoten in Italien war, nach der Stadt Verona. Um seine Person bildete sich ein eigener Sagenkreis, unabhängig von der Sage um den Burgundenuntergang.

532-534 wurden die Burgunden endgültig von den Söhnen des Frankenkönigs Chlodwig besiegt und in das Merowingerreich eingegliedert. Die Ursprünge der fränkischen Geschichte von Siegfried und Brünhild führt man in der Forschung, wenn auch als geschichtlich nicht bestimmbar kritisiert, ins ausgehende 6. und frühe 7. Jahrhundert zurück.⁴⁹

Brunichildis, die Tochter des westgotischen Königs Athanagild heiratete 566 oder 567 den austrasischen Frankenkönig Sigibert I. und dessen Bruder Chilperich I. von Neustrien heiratete Brunichildis' Schwester Galswintha. Galswintha wurde aber durch ihren Mann ermordet, auf Betreiben von seiner Mätresse Fredegunde. Nach dem Mord heirateten Chilperich und Fredegunde, was eine intime Feindschaft zwischen Brunichildis und Fredegunde entfachte. Den Tod Sigiberts I. im Jahr 575 führt man auf Fredegunde zurück, die somit eher mit der Brünhild des Nibelungenmythos gleichzusetzen wäre.⁵⁰ 584 folgte der Mord an Chilperich, der vielleicht Brunichildis' Rache war. 613 wird Brunichildis von Chlotar II. von Neustrien, dem Sohn Fredegundes, gefangengenommen und ermordet.

Siegfried und *Hagen*⁵¹ sowie das Nibelungenvolk lassen sich bisher kaum geschichtlich

⁴⁸ *Hildico* wurde zwar von Forschern als Hildchen zu deuten versucht, das ist jedoch nicht sicher. Vgl. Gottfried SCHRAMM: „Der Name Kriemhild.“ In: Zeitschrift für deutsches Altertum 94 (1965), S. 39-57; hier S. 40 f. Siehe auch Walter HAUG: „Normatives Modell oder hermeneutisches Experiment: Überlegungen zu einer grundsätzlichen Revision des Heuslerschen Nibelungen-Modells.“ In: Hohenemser Studien zum *Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 38-52; hier S. 43.

⁴⁹ Karl Friedrich STROHEKER bringt die These, dass es zu einer Vereinigung der Burgundensage mit der Nibelungensage im merowingischen Nordburgund gekommen sein könnte. Vgl. K. F. STROHEKER 1958.

⁵⁰ Nach Hugo KUHN wandelte die Sage Fredegunde zu Brünhild und Brunichildis zu Kriemhild. Vgl. Hugo KUHN: „Brunhild und das Krimhildlied.“ In: Kurt WAIS: Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des *Nibelungenliedes*. Bd. 1. Mit einem Beitrag von Hugo KUHN: Brunhild und das Krimhildlied. Tübingen 1953. – Für Helmut DE BOOR würde eine solche Annahme „aller Erfahrung mit heroisch-historischer Dichtung“ widersprechen, um eines von den Gegenargumenten zu nennen. DE BOOR hebt die Bedeutung der Persönlichkeit für die Heldendichtung hervor. Um mit de Boor zu sprechen, werden zwar die Ereignisse „dichterischer Umgestaltung freigegeben, die großen Namen werden [jedoch] festgehalten.“ Vgl. in der Einleitung zur Ausgabe des *Nibelungenliedes* 1996, S. XXVII. Siehe auch Helmut DE BOOR: „Hat Siegfried gelebt?“ In: Zur germanisch-deutschen Heldensage. Darmstadt 1965, S. 31-51; hier 49 ff.

⁵¹ Joachim HEINZLE bezeichnet ihn als „eine merkwürdige Zwittergestalt, geboren aus der Vereinigung zweier uralter Erzähltraditionen, die zusammengehörten und doch nicht zusammenpaßten“. Vgl. Joachim HEINZLE: „Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung. In: Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Joachim HEINZLE und Anneliese WALDSCHMIDT. Frankfurt 1991, S. 21-40; hier S. 26. – Vgl. zu weiteren Untersuchungen zu Hagen-Gestalt Otfried EHRISMANN: „Strategie und Schicksal – Hagen.“ In: Literarische Symbolfiguren. Hrsg. von Werner WUNDERLICH. (Facetten deutscher Literatur. 1.) Bern, Stuttgart 1989, S. 89-116; Peter WAPNEWSKI: „Hagen: ein

nachweisen. Versuche, Siegfrieds Herkunft festzustellen wurden jedoch zahlreich unternommen. Aufgrund des Namens – vor allem wegen der gleichen Anfangsilben *Sigi* – und der Ermordungstat führt man Siegfried (mhd. Schreibweise: *Sifrit*, *Sivrit*; altnord. *Sigurd̄r*, Sigurd)⁵² des *Nibelungenliedes* auf den merowingischen König Sigibert zurück. So hält man es für möglich, dass die Geschichte vom Frankenkönig Sigibert I. mit dem märchenhaften Helden und Drachentöter Siegfried im *Nibelungenlied* verknüpft wurde. Auch andere Möglichkeiten wurden in Erwägung gezogen. Nach Helmut de Boor könnte Siegfried auch der vertriebene Sohn eines ripuarischen Fürstenhauses sein, der im ersten Drittel des 5. Jahrhunderts am burgundischen Hof aufgenommen und aufgrund eines Machtkampfes ermordet wurde. Daraus ließe sich ein möglicher Bezug auf die Burgundengeschichte herleiten.⁵³ Des weiteren setzte man Siegfried auch mit dem Cheruskerfürsten Arminius gleich. Mit Arminius (ermordet 19 oder 21 n. Chr.) verbindet Siegfried ein früher Tod durch Verwandtenmord und eine ähnliche Herkunft: Xanten, Siegfrieds Heimat, gilt als Zentrum der römischen Arminiusüberlieferung.⁵⁴ Der Sieg Arminius' über Quintilius Varus in der Schlacht im Jahre 9 könnte, nach Otto Höfler, im Drachenkampf mythisch überhöht worden sein.⁵⁵

Für Siegfried wurden von der Forschung andererseits sagenhafte und märchenhafte Züge neben der Heldensage geltend gemacht.⁵⁶ Zwar bestreitet man in der Forschung nicht ganz, dass Mythos und Märchen einen gewissen Anteil an dem Sagenkreis um Siegfried hatten, wobei sie sich am besten – und das Mytische nur – in den nordischen Texten nachweisen lassen, dennoch

Gegenspieler?⁶⁴ In: *Gegenspieler*. Hrsg. von Thomas CRAMER und Werner DAHLHEIM. (Dichtung und Sprache. 12.) München, Wien 1993, S. 62-73. – Hagen wird in der Forschung auch als ein 'böser Dämon' im Gegensatz zum 'Göttersohn' Siegfried bezeichnet. Vgl. hierzu Franz Rolf SCHRÖDER: „Mythos und Heldensage“. Erschienen zuerst in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 36 (1955), S. 1-21; wieder abgedruckt in: *Zur germanisch-deutschen Heldensage*. Darmstadt 1965, S. 285-315. Siehe auch Otto HÖFLER: „Siegfried, Arminius und die Symbolik. Mit einem historischen Anhang über die Varusschlacht.“ Heidelberg 1961; des weiteren siehe auch Otto HÖFLER: „Siegfried, Arminius und der Nibelungenhort.“ Wien 1978.

⁵² Joachim PEETERS vertrat die These vom wikingschen Einfluß und dem Ursprung des Namens in der Form „Sigifrid“ hauptsächlich unter den Normannen, was jedoch als nicht überzeugend eingestuft wurde. Vgl. Joachim PEETERS: „Siegfried von Niederlant und die Wikinger am Niederrhein.“ In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 115 (1986), S. 1-21; hier S. 3. – Helmut DE BOOR hält es für einen typisch merowingischen „Sigi“-Namen. Vgl. die Einleitung zuletzt zur Ausgabe *Nibelungenliedes* 1996, S. XXVI. – Die These ist zuletzt von Otfrid EHRISMANN als nicht ausreichend widerlegt. Vgl. Otfrid EHRISMANN 2002, S. 31.

⁵³ Zu Einzelheiten vgl. Helmut DE BOOR 1965, S. 49. – Vgl. auch Siegfried BEYSCHLAG: „Das Motiv der Macht bei Siegfrieds Tod.“ In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 1952, S. 95-108; wieder abgedruckt in: *Zur germanisch-deutschen Heldensage*. Darmstadt 1965, S. 195-213.

⁵⁴ Ernst BICKEL: „Arminiusbiographie und Sagensigfrid.“ Bonn 1949. – Siehe auch Otto HÖFLER 1978, S. 61-63.

⁵⁵ Otto HÖFLER 1961, S. 20; siehe auch HÖFLER 1978.

⁵⁶ So leitete Franz Rolf SCHRÖDER, im Gegensatz zu Otto HÖFLER, die Gestalt Siegfrieds als Göttersohns ganz aus der Mythenwelt (»Heroisierung des Mythos«). Vgl. für weitere Einzelheiten Franz Rolf SCHRÖDER: „Nibelungenstudien.“ (Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde; 6) Bonn 1921. Zu seiner These 'Siegfried als Göttersohn' greift er erneut in dem Aufsatz „Mythos und Heldensage“ zurück. Vgl. F. R. SCHRÖDER 1955/1965. – Eine weitere, ebenfalls umstrittene These stammt von Friedrich PANZER, der an der Siegfried-Gestalt eher märchenhaften Ursprung (»Heroisierung des Märchens«) zu erkennen glaubt. Vgl. Friedrich PANZER: „Studien zur germanischen Sagengeschichte II. Sigfrid.“ München 1912; Nachdruck 1969. – Vgl. auch Viktor ZHIRMUNSKIJ zur Entwicklung des heutigen *Alpamyš*-Epos, das im Folgenden in den Vergleich gezogen wird, ursprünglich aus einem Heldenmärchen, wobei für den Helden der Dichtung keine identifizierbare historische Persönlichkeit festzustellen ist. Siehe dazu ZHIRMUNSKIJ 1960 (1974).

scheiden sich die Meinungen an der Frage nach dem primären oder sekundären Charakter der Mythisierung. Man zieht die zweite Möglichkeit vor, allerdings nur weil die Erstere bisher nicht schlüssig nachgewiesen werden konnte.⁵⁷ Dass die Mythisierung sekundären Charakters ist, bleibt allerdings eine Hypothese, solange man die Vielfältigkeit der Geschehnisse um Siegfried und die Eigenheiten der langen Überlieferungstraditionen vor der Schriftlichkeit im allgemeinen nicht ganz außer Acht lässt.⁵⁸

3.1.2. Sagenkreis und nordische Erzählungen

Man glaubt in der zweigeteilten Struktur des *Nibelungenliedes* zwei bzw. drei Sagenkreise ineinander verflochten zu sehen. So werden dem ersten Teil der Dichtung die Brünhild-Siegfried-Handlung bzw. die Brünhildsage und die Siegfried-Geschichte (Siegfrieds Tod), dem zweiten Teil die Burgundensage zugrunde gelegt, wobei der Sagenkreis um die Abenteuer des jungen Siegfrieds in der dritten Aventure (I. Teil) lediglich kurz angedeutet wird. Wann diese zwei bzw. drei Sagen zu einem einheitlichen Nibelungenepos zusammengefügt wurden, gilt bisher als nicht entschieden. Zwar besteht aufgrund der Verwandtschaft Siegfrieds mit den Burgunden ein motivischer Bezug zwischen den beiden Sagenkreisen Burgundensage und Brünhild-Siegfried-Handlung. Wie es zu dieser Verbindung kam und ob das auf den letzten Nibelungendichter um 1200 zurückzuführen ist, wie Andreas Heusler und seine Nachfolger annahmen, ist umstritten.⁵⁹

Die kausale Verbindung zwischen den beiden Sagenkreisen, die in den *Edda*-Liedern als zwei für sich stehende Fabeln vorkommen, entsteht im *Nibelungenlied* durch den unmittelbaren Bezug von Siegfrieds Tod, der den ersten Teil abschließt, auf den Burgundenuntergang, wobei dieser wiederum als Racheakt Kriemhilds an ihren Brüdern und Hagen für die Ermordung ihres ersten Ehemanns motiviert ist. Eine älteste Sagenfassung dieser Geschehnisse lässt sich dem *Alten Atlilied* (*Atlakviða*) in der altnordischen *Edda* entnehmen.⁶⁰ Im *Nibelungenlied* übernimmt

⁵⁷ Gudmund SCHÜTTE: „Siegfrid und Brünhild. Ein als Mythos verkannter historischer Roman aus der Merowingerzeit.“ 1935, S. 18.

⁵⁸ DE BOOR formuliert eine plausible Erklärung des Problems folgendermassen: „Die Werbung und ihre Folgen haben in aller Siegfrieddichtung so viele zauberhafte und mythische Züge, daß man fragen muß, ob sie nicht von Haus aus, fern aller Historie, zu den Taten des mythischen Heros Siegfried gehört und dessen Tod herbeigeführt haben. Dann wäre das, was sich uns als älteste erreichbare Siegfrieddichtung sogleich ergeben wird, bereits aus einer Verschmelzung zweier Gestalten, des historischen Merowingers und des jugendlichen mythischen Heros und deren Geschichten entstanden.“ Vgl. zuletzt in der Einleitung zu seiner Ausgabe des *Nibelungenliedes*, 1996, S. XXVII. – Ähnlichen Standpunkt vertritt auch Alois WOLF: „Mythos und Geschichte in der Nibelungensage und im *Nibelungenlied*.“ In: *Nibelungenlied*. Ausstellungskatalog des Vorarlberger Landesmuseums Nr. 86, 1979, S. 41-54. – Des weiteren siehe auch Otto HÖFLER 1978, S. 61-65. – Siehe auch Werner HOFFMANN 1992, S. 48 f.

⁵⁹ Siehe hierzu zuletzt Walter HAUG 1981, S. 38-52.

⁶⁰ Darin werden die Nibelungenbrüder Gunnar und Högni, Gjukis Söhne, von Atli ins Hunnenland eingeladen, mit der Absicht, den Schatz der Könige sich eigen machen zu können. Die Brüder erscheinen unbewaffnet, obgleich Gudrun, ihre Schwester sie vergebens vor dem hinterlistigen Plan ihres Mannes warnt. Gunnar verlangt Högnis Herz zu sehen, bevor er den Schatz der Nibelunge an Atli verrät, „weil er an der Ehrlichkeit seines Bruders zweifelt“. Er lässt sich nicht mit dem Herz des feigen Hjalli täuschen und erkennt das richtige von Högni, der es sich lachend aus seiner Brust schneiden lässt. Dennoch weigert sich Gunnar, den Schatz zu verraten und stirbt Harfe schlagend in einer Schlangengrube. Gudrun rächt sich tödlich an ihrem Mann, indem sie ihm zunächst seine eigene Kinder zum Mahl

Kriemhild die Rolle Atlis aus der *Atlakviða* insofern, als sie nicht ihre Brüder, sondern ihren ersten Mann an ihren eigenen Brüdern und an Hagen, der im *Nibelungenlied* nicht mehr als Gunthers Bruder, sondern als sein Vasalle erscheint, rächt. Dies geschieht in Folge einer betrügerischen Einladung von Seiten Kriemhilds, wodurch Siegfrieds Ermordung zu dem Untergang der Burgunden einen direkten Bezug erhält. Auf diese Weise ließe sich die Ausformung der beiden Sagen zu einem Großepos erklären, wobei solche Prozesse innerhalb der Sagenbildung als natürliche Entwicklung angesehen werden – wie der Rollentausch und die Veränderung am Handlungsschema, die im *Nibelungenlied* zu beobachten sind.

Die *Edda*-Lieder oder *Ältere Edda*, eine Sammlung von Helden- und Götterliedern und Spruchdichtung, die um oder nach 1250 zusammengestellt wurde, hat das *Alte Atlilied* (*Atlakviða*) überliefert. Überhaupt zählt der Zyklus in der *Lieder-Edda*⁶¹ zu den ältesten Nibelungendichtungen, die sich im Norden belegen lassen und die als Quellen zur Erhellung der Vorgeschichte des *Nibelungenliedes* dienen könnten. Die Entstehung der *Atlakviða* ist auf das Ende des 9. Jahrhunderts zurückzuführen, wobei man das Motivgerüst als deutlich älter einstuft. Somit bleibt die *Atlakviða* die älteste Dichtung, die den Burgundenuntergang behandelt. Die gegenüber der *Atlakviða* invertierte Handlung⁶² ist erst, glaubt man dem bisherigen Forschungsstand, durch das *Nibelungenlied* belegt, obwohl auch ein weiteres Zeugnis, die um 1200 verfasste *Gesta Danorum* des Dänen Saxo Grammaticus, zuweilen als Beleg einer früheren Verknüpfung zwischen der Geschichte von Siegfrieds Ermordung und der vom Burgundenuntergang durch den Racheakt Kriemhilds gewertet wird.⁶³ Man begründet diese Annahme mit den Veränderungen in der ursprünglichen Komposition im Entwicklungsprozess zu einem Großepos hin.⁶⁴

Der Stoffkreis über die Abenteuer des jungen Siegfried wird im *Nibelungenlied* nur am Rande erwähnt. So erfahren wir lediglich durch den Bericht Hagens in der dritten Aventure (B 87ff.) indirekt vom Horterwerb, Drachenkampf und von der Tarnkappe Siegfrieds. Erzählt wird die gleiche, von märchenhaften Elementen getragene Geschichte Jung-Siegfrieds sonst in den nordischen Dichtungen und in dem „Lied vom Hürnen Seyfrid“, von dem der älteste Druck etwa vom 1530 stammt. Die nordischen *Reginlied* (*Reginmál*) und *Fafnirlied* berichten von Sigurds

serviert und den Königsschatz unter den Kriegern verteilt. Sie selbst findet auch den Tod in der von ihr angezündeten Halle. Für eine kurze Inhaltswiedergabe vgl. Otfrid EHRISMANN 2002, S. 19.

⁶¹ Kurt SCHIER: „Edda.“ In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Bd. 18. München 1992, S. 512-519.

⁶² Vgl. oben Anm. 59.

⁶³ *Saxo Grammaticus* berichtet von einem Lied, in dem die Treulosigkeit Kriemhilds gegenüber ihren Brüdern geschildert wird und das als eine verschlüsselte Warnung vor Verrat 1131 dem Dänenherzog Knud Lavard von einem Sänger vorgetragen wurde. Vgl. Wilhelm GRIMM: „Deutsche Heldensage.“ Gütersloh 1889³, S. 53; siehe auch „Saxonis Gesta Danorum.“ Hrsg. von J. OLRIK und H. RAEDER, Bd. 1, Kopenhagen 1931, S. 354 f.; Ursula SCHULZE weist, wenn auch zögernd, auf diese frühere Erwähnung der Geschichte hin, dass „sie doch die Funktionalisierung in neuem historischen Kontext [zeigt].“ Vgl. Ursula SCHULZE 2001, S. 67.

⁶⁴ „Entscheidend ist“, so Walter HAUG, der das aus einem sozialgeschichtlichen und politischen Sicht betrachtet, „jenseits möglicher äußerer Anstöße die neue Motivierung, die die erzähllogischen Zusammenhänge verändert bzw. erst schafft und dadurch die Strukturvariation verunklärt. Diese Änderung dürfte signalisieren, daß der Burgundenuntergang in die Perspektive einer neuen politischen Thematik getreten war: die Ermordung Siegfrieds und die Vernichtung der Burgunden werden nun vom Gegensatz zwischen König und Vasall her neu durchgespielt.“ Vgl. Walter HAUG 1981, S. 46.

Heranwachsen, Jugendtaten, vom Drachen Fafnir und der Drachentötung.⁶⁵ Das *Fafnirlied* und das *Sigrdrifalied* (*Sigrdrifumál*) erzählen von der Erweckung einer Walküre durch Sigurd, wobei das *Sigrdrifalied* nicht vollständig überliefert ist. In der *Völsungasaga* (Prosa), die in einer um 1400 geschriebenen Handschrift überliefert, allerdings um 1230 verfasst worden ist,⁶⁶ heißt die von einem Flammenwall⁶⁷ umgebene und erweckte Walküre Brynhild und sie verlobt sich mit Sigurd. Im Anschluss an die Erweckungssage erzählt die *Brynhildsaga* unter anderem von Sigurds Tod. Davon erzählen auch die *Lieder-Edda*, *Völsungasaga* und *Þiðreks saga*. Im *Alten Sigurdlied* der *Lieder-Edda* (*Brot af Sigurdarkviðu*) wird Sigurd nicht von Högni (= Hagen), sondern dessen und Gunnars Bruder Guthorm ermordet. Im Gegensatz zum *Nibelungenlied* rät dort Hagen vom Mord an Sigurd ab, Gunnar dagegen lässt sich von Brynhild dazu überreden, wenn auch die Vorwürfe unberechtigt sind. Eine Verbindung zum Burgundenuntergang wird dort durch eine Prophezeiung eines Raben hergestellt, der den Mördern ihren Tod durch Atli vorhersagt. In weiteren Liedern erfährt man auch von Gudruns Trauer und Rache.⁶⁸

Die *Þiðreks saga*⁶⁹, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Bergen aufgezeichnete Geschichte in norwegischer Sprache, handelt vom Leben und von den Taten Dietrichs von Bern (*Þiðreks saga*). Der Inhalt und die Motivstruktur der *Þiðreks saga* zeigt viele Ähnlichkeiten mit dem *Nibelungenlied* und liefert gleichzeitig Lösungen für die im *Nibelungenlied* als mangelhaft angesehenen Stellen, vor allem für den ersten Teil.⁷⁰

Es herrschen kontroverse Meinungen in der Forschung über das Verhältnis zwischen dem

⁶⁵ Werner HOFFMANN weist ausdrücklich darauf hin, dass es sich nicht um einen Drachenkampf handelt. Vgl. Werner HOFFMANN 1992, S. 50.

⁶⁶ Zur Datierung siehe Werner HOFFMANN 1992, S. 51. – Nach Rudolf SIMEK und Hermann PÁLSSON kann die *Völsungasaga* vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Vgl. Rudolf SIMEK und Hermann PÁLSSON: „Lexikon der altnordischen Literatur.“ Stuttgart 1987.

⁶⁷ Vgl. unten Anm. 39.

⁶⁸ Das *Alte Sigurdlied*, dem der erste Teil fehlt, weiß vom Flammenritt und vom Gestaltentausch nichts. Auch im jüngeren *Kurzen Sigurdlied* lässt sich der Flammenritt nicht nachweisen. Daher schließt Klaus von SEE: „Germanische Heldensage. Stoffe. Probleme. Methoden. Eine Einführung.“ Frankfurt 1971, den Flammenritt als ursprüngliches Motiv der Sigurddichtung aus, womit man in der Forschung allgemein einverstanden ist.

⁶⁹ Vgl. Thomas KLEIN: „Zur *Þiðreks saga*.“ In: Arbeiten zur Skandinavistik. Hrsg. von H. BECK. Frankfurt, Bern, New York 1985, S. 487-565. Siehe auch Susanne KRAMARZ-BEIN: „Die *Þiðreks saga* im Kontext der altnordischen Literatur.“ Tübingen 2002.

⁷⁰ Sigurds unbekannte Herkunft; Bad im Drachenblut und Hornhaut; Überwindung der Wache Brünhilds durch Sigurd, die ihn über seine Herkunft aufklärt; Sigurd als Ratgeber und Bannerträger bei König Isung – seine Stellung; Heirat zwischen Sigurd und Grimhild in der Stadt Wernitza, durch ihre Brüder, u.a. Gunnar, gestiftet; Sigurd rät Gunnar, Brünhild zu heiraten; Brünhild ist zunächst empört, weil Sigurd ihr zuvor die Ehe versprochen hätte, sagt jedoch zu; Brünhild fesselt Gunnar in der Brautnacht und hängt ihn auf; Sigurd und Gunnar tauschen Kleider, damit Sigurd Brünhild „zähmen“ kann; Wechsel des Goldrings durch Sigurd; Sigurds Aufenthalt in Wernitza; Streit zwischen Brünhild und Grimhild – Brünhild erinnert an die Tage Sigurds im Wald; Grimhilds Gegenschlag mit der Äußerung über Entjungferung Brünhilds durch ihren Mann – Beweis durch den getauschten Ring; Brünhild zieht sich zurück und schmiedet mit Högni Rachepläne; Högni ersticht Sigurd auf einer Jagd; die Leiche wird auf Grimhilds Bett geworfen; Högnis Begründung, ein Eber habe ihn tot geschlagen; Grimhilds Entgegnung, Högnis sei der Eber gewesen. Abweichungen in dem Teil mit Grimhilds Rache im Vergleich zum *Nibelungenlied*: Attila residiert in Soest; grobschlächtiger Entwurf; goldgieriger Hunnenkönig; Högni tötet Grimhilds Sohn, der durch seine Mutter ermuntert, Hagen ins Gesicht schlägt und auch dessen Erzieher; Grimhild prüft den Tod ihrer Brüder nach, wobei sie ihnen ein brennendes Holzschiefel in den Mund stößt, was zu Giselhers Tod führt; Dietrich haut darauf die „Teufelin“ in zwei Stücke; Högni zeugt sterbend einen Sohn. Vgl. „Thule.“ Für eine kurze Inhaltswiedergabe s. Otfried EHRISMANN 2002, S. 20-21.

Nibelungenlied und der *Þiðreks saga*.⁷¹ Unter anderem liegt das an den Angaben des „Sagamanns“, der „sich für seine Quellen auf deutsche Lieder und die Erzählungen deutscher Männer aus Soest, Bremen und Münster“ beruft, in denen man „gewiß hansische Kaufleute“ zu sehen glaubt.⁷²

Vor allem ist die *Þiðreks saga* im Hinblick auf das mhd. Epos *Ältere Not* von wichtigem Stellenwert. Von Andreas Heusler stammt die These, dass aus dem von ihm vermuteten österreichischen Burgundenepos der 1160er Jahre, der *Älteren Not* – die dritte Stufe in seinem Stammbaum des *Nibelungenliedes* – sowohl die *Þiðreks saga* als auch das mhd. Nibelungenepos geschöpft haben sollen, wobei die nordische Saga die *Ältere Not* besser aufbewahrt haben soll als das *Nibelungenlied*.⁷³

Friedrich Panzer führt die Entstehung der *Þiðreks saga* auf das *Nibelungenlied* zurück. Damit scheidet sie nach Panzer als Quelle aus, durch die man die Vorgeschichte des *Nibelungenliedes* erhellen könnte.⁷⁴ Panzers Thesen beruhen jedoch, wie die Kritik feststellte, auf unhaltbaren Annahmen und gelten somit eher als unwahrscheinlich.⁷⁵ Andere Forscher versuchten, Heuslers Thesen zu modifizieren, indem sie behaupteten, dass nicht das *Nibelungenlied* selbst der *Þiðreks saga* als Vorlage gedient haben kann. So schöpft nach Gerhart Lohse die *Þiðreks saga* „in der Hauptsache aus einer deutschen Fassung des Nibelungenstoffes [...], die älter ist als das erhaltene Lied von 1200.“ Somit bestätigt Gerhart Lohse einerseits Heuslers Annahme, schließt jedoch andererseits die Möglichkeit nicht aus, „daß die Saga, so sehr sie im Kern auf eine ältere Nibelungendichtung zurückgeht, gelegentlich auch Teile des Liedes von 1200 wiedergibt.“⁷⁶ Joachim Heinzle hat festgestellt, die *Þiðreks saga* hätte zur Quelle sowohl das *Nibelungenlied* selbst,

⁷¹ Für Otfried EHRISMANN scheint es „sicher [...], dass die Saga gegenüber dem Lied nicht nur (etwa im Motiv des Kleidertauschs) märchenhafte und burleske Neuerungen einführt, sondern auch einige ältere und barbarische Motive und Details bewahrt hat, mit deren Kenntnis der Nibelungenepiker rechnen musste.“ Vgl. EHRISMANN 2002, S. 21.

⁷² Werner HOFFMANN 1992, S. 54; siehe auch Otfried EHRISMANN 2002, S. 20; Joachim HEINZLE 1987b, S. 37. Woraus man auch folgern könnte, dass gewiß eine noch mündliche Erzähltradition vor und neben, und möglicherweise nach der schriftlichen Fixierung des *Nibelungenliedes* im Mittelalter weiter kultiviert worden sein könnte.

⁷³ Zum Stammbaum des *Nibelungenliedes* siehe Andreas HEUSLER: „Nibelungensage und *Nibelungenlied*.“ Dortmund 1965. – Für Werner HOFFMANN ist es „offenkundig, daß Heusler bei seiner Rekonstruktion der Vorgeschichte des *Nibelungenliedes* zu sehr auf den oberdeutschen Raum fixiert ist.“ Vgl. Werner HOFFMANN 1992, S. 55.

⁷⁴ Darüber hinaus lässt sich auch die *Ältere Not* nach Panzer nicht durch *Þiðreks saga* wiederherstellen und möglicherweise hat auch der Verfasser der *Völsungasaga* bereits das *Nibelungenlied* gekannt. Friedrich PANZER: „Studien zum *Nibelungenlied*.“ Frankfurt 1945; „Nibelungische Ketzereien 3.“ In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 75 (1953), S. 248-55; „Das *Nibelungenlied*. Entstehung und Gestalt.“ Stuttgart, Köln 1955.

⁷⁵ Werner HOFFMANN 1992, S. 56.

⁷⁶ Gerhart LOHSE: „Beziehungen zwischen der *Þiðreks saga* und den Handschriften des *Nibelungenliedes*.“ In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 81 (1959), S. 295-347; dort S. 299. – Zum Unterschied zwischen dem *Nibelungenlied* und der *Þiðreks saga* aufgrund der Anwendung der Tarnmittel siehe Joachim BUMKE: „Die Quellen der Brünhildfabel im *Nibelungenlied*.“ In: Euphorion 54 (1960), S. 1-38; hier S. 8 ff. Die Wettkämpfe schreibt Bumke einer zweiten Quelle zu, aus der Nibelungendichter diese überarbeitend übernommen haben soll, und zwar der nordischen Tradition (S. 10). – Vgl. auch Kurt WAIS: „Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des *Nibelungenliedes*.“ Bd.1: „Die Lieder um Krimhild, Brünhild, Dietrich und ihre frühen ausserdeutschen Beziehungen.“ In: Beiheft zur Zeitschrift für romanische Philologie 95 (1953), S. 22-211. Nach Kurt WAIS' Feststellungen anhand ungarischer Quellen heißt der Sohn Attilas von einer Gepiden Aldarich und der Name *Aldarich* erscheint wohl auch als der Name entweder des Schwiegervaters oder des Schwagers von Attila/Etzel (S. 36 f.): „Bemerkenswert ist, daß in der ThS Aldrian als Name sowohl von Grimhilds Vater (NL: von Högnis Vater) als von ihrem Sohn erscheint; so wie im Norden neben dem Rächer-Sohn Hniflung der Krimhild-Vater Niflung steht!“

als auch eine auch im mhd. Epos verwendete ältere Tradition gehabt.⁷⁷

Alois Wolf führt neuerdings den Ursprung der *Þiðreks saga* auf eine niederdeutsche Quelle zurück. Für ihn stellt die *Þiðreks saga* kein genuin norwegisches Sammelwerk aus der ersten Hälfte oder Mitte des 13. Jahrhunderts dar, sondern bietet die Bearbeitung ‚eines geschlossenen niederdeutschen Buches‘.⁷⁸ Seinen Einspruch dagegen legt Heinze ein, wobei er bezweifelt, dass die *Þiðreks saga* und das *Nibelungenlied* »ungefähr zur gleichen Zeit« entstanden sind,⁷⁹ und bestätigt somit eher die Annahme von Thomas Klein, der anhand einer Analyse der Struktur und Erzähltechnik der *Þiðreks saga* schon vor Wolf ein Gegenargument hierzu geboten hat. Bei der Frage, ob die *Þiðreks saga* nordischen oder niederdeutschen Ursprungs, d. h. ob die nordische Saga aus einer niederdeutschen Vorlage ins Norwegische übersetzt oder nach einer deutschen Vorlage geschrieben worden ist, votiert Klein für den genuin nordischen Ursprung der *Þiðreks saga*; „Erzählstruktur und Menschen- und Weltbild“ der *Þiðreks saga* ließen sich „weit zwangloser aus nordischen Voraussetzungen erklären“.⁸⁰

3.1.3. Deutsche Nibelungendichtungen

Dass die Details der Siegfried-Handlung – der Nibelungenhort, Siegfrieds Tarnkappe und seine Unverwundbarkeit – im *Nibelungenlied* nicht in der epischen Folge dargestellt sind, führt man in der Forschung auf den letzten Nibelungendichter zurück,⁸¹ der sich möglicherweise im

⁷⁷ Joachim HEINZLE 1987b, S. 36 ff.; 41 f. – Es gab auch Vermutungen, dass es sich neben der *Þiðreks saga* in Norddeutschland eine mündliche Prosaerzählung des Nibelungenstücks entwickelte. 1981 weitete Heinz RITTER-SCHAUMBURG seine umstrittene These von der *Þiðreks saga* im Rheinland auf das *Nibelungenlied* aus („Rheinische Nibelungendichtung“). Siehe Heinz RITTER-SCHAUMBURG: „Die Nibelungen zogen nordwärts.“ München 1981; Neuauflage 1991. Vgl. dazu Gernot MÜLLER: „Allerneueste Nibelungische Ketzereien. Zu Heinz Ritter-Schaumburgs ‚Die Nibelungen zogen nordwärts‘.“ In: Stud. Neophil. 57 (1985), S. 105-116; Johannes JANOTA und Jürgen KÜHNEL: „Uns ist in niuwen maeren wonders vil geseit. Zu Ritter-Schaumburgs ‚Die Nibelungen zogen nordwärts‘. Eine Stellungnahme aus germanistischer Sicht.“ In: Soester Zeitschrift. Zs. des Vereins für Geschichte und Heimatpflege Soest 97 (1985), S. 13-25.

⁷⁸ Alois WOLF: „Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit.“ (ScriptOralia 68) Tübingen 1995.

⁷⁹ Alois WOLF 1995, S. 315. Siehe die kritische Besprechung des Buches von Alois WOLF durch Joachim HEINZLE in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 118 (1996), S. 293-305; hier S. 302.

⁸⁰ Thomas KLEIN: „Zur *Þiðreks saga*.“ 1985, S. 543; siehe auch auch Susanne KRAMARZ-BEIN 2002. – Vgl. auch Joachim HEINZLE 1996, S. 302 f.: „Wer *Þiðreks saga* als literarisches Gebilde für einen genuin nordischen Text halten möchte, muß im übrigen keineswegs voraussetzen, der Verfasser habe sich nur auf »isolierte mündliche niederdeutsche Quellen« stützen können. Es besteht nicht nur die Möglichkeit, sondern es ist mehr als wahrscheinlich, daß ihm neben niederdeutschen auch hoch- bzw. oberdeutsche Quellen vorlagen und neben mündlichen auch schriftliche – nicht zuletzt das *Nibelungenlied* selbst.“ – Wichtige Hinweise dazu jetzt bei Hermann REICHERT: „Rekonstruierte Nibelungendichtung.“ In: Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik 35 (1992), S. 7-20; hier 16 ff. – Des weiteren siehe Hans KUHN: „Heldensage vor und außerhalb der Dichtung.“ In: Edda, Skalden, Saga. Festschrift zum 70. Geburtstag von Felix Genzmer. Heidelberg 1952, S. 262-278. In Anlehnung auf KUHN heißt es bei Joachim BUMKE: „Das bedeutet, daß die Sagenentwicklung sich nicht in großen Sprüngen von Dichterindividualität zu Dichterindividualität vollzogen hat, daß vielmehr die Sage in jahrhundertelanger Tradition langsam um- und abgeschliffen wurde.“ Vgl. Joachim BUMKE 1960, S. 2.

⁸¹ Nach Theodor FRINGS ersetzen der Kleidertausch und die Tarnkappe im ersten Teil „den schwer begreiflichen Gestaltentausch“, wobei FRINGS die Tarnkappe mitsamt des Zwergs Alberich erst vom Nibelungendichter erfunden

höfischen Rahmen halten wollte, wobei er aufgrund der Unerlässlichkeit der märchenhaften Elemente für den Handlungszusammenhang auf diese womöglich nicht ganz verzichten konnte.⁸²

Später, aus dem 16. Jahrhundert, stammt „Das Lied vom Hürnen Seyfried“, das die gleiche, von märchenhaften Elementen getragene Geschichte Jung-Siegfrieds und von Siegfrieds Tod erzählt. Dass dessen Ursprünge wohl bis auf ein Siegfriedepos des 13. Jahrhunderts zurückreichen könnten, wie Dietrich Kralik es glaubte, ist umstritten.⁸³ Gybich ist hier der Vater Kriemhilds (Dankrat im Nl, 7,2), dessen Tochter Siegfried von einem Drachen rettet. Acht Jahre nach der Heirat mit Kriemhild wird Siegfried von seinem Schwager Hagen erschlagen. Zu Beginn wird auch Siegfrieds Schmiedelehre erwähnt. So steht das Lied wohl näher zu den nordischen Überlieferungen als das *Nibelungenlied*.⁸⁴ Gybich heißt der Vater der Könige auch im späteren „Rosengarten“ und in der Piaristenhandschrift k aus dem 15. Jahrhundert. Daher schließt man in der Forschung auch eine zum schriftlich fixierten *Nibelungenlied* parallel existierende Nibelungen-Erzähltradition nicht aus.⁸⁵

Noch um die Mitte des 13. Jahrhunderts trägt der fahrende Sänger Marner auf Wunsch seines Publikums ein Lied von Kriemhilds Verrat an ihren Brüdern vor. Der Marner soll *Seyfrides nôt* und *den Nibelunge hort* in seinem Repertoire gehabt haben. Hugo von Trimberg spricht 50 Jahre später im „Renner“, einem didaktischen Epos, vom *Kriemhilden mort* (vgl. Nl 2086,1), von Siegfrieds Drachen (*Sifrides wurm*) und auch vom Nibelungenhort.⁸⁶

Auf das „Lied vom Hürnen Seyfried“ und somit auf die nibelungische Erzähltradition bezieht

glaubt. Ebenfalls als Nibelungendichters Eigenleistung bzw. von ihm erfunden ist nach FRINGS die Doppelhochzeit. Vgl. Theodor FRINGS' Nachwort zu Friedrich Panzer 1965, S. 171 f. – Zum doppelten Gebrauch der Motive als Leistung des Nibelungendichters vgl. auch Joachim BUMKE 1960, S. 1-38.

⁸² „Man wird nicht sagen können, daß er dabei eine glückliche Hand hatte; er hat lediglich Unklarheit verursacht.“ Vgl. Helmut DE BOOR: „Die Bearbeitung m des *Nibelungenliedes* (Darmstädter Aventiurenverzeichnis).“ In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 81 (1959), S. 176-195; hier S. 185.

⁸³ Dietrich KRALIK: „Die dänische Ballade von Grimhilds Rache und die Vorgeschichte des *Nibelungenliedes*.“ WSB, 241. Bd., 1. Abh., 1962. – Zur Datierung um 1200/1300 vgl. auch Norbert VOORWINDEN: „Nibelungen-Rezeption im Mittelalter. Am Beispiel der Rüdiger-Gestalt.“ In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die Rezeption des *Nibelungenliedes*. Hrsg. von Klaus ZATLOUKAL. Wien 1995, S. 1-15; hier S. 6.

⁸⁴ „Das Lied vom Hürnen Seyfried“ basiert auf der Sujetgrundlage 'Kampf mit dem Drachen'; der Name des Mörders ist Hagen, der als einer von den drei Burgundenkönige genannt ist. Auf den Burgundenuntergang ist im „Hürnen Seyfried“ (Str. 162, 1-4) als Folge der Rache Kriemhilds angespielt und „auf die Habgier der Hunnen zurückgeführt“. Vgl. hierzu Norbert VOORWINDEN 1995, S. 6 ff. – Siehe auch Ralph BREYER: „Der *hürnen Seyfried*. Die Form des Inhalts.“ In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Wien 1995, S. 52-65. – Zu einer zusammenfassenden Darstellung der mit dem „Hürnen Seyfried“ verbundenen Problempunkte siehe Werner HOFFMANN: „Mittelhochdeutsche Heldendichtung“ 1974, S. 95-104; vgl. auch Horst BRUNNER: „Hürnen Seyfried.“ In: Verfasserlexikon, Bd. 4 (1983), Sp. 317-326.

⁸⁵ Peter GÖHLER (Hrsg.): „Eine spätmittelalterliche Fassung des Nl.es. Die Handschrift 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Wien 1999, S. 22 f.; siehe auch Otfried EHRISMANN 2002, S. 22. – Vgl. auch Michael CURSCHMANN: „Sing ich den liuten miniu liet, ... Spruchdichter als Traditionsträger der spätmittelalterlichen Heldendichtung?“ In: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Bd. 8. Tübingen 1986, S. 184-193. – Zu Handschrift k vgl. auch Marharethe SPRINGETH: „Beobachtungen zur Nibelungenrezeption in der Wiener Piaristenhandschrift (k).“ In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Wien 1995, S. 173-185.

⁸⁶ Vgl. Marner: XV, 270 und 275. „Renner“: 19193; 16188-94. Joachim HEINZLE betrachtet Marners Stücke als zum *Nibelungenlied* zugehörige Teilstücke. Vgl. Joachim HEINZLE: „Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung.“ München 1978.

sich Hans Sachs' „Tragedi“, die 1557 entstand.⁸⁷ Auch das Volksbuch „Von dem gehörnten Siegfried“ in Prosa (um 1657)⁸⁸ beruht auf dieser Tradition, wobei man trotz starker Aktualisierungen noch erhaltene Motive aus dem „Hürnen Seyfried“ feststellte: Siegfried, der früher Schmiedeknecht war, befreit die von einem Drachen entführte Prinzessin Florigunda für den König Gibaldus und heiratet sie selbst. Er wird von seinem Schwager Hagenwald auf einer Jagd, aus Neid, erdolcht. Die Prosaerzählung schließt mit Florigundas Rache und Hagenwalds Tod ab. Für die Stoffgeschichte des zweiten Teils des *Nibelungenliedes* ist vor allem der Anhang der Handschrift des „Straßburger Heldenbuch“, die sogenannte „Heldenbuch-Prosa“, die um 1480 niedergeschrieben wurde, zu beachten.⁸⁹

3.1.4. Zu Vorstufen und Genese

Die Vorgeschichte des *Nibelungenliedes* ist eine der meist untersuchten und diskutierten Bereiche der Nibelungenforschung. Das Nibelungenepos ist aufgrund der ersten handschriftlichen Zeugnisse aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts die älteste schriftlich fixierte Nibelungendichtung. Wie sich seine Genese von der Sagenbildung im 5. Jahrhundert bis zu seiner Ausformung zum Großepos hin etwa im 13. Jahrhundert vollzogen hat, beruht auf umstrittenen Rekonstruktionen. Solche Aufklärungsversuche gehen ins 20. Jahrhundert auf Andreas Heusler zurück. Heusler legte mit seinem Stammbaum des Nibelungenliedes zu Beginn des vorigen Jahrhunderts eine Konstruktion vor, die 50 Jahre lang fast unangefochten galt. Sie beruht ursprünglich auf zwei voneinander getrennten Liedern, die die beiden Sagenkreise um Brünhild und den Burgundenuntergang behandeln: auf dem „Fränkischen Brünhildlied“ (für den ersten Teil) und dem „Fränkischen Burgundenlied“ (für den zweiten Teil) aus dem 5./6. Jahrhundert. Ins 8. Jahrhundert setzt Heusler ein „Bairisches Burgundenlied“. Im 12. Jahrhundert entstand dann nach Heusler das „Jüngere Brünhildlied“ spielmännischen Charakters und gegen 1160 das „Österreichische Burgundenepos“, die sogenannte Ältere Not. Aus der Verknüpfung und Anschwellung des „Jüngeren Brünhildliedes“ und der „Älteren Not“ entstand das Nibelungenlied.⁹⁰ Heuslers „Anschwellungstheorie“ vom Lied zum Großepos gilt in der

⁸⁷ Vgl. Otfried EHRISMANN 2002, S. 22.

⁸⁸ Nach Werner HOFFMANN beruht das Volksbuch in Prosa auf dem deutschen „Hürnen Seyfried“, wobei dieser Druck nicht mehr erhalten ist, so dass die älteste Druckausgabe aus dem 1726 nachzuweisen ist. Vgl. Werner HOFFMANN 1992, S. 49. – Siehe auch Gerhard LOHSE: „Nachahmung und Schöpfung in der Nibelungendichtung bis zum *Gehörnten Siegfried* (1726). In: Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag. Bern, München 1972, S. 499-514. – Vgl. auch Otfried EHRISMANN 2002, S. 23.

⁸⁹ Siehe hierzu Werner HOFFMANN 1992, S. 49 f. – Vgl. auch Kurt RUH: „Verständnisperspektiven von Heldendichtung im Spätmittelalter und heute.“ In: Kleine Schriften. Bd. I: Dichtung des Hoch- und Spätmittelalters. Hrsg. von Volker MERTENS. 1984, S. 200-213; hier S. 201-204.

⁹⁰ Zum Stammbaum siehe Andreas HEUSLER 1965. – Bei methodisch gleichem Ansatz stellt Hermann SCHNEIDER zwei Fortsetzungslieder für das alte Brünhildlied fest: ein niederdeutsches Brünhildlied nach 1150 und ein österreichisches Kriemhildlied 1160er, das allerdings auch älter als das niederdeutsche Kriemhildlied sein könnte. Vgl. Hermann SCHNEIDER: „Die deutschen Lieder von Siegfrieds Tod.“ Weimar 1947. – Die Stufen der Gestaltung des *Nibelungenliedes* ursprünglich aus zweier fränkisch-merowingischen Liedern „um heldische Frauen, um Brünhild und Kriemhild“, sehen bei Theodor FRINGS ähnlich wie bei Andreas Heuslers Stammbaum aus, wobei er in seinem Exkurs

Forschung als einer der wirkungsvollsten Ansätze, der nicht nur auch nachhaltig manche Forscher prägte, sondern auch zahlreicher Kritik ausgesetzt war.⁹¹ Kurt Wais bezog im Gegensatz zu Heusler die gesamte alteuropäische Epik in seine Untersuchung zur „westeuropäischen Nibelungendichtung“ mit ein.⁹² Darüber hinaus ist es auch sehr unwahrscheinlich, daß das *Nibelungenlied* nur auf zwei Quellen beruht, wie es Heusler nach seinem Stammbaum vermuten läßt. Viele Parallellieder sind wahrscheinlicher, „die das gleiche Ereignis auf verschiedene Weise zum Heldenlied formen“.⁹³

Zur Diskussion stand unter anderem auch eine postulierte lateinische Nibelungendichtung, die „Nibelungias“, die zur Ottonenzeit im 10. Jahrhundert in Passau entstanden sein soll, möglicherweise durch Bischof Pilgrim initiiert.⁹⁴ Der Diskussionsstand um eine mögliche Nibelungendichtung schon auf rheinischem oder niederdeutschem Boden aufgrund der Hinweise aus der *Didreks saga* scheint noch nicht abgeschlossen zu sein.⁹⁵ Man ist in der Forschung auch über die Vorgeschichte des Nibelungenepos bis zum endgültigen Großepos hin nicht einig.⁹⁶ Kein Konsens besteht auch darüber, wodurch die Unebenheiten und die Inkonsistenzen im Text- und Motivgefüge des *Nibelungenliedes* bedingt sind: ob diese auf den letzten Nibelungendichter zurückzuführen sind oder auf die bisher nicht eindeutig aufgeklärte, vielschichtige Stoffgeschichte des Werkes, in der Geschichte, Mythos oder auch Märchenelemente ineinander verwickelt sind, und wie sie zu werten sind.⁹⁷

zur europäischen Heldendichtung von Andreas HEUSLER und Hermann SCHNEIDER ausgeht. Vgl. Theodor FRINGS: „Europäische Heldendichtung.“ In: *Neophilologus* 24 (1938), S. 1-29; hier S. 8 f. – Anhand des doppelten Auftretens von Motiven und Handlungssituationen im *Nibelungenlied*, vermutet Joachim BUMKE eine doppelte Quelle für die Brünhildfabel. Siehe Joachim BUMKE 1960, S. 1-38. – Siehe auch Theodore M. ANDERSSON: „The Legend of Brynhild.“ Ithaca, New York 1980, S. 155-204.

⁹¹ Vgl. hierzu Walter HAUG 1981; siehe auch Walter HAUG: „Andreas Heuslers Heldensagenmodell: Prämissen, Kritik und Gegenentwurf.“ In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 104 (1975), S. 273-292; wieder erschienen in: „Strukturen als Schlüssel zur Welt.“ Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters. Hrsg. von Walter HAUG. Tübingen 1989, S. 277-292.

⁹² Allerdings nicht so erfolgreich wie Heuslers These seinerseits. Vgl. Kurt WAIS 1953.

⁹³ „Dabei darf man nie vergessen“, so ROSENFELD, „daß solch ein aufrüttelndes Geschichtsereignis [wie z. B. die Vernichtung des Burgundenreiches am Mittelrhein] nicht nur einen einzigen Heldenliedsänger gefunden haben wird, sondern mehrere.“ Vgl. Helmut ROSENFELD: „Nibelungische Lieder zwischen Geschichte und Politik. Parallellied, Annexionslied, Sagenmischung.“ In: *Beitr. 99* (1977), S. 66-77; dort S. 68; wieder abgedruckt in: *Ausgewählte Aufsätze zur deutschen Heldendichtung und zur Namenforschung.* Hrsg. von H.-A. Klein. 1987 (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 473), S. 86-97; dort S. 88.

⁹⁴ Vgl. hierzu Karl HAUCK: „Haus- und sippengebundene Literatur mittelalterlicher Adelsgeschlechter, von Adelsatiren des 11. und 12. Jahrhunderts her erläutert.“ [1960]. In: *Geschichtsdenken und Geschichtsbild im Mittelalter.* Hrsg. von Walther LAMMERS. Darmstadt 1961, S. 165-199; hier 169 f.

⁹⁵ Vgl. hierfür den Abschnitt zum „Sagenkreis und nordische Erzählungen“ oben.

⁹⁶ Für eine ausführliche Darstellung des bisherigen Sachverhalts siehe Werner HOFFMANN 1992, S. 40-66.

⁹⁷ Vgl. Jan-Dirk MÜLLER 1998. – Siehe auch Kapitel V.

3.1.5. Zur Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Eine kontroverse Mündlichkeitsdebatte um das Nibelungenepos rief die Anwendung der sogenannten ‘Theory of Oral-Formulaic Composition’ auf dessen Text durch Franz H. Bäuml und seine Mitarbeiter vor mehr als drei Jahrzehnten hervor. Die Anfänge der ‘Oral-Formulaic Theory’ gehen auf Milman Parry und Albert B. Lord zurück. Die ‘Theory’ sieht in der schablonenhaften Handlung (‘Theme’ bzw. Erzähl-schablone) und vor allem in der formelhaften Sprache (Formeln) ein sicheres Indiz für die mündliche Komposition eines Textes.⁹⁸ Der Anwendungsversuch dieser Theorie auf den *Nibelungenlied*-Text zuerst durch Franz Bäuml und seine Mitarbeiter, wobei Bäuml in dessen Formeldichte seine Mündlichkeit zu erkennen glaubte, gilt als gescheitert, mit dem Ergebnis, dass Bäuml seine anfängliche These fast widerrief und erkannte, dass eine direkte Anwendung der ‘Oral-Formulaic Theory’ auf das *Nibelungenlied* unzulässig sei,⁹⁹ da es sich hier nicht um einen mündlichen, sondern um einen schriftlichen oder literarischen Text mit einem Mischcharakter handelt.¹⁰⁰

Zwar prägte dieser Ansatz auch die Forschung im Nachhinein und reizte zu weiteren Versuchen, die Mündlichkeit des *Nibelungenliedes* nachzuweisen, wenn auch mit anderen Methoden, man erkennt ihm aber eher bescheidene Erkenntnisse für die Nibelungenforschung zu.¹⁰¹ Heute gilt die kontroverse Debatte um die ‘Oral-Formulaic Theory’ in Bezug auf das *Nibelungenlied* zwar als abgeschlossen, es wird aber gleichzeitig bemängelt, „daß die Erkenntnisse aus der Mündlichkeitstheorie Parrys und Lords [nicht] vollständig verarbeitet wurden.“¹⁰²

Im Hinblick auf die handschriftliche Überlieferung des *Nibelungenliedes* ab dem 13. Jahrhundert¹⁰³ scheint sich in der jüngeren Forschung der Ansatz durchgesetzt zu haben, dass es

⁹⁸ Siehe für gesammelte Arbeiten von Milman PARRY: „The Making of Homeric Verse.“ Oxford 1971. Siehe auch Albert B. LORD: „Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht.“ München 1965. – Für einen zusammenfassenden Überblick siehe Edward HAYMES: „Das mündliche Epos. Eine Einführung in die ‘Oral Poetry’ Forschung.“ Stuttgart 1977, S. 7-14.

⁹⁹ Um einige von seinen Arbeiten zu nennen, vgl. Franz H. BÄUML und Donald J. WARD: „Zur mündlichen Überlieferung des *Nibelungenliedes*.“ In: Deutsche Vierteljahresschrift 41 (1967), S. 351-390; siehe auch Franz H. BÄUML und Agnes M. BRUNO: „Weiteres zur mündlichen Überlieferung des *Nibelungenliedes*.“ In: Deutsche Vierteljahresschrift 46 (1972), S. 479-493; Franz H. BÄUML: „Lesefähigkeit und Analphabetismus als rezeptionsbestimmende Elemente: Zur Problematik mittelalterlicher Epik.“ In: Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975. Hrsg. von Leonard FORSTER und Hans-Gert ROLOFF. Bern, Frankfurt 1976, S. 10-16. – Zu späteren Arbeiten ferner noch Franz H. BÄUML und Eva-Maria FALLONE: „A Concordance to the ‘*Nibelungenlied*’ (Bartsch-de Boor Text). Leeds 1976 (Compendia 7). Vgl. auch Franz H. BÄUML: „Zum Verständnis mittelalterlicher Mitteilungen.“ In: Hohenemser Studien 1981, S. 114-124; „The Oral Tradition and Middle High German Literature.“ In: Oral Tradition 1 (1986), S. 398-445; dort S. 403, 432.

¹⁰⁰ Hans FROMM: „Der oder die Dichter des *Nibelungenliedes*.“ In: Colloquio italo-germanico sul tema: I Nibelungi. Rom 1974, S. 63-74.

¹⁰¹ Für einen knappen Überblick mit Kommentaren vgl. Werner HOFFMANN 1992, S. 81-84. – Vgl. auch Ursula SCHAEFER: „Zum Problem der Mündlichkeit.“ In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Hrsg. von Joachim HEINZLE. Frankfurt, Leipzig 1994, S. 357-375; hier S. 368-373.

¹⁰² Vgl. hierzu Edward R. HAYMES 1999, S. 158 f.; zur Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Mittelalter siehe S. 35-51.

¹⁰³ Es ist eher zweifelhaft, so VOORWINDEN, dass die Überlieferung und das Vorhandensein des *Nibelungenliedes* in zahlreichen Handschriften „etwas über die Breitenwirkung dieser Dichtung aussagen“: „Damit erfaßt man nämlich nur die verschwindend kleine Zahl von reichen Literaturfreunden, die es sich leisten konnten, Handschriften anfertigen zu lassen. Die eigentliche Breitenwirkung ging von mündlich überlieferten bzw. mündlich reproduzierten Liedern oder Epen

sich dabei um schriftlich fixierte literarische Texte handelt, in denen der Nibelungendichter die Mündlichkeit stilisierte. Man spricht diesbezüglich von einer »fingierten Mündlichkeit«.¹⁰⁴ „Als gegen Ende des 12. Jahrhunderts der Nibelungenstoff verschriftlicht wurde, mußte der Verlust von Faszination und Authentizität, die der Sängervortrag etablierte, in der Buchfassung kompensiert werden: es besteht weitgehender Konsens, daß unser *Nibelungenlied* weder die Aufzeichnung einer mündlichen Fassung noch eine primär für den mündlichen Vortrag bestimmte Neugestaltung der *alten maeren* darstellt, sondern ein schriftliterarisches Werk ist, das Mündlichkeit fingiert, also heldenepisches Erzählen im neuen Medium Schriftlichkeit konstruiert.“¹⁰⁵

Dennoch schließt man die mündliche Existenz des *Nibelungenliedes* als ein möglicherweise gesungenes Vortragsepos noch vor seiner schriftlichen Fixierung oder parallel dazu in der gegenwärtigen Forschung nicht aus.¹⁰⁶ Anhand der Strophenform des *Nibelungenliedes* geht man vom spezifisch »Nibelungischen« aus, das vielleicht einen Vortrag nicht ausschloss. Dass das Nibelungenepos in dieser Form für einen Gesang vorgesehen worden sein könnte, scheint immerhin musikwissenschaftlich nachgewiesen zu sein, das trotz fehlender Melodie.¹⁰⁷ „Wenn man davon ausgeht, daß es schon vor 1200 ein *‘Nibelungenlied’* gegeben hat“, so Norbert Voorwinden, „daß zwar mündlich überliefert wurde, aber schon in gebundener Rede, d.h. in gesungenen Strophen, dann muß man bei frühen Anspielungen immer damit rechnen, daß sich diese nicht auf ‘unser’ *‘Nibelungenlied’* beziehen, sondern auf eine der mündlichen Vorstufen.“¹⁰⁸

Ein weiterer Aspekt von Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit bildet die Diskussion um den Vorrang *Klage* vs. *Nibelungenlied* in Bezug auf ihre Entstehung, wobei auch innerhalb dieser Debatte die Existenz des *Nibelungenliedes* als eines Vortragsepos, wenn auch am Rande, berührt

aus, in denen oft nur Teile des Stoffes behandelt wurden; eines Stoffes, den wir uns nur in der schriftlich fixierten Form des *‘Nibelungenliedes’* vorstellen können.“ Vgl. Norbert VOORWINDEN 1995, S. 14. Siehe auch Norbert VOORWINDEN: „Die niederländischen Nibelungen-Fragmente (Hs. T).“ In: *Amsterdamer Beiträge für Ältere Germanistik* 17 (1982), S. 177-188.

¹⁰⁴ Michael CURSCHMANN: „*Nibelungenlied* und *Nibelungenklage*. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozeß der Episierung.“ In: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*. Hrsg. von Christoph CORMEAU. Stuttgart 1979, S. 85-119. – Walter HAUG: „Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität.“ In: *Modernes Mittelalter*. Frankfurt, Leipzig 1994, S. 376-397. – Ursula SCHAEFER 1994, S. 357-375. – Franz BÄUML: „Verschriftlichte Mündlichkeit und vermündlichte Schriftlichkeit: Begriffsprüfungen an den Fällen *Heliand* und *Liber Evangeliorum*.“ In: *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*. Hrsg. von Ursula SCHAEFER. (ScriptOralia 53) Tübingen 1993, S. 254-266. – Wulf OESTERREICHER: „*Verschriftung* und *Verschriftlichung* im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit.“ In: *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*. 1993, S. 267-292.

¹⁰⁵ Volker MERTENS: „Konstruktion und Dekonstruktion heldenepischen Erzählens. *Nibelungenlied* – *Klage* – *Titel*.“ In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 118 (1996), S. 358-378; hier S. 360.

¹⁰⁶ So führt Volker MERTENS die Existenz eines Werkes in verschiedenen Fassungen auf den „sekundären Vortrag“ anhand der „schriftlichen Versionen“ zurück. Vgl. unten.

¹⁰⁷ Vor allem aufgrund der Arbeiten von Karl Heinrich BERTAU und Rudolf STEPHAN („Zum sanglichen Vortrag mhd. strophischer Epen“. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 87 (1956/57), S. 253-263; Neudruck des Auszugs in: *Wege der Forschung* 54 (1976), S. 70-83) einerseits und von Horst BRÜNNER („Epenmelodien.“ In: *Formen mittelalterlicher Dichtung. Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag*. Göttingen 1970, S. 149-168) andererseits sowie von Ewald JAMMERS („Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik.“ In: *Heidelberger Jahrbücher* 1 (1957), S. 31-90). – Vgl. auch unten Kapitel III.

¹⁰⁸ Weiter heißt es bei VOORWINDEN: „Das gilt wohl auch für die Anspielung auf den Nibelungenhort im ‘Reinhart Fuchs’ Heinrichs des Glíchezaere, wie sehr sich manche Forscher auch bemühen, diese Zeugnisse später zu datieren, da sie ein *‘Nibelungenlied’* vor 1200 für ausgeschlossen halten.“ Vgl. Norbert VOORWINDEN 1995, S. 5.

wird. Zwar setzt man meistens der *Klage* das *Nibelungenlied* voraus, mit der Begründung, die *Klage* mit ihrer Erzählhaltung und ihrem Inhalt (Trauer der Klagenden nach der Katastrophe am Hunnenhof) könne nur als Fortsetzung des Nibelungenepos gedacht sein. Das scheint die gegenwärtige *communis opinio* zu sein.¹⁰⁹ So ist für Heinzle die *Klage* direkt nach dem *Nibelungenlied* entstanden, „als eine Art Fortsetzung und Kommentar“ der Geschehnisse, „wobei ausführlich die Klagen der Überlebenden geschildert werden – daher der Titel des Werks“.¹¹⁰

Dennoch gibt es Versuche, die *Klage* früher als das *Nibelungenlied* zu datieren, wobei erst durch die *Klage* das Nibelungenepos seine schriftliche Fixierung erhalten haben soll. Michael Curschmann sieht zwar in beiden Dichtungen an der Schwelle der „Mündlichkeit und Schriftlichkeit als konkurrierende Kompositions- und Überlieferungsformen“ das fast gleichzeitige Nebeneinander von zwei prinzipiell verschiedenen und unabhängig voneinander verfassten „literarisch-ästhetischen Antworten auf ein und dieselbe Situation“, hält aber die *Klage* für etwas älter.¹¹¹ Im Anschluss an Curschmann hält es Burghart Wachinger für möglich, dass der *Klage*-Dichter möglicherweise das *Nibelungenlied* „primär aus dem Vortrag [...] in stark variierenden Fassungen“ gekannt habe. „Die ‚Klage‘ wurde sozusagen erst während ihrer Entstehung vor allem ein Anhang zum *Nibelungenlied*.“¹¹²

Auch Volker Mertens schließt neuerdings nicht aus, dass das *Nibelungenlied* mündlich vorgetragen werden könnte, allerdings meint er damit ausdrücklich die „schriftliche Version“ und somit eine „sekundäre Vortragssituation“.¹¹³ Dabei erschließt Mertens zwei Arten des Vortrags: den „produzierenden“ – „Generierung eines Liedes mit dem Formel- und Situationsinventar der mündlichen Tradition“ – und den „reproduzierenden“ – „das Vorlesen oder memorierte Vortragen eines schriftlich fixierten Textes“ – Vortrag.¹¹⁴

Durch den möglichen Vortrag, wenn nicht durch die mündliche Existenz des Nibelungenepos

¹⁰⁹ Diese Annahme und zugleich die Vorstellung vom festen Text des Liedes als Ausgangspunkt einer rein schriftlichen Überlieferung geht vor allem auf Friedrich VOGT zurück. Nach VOGT beruht die *Klage* auf dem *Nibelungenlied* und ist „in eine Nibelungenhandschrift hineingedichtet“. Vgl. Friedrich VOGT: „Zur Geschichte der *Nibelungenklage*.“ Rektoratsprogramm der Universität Marburg 1913, S. 139-167; dort S. 141.

¹¹⁰ Joachim HEINZLE 1991, S. 27; vgl. auch HEINZLE: „Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik.“ Berlin, New York 1999, S. 25; siehe auch HEINZLE: „Gnade für Hagen? Die epische Struktur des *Nibelungenliedes* und das Dilemma der Interpreten.“ In: *Nibelungenlied und Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. von Fritz P. KNAPP. Heidelberg 1987 [1987a], S. 257-276; hier S. 267. – Vgl. zu einer umfassenden Untersuchung der *Klage*-Fassungen Joachim BUMKE: „Die vier Fassungen der *Nibelungenklage*. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert.“ (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 8) Berlin, New York 1996 [1996a], S. 368-389; 457-594.

¹¹¹ Michael CURSCHMANN 1979, S. 86; vgl. auch S. 104-113. – Siehe hierzu auch Burghart WACHINGER: „Die *Klage* und das *Nibelungenlied*“ 1981, S. 99 f. WACHINGER setzt das *Nibelungenlied* „als Vortragsepos“ vor ‚Parzival‘ und ‚Klage‘. „Zum Buchwerk im vollen Sinn wurde es freilich erst, als [...] der ‚Klage‘-Dichter, getragen von den Interessen und Stilmöglichkeiten einer von Wolfram geprägten Zeit, sich mit ihm abmühte und es schließlich als Literaturwerk akzeptierte und adoptierte.“ Vgl. des weiteren seinen Vorschlag (S. 91): „In dem Maße wie uns heute das fest fixierte Original fraglich geworden [ist], [muss] auch die Abhängigkeit der ‚Klage‘ vom Lied neu überprüft werden.“

¹¹² Burghart WACHINGER 1981, S. 97-99.

¹¹³ Volker MERTENS 1996, S. 360.

¹¹⁴ Ebda, S. 360 f. – Diese Aufteilung ist in Bezug auf mündliche zentralasiatische Turkepek bereits bekannt, wo man jeweils vom Improvisationsvortrag als vom „produzierenden“ und vom Gesang als bloß auswendige Wiedergabe, das heißt als vom „reproduzierenden“ Vortrag spricht. Vgl. ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947; siehe auch Kapitel III.

im Vortrag vor seiner Verschriftlichung, könnten vielleicht auch die Unebenheiten und Widersprüchlichkeiten im Text- und Motivgefüge der Dichtung erklären lassen. Einerseits führt man in der Forschung solche Differenzen in der Handlungskonstellation und Motivgefüge auf den letzten Nibelungendichter zurück, wobei jener versucht habe, mythische und märchenhafte Züge möglichst zurückzudrängen und das Epos gemäß 'seiner' höfischen Zeit umzugestalten.¹¹⁵ Joachim Heinzle versteht sie „als schier unausweichliche Konsequenz der literarischen Situation“, in der der Nibelungendichter stand, und nicht als dessen „individuelles Versagen“.¹¹⁶ Walter Haug sieht darin die Konsequenzen des Verschriftlichungsprozesses um 1200 für das *Nibelungenlied*: So sind die „heroischen Schemata“ im *Nibelungenlied* auf der schriftlichen Ebene „unverständlich“ geworden.¹¹⁷

Neuerdings unterscheidet Harald Haferland zwischen 'improvisierender und memorierender Mündlichkeit' und bringt die These vor, dass das *Nibelungenlied* nicht als Buchepos vorgetragen wurde, wobei er auch die »fingerte Mündlichkeit« als Stilmerkmal seiner Sprache bezweifelt. Das Nibelungenepos könnte nach Haferland von einem Dichter lediglich niedergeschrieben worden sein, wobei er in *C eher das Diktat eines Sängers zu sehen glaubt, „der den Text nicht perfekt, aber recht gut beherrschte, weil er es offensichtlich gewohnt war, ihn frei vorzutragen, und weil es deshalb für ihn viel einfacher war, den Text herzusagen, als ihn aus einer Handschrift – zumal angesichts der nicht abgesetzt geschriebenen Strophen, ja Verse der frühen Handschriften – abzulesen.“¹¹⁸

Bisher nicht eindeutig entschieden gilt auch die Frage nach dem Dichter des *Nibelungenliedes*. Aufgrund der Unkenntnis der unmittelbaren Vorlagen des Nibelungenepos – das der angebliche Dichter verfasst haben soll –, die als diffus bezeichnet werden,¹¹⁹ ist der Dichter-Begriff allgemein schwer festzulegen. Man scheint sich einig zu sein, dass der mögliche Verfasser des *Nibelungenliedes* „ein handwerklicher Macher“ war, der, so Otfried Ehrismann weiter, „vortrags- und publikumsbezogen“ wirkte.¹²⁰

¹¹⁵ Vgl. Helmut DE BOOR 1959, S. 185.

¹¹⁶ Joachim HEINZLE 1987a, S. 267. – Ähnliche Auffassung vertritt auch Volker MERTENS 1996, S. 364 f. Vgl. auch zur Rolle Hagens als Verbindung zum Mythischen bei Volker MERTENS: „Hagens Wissen – Siegfrieds Tod. Zu Hagens Erzählung von Jungsiegfrieds Abenteuern.“ In: Erzählungen in Erzählungen. Hrsg. von Harald HAFERLAND und Michael MECKLENBURG. München 1996, S. 59-69.

¹¹⁷ Walter HAUG: „Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität.“ In: Modernes Mittelalter. 1994, S. 376-397; hier S. 396 f.

¹¹⁸ Zu Details siehe Harald HAFERLAND: „Das *Nibelungenlied* – ein Buchepos?“ In: Das *Nibelungenlied*. Actas do simpósio internacional 27 de Outubro de 2000. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto 2001, S. 79-94; dort S. 87. Siehe auch Harald HAFERLAND: „Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter.“ Göttingen 2004, S. 139-153.

¹¹⁹ Zur Stoffgeschichte siehe oben.

¹²⁰ Otfried EHRISMANN 2002, S. 37.

3.2. Zu Handschriften und Überlieferung

Nach bisherigem Forschungsstand sind 35 fragmentarische und vollständige Handschriften des *Nibelungenliedes* überliefert, von denen die ältesten aus dem 13. Jahrhundert und die jüngsten aus dem 16. Jahrhundert stammen und damit die Überlieferung abschließen.¹²¹ Nicht auszuschließen ist auch der Verlust von möglichen weiteren Manuskripten. Der vollständige Text ist in elf Handschriften überliefert und in weiteren 24 in Bruchstücken. Aufgrund der Überlieferung des *Nibelungenliedes* in einer großen Anzahl von Handschriften geht man in der Forschung von der starken Resonanz der Dichtung in ihrer Zeit aus, vergleichbar der Artusepik, Gottfrieds *Tristan* oder Hartmanns *Iwein*. Dennoch übertreffen die Romane Wolframs von Eschenbach in der Anzahl der Handschriften die *Nibelungenlied*-Überlieferung.¹²²

Die Kennzeichnung der Handschriften mit Siglen stammt von Karl Lachmann, die er für seine Ausgabe von 1826 festgelegt hat. Dabei werden die Pergamenthandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts mit Groß- und die meist Papierhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts mit Kleinbuchstaben gekennzeichnet. Als die wichtigsten Pergamenthandschriften sind die Handschriften A, B und C anerkannt, die hier zu einer vergleichenden Untersuchung herangezogen werden. Alle drei sind unbekannter Herkunft und unterschiedlicher Textlänge, wobei A die kürzeste (2 316 Strophen) unter ihnen ist. Den Forschungsergebnissen zu Folge sind sie alle im Bodenseegebiet bzw. im Salzburger Raum oder Südtirol¹²³ nach unterschiedlichen südbayrischen Vorlagen verfasst, was einen Hinweis auf Bayern als möglichen Herkunftsort des Handschriftentextes liefern soll. Allerdings ist das kein Hinweis auf die Heimat des Dichters, sondern lediglich ein Zeugnis über das regionale Interesse an der Heldensage.¹²⁴

Die Handschriften teilt man unter sich in vier Gruppen, wobei ich hier lediglich die Handschriften nach ihrer Zugehörigkeit aufzählen möchte:

- 1) A (München)
- 2) B (St. Gallen), dazu: L, M, (P), c, i, g (Abschrift von L)
- 3) C (ehemals Donaueschingen, jetzt Stuttgart), dazu: D, E, F, (G), R, U, X, Z, a; zu D gehören: N, S, V, b
- 4) I(J), dazu: H, K, O, Q, T, W, Y, d (Abschrift von O), h (Abschrift von i), k, l, m; n.¹²⁵

Die Forschung stuft im Allgemeinen die Handschrift A als der B-Gruppe und die I(J)-Gruppe

¹²¹ Ebda, S. 40.

¹²² So sind vom *Parzival* 80 Textzeugen nachzuweisen, davon enthalten 16 den vollständigen Text; vom *Willehalm* existieren 76 Handschriften, davon 12 mit vollständigem Text. – Vgl. hierzu auch Ursula SCHULZE 2001, S. 33.

¹²³ Karin SCHNEIDER: „Gotische Schriften in deutscher Sprache. I. Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300.“ Textbd. Wiesbaden 1987, S. 144 f.

¹²⁴ Ebda, S. 144 f.; vgl. auch Otfried EHRISMANN 2002, S. 40.

¹²⁵ Zur Handschrift n siehe Peter GÖHLER (Hrsg.): „Eine spätmittelalterliche Fassung des *Nibelungenliedes*. Die Handschrift 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt.“ Wien 1999, S. 22, 40; vgl. auch Ursula HENNIG: „Die Nibelungenhandschrift n zwischen *Nôt*- und *Liet*-Fassung.“ In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 122 (2000), S. 425-431; dort S. 40.

als der C-Gruppe relativ nahe stehend ein. Man geht in der Forschung vorwiegend von den *A-, *B- und *C-Redaktionen aus, die die *Nibelungenlied*-Überlieferung vollständig darstellen, wobei die *C-Redaktion umfangreicher ist als die anderen. Die Handschriften B und k enthalten im Vergleich zu anderen vollständigen Handschriften keine Aventiurenüberschriften; wie d sind sie in Sammelhandschriften überliefert. Im Aventiurenverzeichnis der Darmstädter Handschrift (m)¹²⁶ und in Piaristen-Handschrift k¹²⁷ ist das *Nibelungenlied* in der Heldenbuchtradition überliefert.

Man unterscheidet in der Forschung zudem zwischen den *nôt*- Fassungen (*A, *B) und *liet*- Fassungen (*C) des Nibelungenepos. Diese Bezeichnung beruht auf den Angaben jeweils in den letzten Zeilen der Abschlußstrophen. In Handschrift B [und A] heißt es (Str. 2376) im letzten Halbvers „*diŕ [ditze] ist der Nibelunge not*“, in C dagegen (Str. 2439) lautet es „*daz ist der Nibelunge liet*“.

Die *A-Fassung des *Nibelungenliedes* in der Hohenems-Münchener Handschrift, die in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (cgm 34; seit 1810) aufbewahrt wird, stammt aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts.¹²⁸ Herausgegeben wurde der Text zuerst 1826 durch Karl Lachmann, worauf die weiteren Ausgaben 1841, 1851, 1867 und 1878 folgten. Eine genaue Überlieferungsübersicht bietet zudem die sechste Ausgabe der Lachmann-Edition durch Ulrich Pretzel (1960).

Die B-Fassung des *Nibelungenliedes*, die sogenannte St. Galler-Handschrift mit 2 376 Strophen stammt aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, „etwa gleichzeitig“ mit der Handschrift C.¹²⁹ Die Handschrift B, deren Text in der Forschung als der beste anerkannt ist, befindet sich in der St. Galler Stiftsbibliothek (Ms. 857; seit 1768). An dem Handschriftentext der *B-Fassung waren drei Schreiber am Werk. Zuerst wurde der Text als *Der Nibelunge Nôt* von Karl Bartsch in drei Bänden herausgegeben: Erster Teil (Text) 1870; Zweiter Teil, erste Hälfte (Lesarten) 1876; Zweiter Teil, zweite Hälfte (Wörterbuch) 1880. Von Helmut de Boor wurden diese drei Bände zunächst 1896 und in seiner Bearbeitung seit der 10. Auflage (1940) herausgegeben, zuletzt in der 22., revidierten und von Roswitha Wisniewski ergänzten Auflage von 1988 (1996). Die drei zusätzlichen Strophen in der Ausgabe von Bartsch und de Boor sind den beiden anderen Handschriften A und C entnommen.¹³⁰

Die Donaueschinger Fassung C, die als älteste der Haupthandschriften galt, wurde von Karin Schneider in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts in die zeitliche Nähe der Handschrift B

¹²⁶ DE BOOR zählt insgesamt 28 Aventiuren (S. 177 f.). Nach DE BOOR hat der Bearbeiter von m „nicht umgedichtet“, er hat lediglich dann eingegriffen, „wenn er sachlich Neues hat einarbeiten wollen“ (S. 179). Vgl. Helmut DE BOOR: „Die Bearbeitung m des *Nibelungenliedes* (Darmstädter Aventiurenverzeichnis).“ In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 81 (1959), S. 176-195.

¹²⁷ Eine ausführliche Beschreibung von k mit Textanalysen und einem Überblick zur Forschung bei Margarethe SPRINGETH: „Beobachtungen zur Nibelungenrezeption in der Wiener Piaristenhandschrift (k).“ In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Wien 1995, S. 173-185. Darin nimmt SPRINGETH eher C und B als mögliche Vorlagen der Piaristenhandschrift k an. – Joachim BUMKE sieht in k eine spätere Textbearbeitung bzw. Umformung des *Nibelungenliedes*. Vgl. Joachim BUMKE 1996a, S. 30 f.

¹²⁸ Karin SCHNEIDER 1987, S. 231 ff.

¹²⁹ Ebda, S. 133 ff.; 144.

¹³⁰ In *B fehlen Strophen 1, 3 und 524: 1. Str. und 524. Str. wurden aus *C und 3. Str. aus *A übernommen.

neudatiert.¹³¹ Das Fragment Z, dessen Text zur Redaktion *C gehört und das als noch älter als die Handschrift C (um 1200) geschätzt war, ist laut Schneider erst nach 1225 entstanden. Die Fassung C im Cod. Donaueschingen 63 der Landesbibliothek Karlsruhe zählt 2 439 (2 440) Strophen und ist somit die umfangreichste unter den Nibelungenhandschriften. Die ersten Druckausgaben stammen von Friedrich Zarncke (Leipzig 1856) und von Adolf Holtzmann (Stuttgart 1857). Die Handschriften C und A enthalten nur das *Nibelungenlied* und die *Klage*. Die neuen Faksimileausgaben der Fassung *C und der *Klage* existieren in der Edition von Heinz Engels (1968, mit einem Kommentarband) und von Werner Schröder.¹³² Von Ursula Hennig ist 1977 eine neue Arbeitsausgabe von *C erschienen.¹³³

Aus dem 14. Jahrhundert sind keine Nibelungenhandschriften nachzuweisen. Sieben Handschriften stammen aus dem 15. Jahrhundert und die Handschrift d (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. Nov. 2663 = „Ambraser Heldenbuch“) wurde zwischen 1504-1515 im Auftrag vom Kaiser Maximilian I. auf Schloß Ambras bei Innsbruck geschrieben. Ihr Text reicht nur bis zur 36. Aventure.

Eine der jüngsten Handschriftenfunde im 20. Jahrhundert ist die Handschrift n des *Nibelungenliedes* aus Darmstadt, die durch Jürgen Vorderstemann vorgestellt wurde.¹³⁴ Es ist eine Mischhandschrift, gehört zur *C-Redaktion und ist 1449 in rheinfränkischem Dialekt geschrieben. Dem kurzgefassten ersten Teil der Dichtung folgt der vollständige zweite Teil.

Eine Darstellung der vollständigen Handschriften bietet Peter Jörg Becker in seinen „Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen“ (1977). Beschrieben werden die gesamten Nibelungenhandschriften und Fragmente auch in der übersichtlichen Parallelausgabe von Michael Batts.¹³⁵ Batts' synoptischer Druck der Handschriften basiert auf den Originalhandschriften, die nebeneinander dargestellt sind. Dem Paralleldruck der Handschriften schließt sich ein Lesartenverzeichnis an.

3.2.1. Handschriften und Archetypus

In der Diskussion um den Vorrang des besten Handschriftentextes anhand der Haupthandschriften A, B und C votierte Karl Lachmann (1826) für die Fassung *A. Lachmanns Wahl entsprach seiner Hypothese über die Entstehung des *Nibelungenliedes* insofern, als er in den Mängeln der Fassung A mögliche Ähnlichkeiten mit dem Prozeß der Zusammensetzung einzelner Lieder zu einem Großwerk – und somit dieses Großwerk in *A am wenigsten geändert – zu erkennen glaubte.

¹³¹ Karin SCHNEIDER 1987, S. 142 ff.

¹³² Werner SCHRÖDER (Hrsg.): „Deutsche Texte in Handschriften.“ Bd. 3: „Der Nibelunge Liet und diu Klage.“ Köln 1969.

¹³³ Ursula HENNIG: „Das *Nibelungenlied* nach der Handschrift C.“ Tübingen 1977.

¹³⁴ Jürgen VORDERSTEMANN: „Eine unbekannte Handschrift des *Nibelungenliedes* in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt.“ In: Zeitschrift für deutsches Altertum 105 (1976), S. 115-122.

¹³⁵ Michael BATTIS 1971.

Widerlegt wurde Lachmanns These durch Adolf Holtzmann, der 1854 in seinen „Untersuchungen über das *Nibelungenlied*“ die Donaueschinger bzw. Hohenems-Laßbergische Handschrift C den Handschriften A und B voranstellte. Den nächstbesten Text liefert nach Holtzmann die Fassung *B, während die Handschrift A einen schlechteren Wortlaut als in *B bieten soll. Bestätigung fand seine These durch Friedrich Zarncke,¹³⁶ wobei der jedoch in der 6. Auflage seiner Ausgabe der Nibelungendichtung (1887) nicht mehr für den Vorrang der Handschrift C eintrat.

Nach Karl Bartsch¹³⁷ repräsentieren die Fassungen *B und *C zwei selbstständige Rezensionen des ursprünglichen *Nibelungenlied*-Textes. Die Handschrift A ordnet er zur Gruppe *B ein, wobei *B für ihn als ursprünglichere von beiden und *C als eine später entstandene Fassung gilt. Aufgrund der formalen Kriterien in Bezug auf Reimtechnik und Metrik setzt Bartsch die Entstehung des *Nibelungenliedes* um 1140/1150 an. Hermann Paul bestätigt die These von Bartsch, dass *B und *C zwei voneinander unabhängige Überarbeitungen darstellen. Allerdings datiert er im Unterschied zu Bartsch die Entstehung des *Nibelungenliedes* um 1190, was auch heute in der Forschung akzeptiert wird. Paul ist für die alleinige Präferenz der Handschrift B.¹³⁸ Ursula Hennig rückt die Handschrift C „wenn nicht als gleichwertig, so doch als gleichrangig neben die alten und guten Handschriften der eigentlichen *Not*-Fassung.“¹³⁹

Keine von den überlieferten Handschriften kann jedoch als Original angesehen werden. Denn nicht ohne Grund schließt man nicht aus, „daß bereits vor der schriftlichen Fixierung eine Periode mündlicher Überlieferung liegt, die weiterwirkte und jederzeit von den späteren Bearbeitern aufgegriffen werden konnte“.¹⁴⁰ Darüber besteht jedoch in der Forschung kein Konsens.

Neuerdings unterscheidet Joachim Bumke in seinen Untersuchungen zum *Nibelungenlied* und *Klage* unter anderem auch anhand der Frage nach dem »unfesten Text«¹⁴¹ zwischen „Fassungen“¹⁴² und „Bearbeitungen“¹⁴³ der Handschriften-Texte, wobei er ausschließt, dass die

¹³⁶ Friedrich ZARNCKE: „Zur Nibelungenfrage.“ Leipzig 1854.

¹³⁷ Karl BARTSCH: „Untersuchungen über das *Nibelungenlied*.“ Wien 1865.

¹³⁸ Hermann PAUL: „Zur Nibelungenfrage.“ Halle 1877.

¹³⁹ Ursula HENNIG: „Zu den Handschriftenverhältnissen in der *liet*-Fassung des *Nibelungenliedes*.“ In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 94 (1972), S. 113-133; hier S. 133.

¹⁴⁰ Helmut BRACKERT: „Das *Nibelungenlied*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung.“ I. Teil. 28. Auflage. Frankfurt 2003, S. 265 ff.

¹⁴¹ Joachim BUMKE 1996a; siehe auch Joachim BUMKE: „Die Erzählung vom Untergang der Burgunder in der *Nibelungenklage*. Ein Fall von variierender Überlieferung.“ In: Erzählungen in Erzählungen. 1996 [1996b], S. 71-93; „Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert.“ In: ‘Aufführung’ und ‘Schrift’ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk MÜLLER. Stuttgart, Weimar 1996 [1996c], S. 118-129. Des weiteren siehe auch „Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 13. Jahrhundert.“ In: Zeitschrift für deutsches Altertum 120 (1991), S. 257-304.

¹⁴² Zur Definition vgl. Joachim BUMKE 1996a, S. 32; 45 f; siehe auch BUMKE 1991, S. 301 f.

¹⁴³ Zur Definition siehe BUMKE 1996a, S. 45: „eine Textfassung, die eine andere Version desselben Textes voraussetzt und sich diesem gegenüber deutlich als sekundär zu erkennen gibt“.

„ Fassungen“ *B und *C des *Nibelungenliedes* voneinander ableitbar sind.¹⁴⁴ Nach Bumke bleibt eine genaue Unterscheidung zwischen Fassungen und Bearbeitungen manchmal abwegig, so dass *C für ihn als eine Bearbeitung „alle Merkmale“ einer Fassung zeigt. Anders gesagt, ist die *C-Fassung, so Bumke, nicht aus *B abzuleiten, sondern setzt sie einen anderen Text des *Nibelungenliedes* voraus.¹⁴⁵ Auf diese Weise stehe die *B-Fassung, laut Bumke, dem Originaltext näher als die anderen. Dennoch bleibt die Herkunft des Originals in der Forschung nicht als eindeutig aufgeklärt, wie auch die Möglichkeit, dass die Bezeichnung des Dichters, Epikers oder auch des Autors nicht mehrere Persönlichkeiten, sondern nur eine Person meinen könnten.

In neuerer Zeit scheint sich durchgesetzt zu haben, dass der Archetypus nicht eindeutig zu bestimmen ist und dass jede Rekonstruktion des Archetypus niemals mit dem »Original« gleichgesetzt werden kann. Eine mögliche Rekonstruktion eines solchen Textes scheint „illusorisch“. Denn es sind „nicht nur die Überlieferungsbedingungen [...] daran schuld, daß es die *eine* authentische Gestalt des mittelalterlichen Textes nicht gibt, einen Text, in den sich, wie die ältere Forschung meinte, erst im Prozeß der Tradierung »Fehler« und Varianten einschlichen, die ihn verdarben und die deshalb von Philologen rückgängig zu machen sind.“¹⁴⁶ Nach Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel konnten nicht nur die „vielfältigen Realisationsmöglichkeiten des Textes [...] offenbar beim Wiedergebrauch ad libitum verändert werden, sondern auch Umfang, Aufbau, Abfolge, Argumentationsziel, Pointen usw. werden wechselnden Gebrauchskontexten und wechselnden Redeanlässen und –absichten angepaßt.“ Daher sei auch die Autorschaft im Mittelalter im Vergleich zu der Neuzeit anders zu bestimmen.¹⁴⁷

3.3. Datierung und Entstehungsort

Nach etwa 1190 und vor etwa 1205 ist das *Nibelungenlied* entstanden. Diese Datierung basiert auf der Eigenart der Reimtechnik¹⁴⁸ und auf einer Anspielung (»Rumoldes rat«) im *Parzival*-Roman Wolframs von Eschenbach vom 1204/1205.¹⁴⁹

„Zwischen 1190 und 1205 wäre eine immer richtige Bestimmung. Wir müssen, wie stets bei

¹⁴⁴ In diesem Zusammenhang weist Joachim BUMKE unter anderem auf die zwei unterschiedliche, beide aus dem 13. Jahrhundert stammende Fassungen des »Erec« (Armbraser »Erec« und Hartmanns Original) hin, „die im Textbestand und in den Formulierungen weit auseinandergehen“ und daher schwer miteinander gleichzusetzen sind. Vgl. Joachim BUMKE 1996a, S. 42.

¹⁴⁵ Ebda, S. 45 f.

¹⁴⁶ Vgl. Jan-Dirk MÜLLER und Horst WENZEL (Hrsg.): „Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent.“ Stuttgart, Leipzig 1999, S. 8.

¹⁴⁷ Ebda, S. 8.

¹⁴⁸ Reinheit der Reimbindungen zeigt, so Joachim HEINZLE, einen Standard, der kaum vor den späten 80er oder früher 90er Jahren des 12. Jahrhunderts möglich ist. Vgl. Joachim HEINZLE 1987b (1994), S. 47. – Siehe auch Burghart WACHINGER 1981, S. 93: „In der Reinheit der Reime genügt das *Nibelungenlied* den Ansprüchen der höfischen Literatur, wie sie spätestens seit etwa 1190 durchgesetzt sind“.

¹⁴⁹ „Unwiderlegbar ist wohl nur, daß Wolfram bald nach 1204 das *Nibelungenlied*, speziell den *Rímoldes rât*, zitiert. Umstritten ist, welche Fassung er kannte.“ Vgl. Burghart WACHINGER 1981, S. 96. – Siehe auch Emil PLOSS: „Die Datierung des *Nibelungenliedes*.“ In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 80 (1958), S. 72-106.

der Epik jener Jahre, vom 7. Buch des 'Parzivals' (379,18f.) Wolframs von Eschenbach ausgehen, das wegen der dort erwähnten Zerstörung der Erfurter Weingärten um 1204 entstanden ist. Im 8. Buch (420,26-421,10) erwähnt Wolfram Rûmoldes rât [...], wahrscheinlich in der nach *C erweiterten Form¹⁵⁰.

Es bestehen auch Datierungsversuche aufgrund der Namen »Zazamanc« und »Azagouc«, die ebenfalls in den beiden Werken, *Parzival* und *Nibelungenlied*, vorkommen, die man als Ländernamen geographisch festlegen kann. So leitet Friedrich Panzer die Namen »Azagouc« und »Zazamanc« im *Nibelungenlied* aus Wolframs *Parzival* her, daher muß das Lied nach Panzer 1204 vollendet und die Bearbeitung *C 1205 geschrieben worden sein.¹⁵¹

Gerhard Eis votiert für die Priorität des *Nibelungenliedes* und führt die beiden Namen auf die besondere Seidenkenntnis des Nibelungen-Dichters.¹⁵² Jedoch ist man in der Forschung diesbezüglich geteilter Meinung. So ließe sich für Ursula Schulze aufgrund der Feststellungen von Gerhard Eis die Entstehung des *Nibelungenliedes* ohne Schwierigkeiten in den neunziger Jahren des 12. Jahrhunderts annehmen.¹⁵³ Otfrid Ehrismann dagegen schlägt vor, bei der „Zuschreibung“ der beiden Namen „zu einem der beiden Dichter [...] offener [zu] bleiben als bei Rumold und einen Austausch während der Produktionsphase in Betracht [zu] ziehen“.¹⁵⁴

In seiner „Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik“ vermutet Heinzle, dass das *Nibelungenlied* um 1200 von einem unbekanntem Dichter, womöglich „im Auftrag Bischof Wolfger von Passau zu Pergament gebracht worden“ ist. Dem ist, wie Heinzle annimmt, „eine ältere, um 1160/80 entstandene Nibelungendichtung“ vorausgegangen, „die vielleicht schon ein Buchepos war. Bereits in diesem Werk muß Dietrich die Rolle gespielt haben, in der er uns im *Nibelungenlied*‘ entgegentritt.“¹⁵⁵

Der Entstehungsort wird im bayrisch-österreichischen Raum vermutet. Das begründet man mit dem Dialekt des Nibelungendichters.¹⁵⁶ Der Bischof Pilgrim von Passau (Strn. 1295ff., 1427ff., 1495, 1627ff.) und die Ortsindizien – die Stadt Passau (Str. 1295), das Kloster (Benediktinerinnenkloster Niedernburg) –, die im *Nibelungenlied* vorkommen, führten die

¹⁵⁰ EHRISMANN 2002, S. 152; siehe auch Dietrich KRALIK: „Wer war der Dichter des *Nibelungenliedes*?“ Wien 1954; Dietrich KRALIK: „Passau im *Nibelungenlied*.“ In: Ans. d. Österr. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl. 87 (1950), S. 451-470. Vgl. auch BUMKE 1996a, S. 577 ff.

¹⁵¹ Friedrich PANZER 1955, S. 473 f.

¹⁵² Gerhard EIS: „Zur Datierung des *Nibelungenliedes*.“ In: Forschungen und Fortschritte 27 (1953), S. 48-51; dort S. 48 ff.

¹⁵³ Ursula SCHULZE 2001, S. 57. – Emil PLOSS unternahm eine weitere Untersuchung zu den Namen »Zazamanc« und »Azagouc« und setzte die Entstehung des *Nibelungenliedes*, das heißt die Verfassung des *Nibelungenlied*-Textes dem *Parzival* Wolframs voraus und schlug den Zeitraum zwischen 1190-1204 als Entstehungszeit des *Nibelungenliedes* mitsamt der Bearbeitung *C vor, die bis 1204 „mindestens bis zur 25. Aventure gediehen“ sein soll. Vgl. Emil PLOSS 1958, S. 106.

¹⁵⁴ EHRISMANN 2002, S. 152: „Gerne wird auch Hartmanns von Aue 'Iwein' wegen seiner Erwägung der Bahrprobe für eine Datierung herangezogen. Doch steht dessen Datierung auf ebenso tönernen Füßen wie die Entlehnungsfrage und die Datierung des Instituts der Bahrprobe selbst.“

¹⁵⁵ Joachim HEINZLE 1999, S. 24.

¹⁵⁶ HEINZLE 1987b, S. 47 ff.

Forscher zur Annahme, dass der Entstehungsort des *Nibelungenliedes* die Stadt Passau ist.¹⁵⁷
„Passau und Worms streiten, Passau hat derzeit die besseren Karten“.¹⁵⁸

3.4. Zum Dichter des *Nibelungenliedes*

Nach bisherigen Forschungserkenntnissen sprechen folgende Angaben für den anonymen „Nibelungendichter“. Demnach ist der uns vorliegende *Nibelungenlied*-Text etwa zwischen 1196 und 1204 in und um Passau entstanden und zählt als Meisterwerk eines unbekanntes Dichters, dessen Gestalt sich der Vorstellung in jedweder Hinsicht entzieht.

Man bezeichnet den „Nibelungendichter“ in der Forschung als „Nibelungenmeister“¹⁵⁹ oder auch als *des buoches meister* wie Hans Fromm.¹⁶⁰ Keine eindeutige Bestätigung gibt es dagegen darüber, ob der anonyme Dichter „wirklich ein schöpferischer Neugestalter der *alten maere*, ein hell- und scharfsichtiger Zeitkritiker“ war.¹⁶¹ „Ganz besonders aber war er in der ‘unliterarischen’ einheimischen Erzähltradition zu Hause“.¹⁶²

Jedenfalls sprechen zum einen „die Konzeption des epischen Großwerks im Medium der Schriftlichkeit“ und zum anderen „die kompositorische und sprachliche Durchformung“ der Dichtung von fast 10 000 Langversen (9 504 in Handschrift B) für *einen* Dichter des *Nibelungenliedes* „als besonderen künstlerischen Gestalter“.¹⁶³ In der älteren Forschung versuchte

¹⁵⁷ Hinweise in der *Klage* zur Überlieferung, wonach der Ort – Passau, Gönner – Bischof Pilgrim von Passau (amtierte von 971 bis 991) sein sollen. Der unbekanntes Dichter soll entweder ein Mönch in einem Kloster gewesen sein oder er arbeitete unter dem Patronat eines finanzkräftigen Gönners. Vgl. HEINZLE 1987b, S. 48.

¹⁵⁸ EHRISMANN 2002, S. 152; siehe auch BUMKE 1996a, S. 561-572; des weiteren vgl. HEINZLE 1987b, S. 47-52.

¹⁵⁹ Friedrich NEUMANN: „Das *Nibelungenlied* in seiner Zeit.“ In: Das *Nibelungenlied* in seiner Zeit. Hrsg. von F. NEUMANN. Göttingen 1967, S. 60-203.

¹⁶⁰ Hans FROMM 1974, S. 71.

¹⁶¹ Werner HOFFMANN 1992, S. 28. – Vgl. auch Burghart WACHINGER 1981, S. 93: WACHINGER meint, „daß die Literarisierung mündlich-epischen Stils zum uns sichtbaren ‘Nibelungischen’ hin in einem längeren mehrstufigen Prozeß erfolgt ist.“ Dennoch scheint auch ihm „die Frage geniale Einzelleistung oder längerer Prozeß“ ‘methodisch’ nicht entscheidbar.

¹⁶² Miachel CURSCHMANN: „*Nibelungenlied* und *Nibelungenklage*“ In: ²Verfasserlexikon 6. (1987), Sp. 926-969; hier Sp. 935. – Nach Otfried EHRISMANN war der „*poeta* des Mittelalters ein (handwerklicher) Macher, dessen Arbeit vortrags- und publikumsbezogen war.“ Vgl. EHRISMANN 2002, S. 37.

¹⁶³ Ursula SCHULZE bietet eine ausführliche Darlegung des Sachverhalts im Kapitel „Spuren zum Dichter des *Nibelungenliedes*“ an. Vgl. hierzu SCHULZE 2001, S. 23-32; hier S. 21. – Man versuchte die Frage über den Nibelungendichter anhand der Figur Volkers als eine Art Selbstportrait des Sängers (vgl. hierzu Walter FALK: „Wer war Volker?“ In: W. FALK: „Die Entdeckung der potentialgeschichtlichen Ordnung. Tl. 1: Der Weg zur Komponentenanalyse.“ Frankfurt, Bern, New York 1985, S. 174-201) und durch die Ortsindizien im Text – den Kloster Lorsch in der Fassung C (Abschluß der 19. Aventure, Str. 1158-65) und die Stadt Passau – zu erhellen. – Siehe für einen Überblick der Arbeiten zu ‘Lorsch’ auch Werner HOFFMANN 1992, S. 99 f. – Neuerdings weist Otfried EHRISMANN wieder nebenbei auf die „herausragende Stellung des kampfesmutigen Sängers Volker aus dem Worms benachbarten Alzey“, die „nachdenklich machen könnte“. Vgl. EHRISMANN 2002, S. 153. – Ferner H.-U. GUMBRECHT: „Schriftlichkeit in mündlicher Kultur.“ In: Schrift und Gedächtnis. Hrsg. von A. u. J. ASSMANN und Ch. HARDMEIER. München 1983, S. 158-174. – Franz H. BÄUML 1993, S. 254-266. – Wulf OESTERREICHER 1993, S. 267-292. – Volker MERTENS: „Der Erzähler des Heldenliedes. Ossian – Nibelungen – Dietrich.“ In: 4. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Hrsg. von Klaus ZATLOUKAL. Wien 1997, S. 137-150; siehe auch Volker MERTENS 1996, S. 358-378.

man die 'Anonymität' des Nibelungendichters, dem man das Schaffen eines epischen Großwerks zuerkannte, durch Erhellung von dessen angeblicher Standeszugehörigkeit zu beseitigen. Zwar bemüht sich der Nibelungendichter nach Andreas Heusler dort, wo er seine Vorlage erweitert oder umformt, höfisch zu sein. Es gelingt ihm jedoch nicht ganz. Den Nibelungendichter bezeichnet Heusler als einen Spielmann, der „nicht einmal sich selbst der Nennung gewürdigt“ hat.¹⁶⁴ Spätere Forschung sah den Nibelungendichter nicht mehr derart außerhalb der höfischen Welt.

Seit den Untersuchungen Hans Naumanns konnte man Spielleute nicht mehr als Verfasser mittelalterlicher Epen in Betracht ziehen.¹⁶⁵ Allerdings haben Hans Naumann und andere, wie Werner Hoffmann argumentiert, „zu wenig beachtet, daß der Begriff des Spielmanns in der Literaturwissenschaft nicht identisch ist mit dem Inhalt des mhd. Wortes *spilman*“.¹⁶⁶ Hoffmann unterscheidet zwischen den Spielleuten und wandernden Berufsdichtern, den 'Fahrenden' – 'wandernden Literaten' (nach Helmut de Boor) –: „[...] es sind *homines litterati*, die im 13. und 14. Jh. vor allem auch als Spruchdichter hervorgetreten sind. Ihr eigentlicher Lebensinhalt und die Grundlage ihres Lebensunterhalts war das Dichten und der Vortrag von Dichtungen.“¹⁶⁷

Des weiteren besteht in der Forschung die Tendenz, den Nibelungendichter zu 'verritterlichen'. So stammt nach Nelly Dürrenmatt der Nibelungendichter aus dem „ritterlich-höfische[n] Milieu“, wobei sie sein „höfisches Formgefühl“ hervorhebt.¹⁶⁸ Schon davor hat man einen Ritter als Dichter des *Nibelungenliedes* in Erwägung gezogen aufgrund des 'hochmittelalterlichen Zeitkolorits', 'höfischer Formen', 'höfischer Festlichkeit' und dessen, „welche Bedeutung das Fest für die ritterliche Gesellschaft um 1200 hatte“.¹⁶⁹

Um die Mitte des vorigen 20. Jahrhunderts tendierten die Meinungen zugunsten eines Klerikers als Verfasser des Nibelungenepos.¹⁷⁰ Demnach stand jener *clericus*, der als Dichter des *Nibelungenliedes* in Frage käme, im Dienste des Passauer Bischofs.¹⁷¹

Allgemein anerkannt ist dennoch die Tatsache, dass der Name des Dichters nicht festzustellen ist: Eine Autornennung fehlt und es existieren keine Zeugnisse über einen Autor. Daher erklärt man in der Forschung die 'Anonymität' dadurch, dass alle germanischen Heldendichtungen sowie

¹⁶⁴ Andreas HEUSLER 1965, S. 51.

¹⁶⁵ Hans NAUMANN: „Versuch einer Einschränkung des romantischen Begriffs Spielmannsdichtung.“ In: Deutsche Vierteljahresschrift 2 (1924), S. 777-794. – Bestätigt wurde Naumanns Annahme auch durch die Arbeit von Friedrich PANZER. Zu Einzelheiten siehe Friedrich PANZER 1955. – Vgl. hierzu auch HOFFMANN 1992, S. 91-102; er behandelt die Frage nach dem Nibelungendichter ausführlich in einem extra Kapitel und strukturiert sie durch fünf verschiedene Positionen: Spielmann, Ritter, Kleriker, Stadtbürger, Nonne.

¹⁶⁶ Zur Definition des Spielmanns-Begriffs siehe HOFFMANN 1992, S. 92.

¹⁶⁷ Ebda, S. 93; siehe auch S. 95.

¹⁶⁸ Mehr dazu in Nelly DÜRRENMATT: „Das *Nibelungenlied* im Kreis der höfischen Dichtung.“ Diss. Bern 1945, S. 293-300.

¹⁶⁹ HOFFMANN 1992, S. 93. – Nach Emil KETTNER gehörte der Dichter dem Ritterstand an. Vgl. Emil KETTNER: „Die österreichische Nibelungendichtung.“ Berlin 1897, S. 203. – Friedrich PANZER ging noch weiter, indem er die Nibelungendichtung ohne Zweifel als eine ritterliche Dichtung bezeichnete. Vgl. PANZER: „Das altdeutsche Volksepos“ 1903, S. 22 ff.

¹⁷⁰ Zur Definition des „Klerikers“ siehe Werner HOFFMANN 1992, S. 94 f.

¹⁷¹ Näheres dazu bei Dietrich KRALIK 1954; siehe des weiteren Friedrich PANZER 1955. – Einen knappen Überblick hierfür bietet Werner HOFFMANN 1992, S. 95 f.

ihre mittelhochdeutschen Nachfolger anonym überliefert sind. Die Anonymität hat Otto Höfler als ein generelles Kennzeichen der Heldendichtung bezeichnet, was man in der Forschung allgemein anerkannte.¹⁷²

Joachim Heinzle schreibt dem anonymen Dichter, einem „von unabsehbar vielen Bearbeitern eines Stoffes, dessen Tradition bis ins 5. oder 6. Jahrhundert zurückreicht“,¹⁷³ jedenfalls eine ‚stofflich-traditionelle‘ Funktion zu: „die Geschichten von Siegfrieds Tod und vom Untergang der Burgunden waren seit Jahrhunderten bekannt, der Dichter des *Nibelungenliedes*‘ war Erbe dieser Tradition und wollte und tat nicht mehr, als *din alten mare* neu zu erzählen“.¹⁷⁴

3.5. Gattungstypik. Das *Nibelungenlied* als Heldenepos

Man ordnet das *Nibelungenlied* der Gattung Heldenepik zu. Als Merkmale des Heldenepos bezeichnet man die strophische, sangbare Form im Unterschied zum Paarreimvers des höfischen Romans, Anonymität des Werkes und stoffliche Grundlagen aus mündlicher Tradition mit historischem Kern sowie eine andere Struktur als im höfischen Roman. Werner Hoffmann formuliert das so: „Heldenepische Dichtung ist grundsätzlich Ereignisdichtung, deren Schauplätze, gerade im *Nibelungenlied*, in der Hauptsache Landschaften und Orte sind, die tatsächlich existieren und die ihr zumindest den Anschein eines Realitätsgehaltes geben, den der Artusroman mit der Irrealität seines Handlungsraums und überhaupt seiner ‚phantastischen Idealität‘ nicht hat.“¹⁷⁵

Meinungsdivergenzen ergeben sich unter anderem in Bezug auf ‚strittige Auffassungen des Menschenbildes‘ im *Nibelungenlied*, genauer gesagt, in Bezug auf die Kriemhild-Gestalt.¹⁷⁶ So gilt das *Nibelungenlied* für Walter Haug „im Hinblick auf sein kompromißloses Experimentieren mit

¹⁷² Otto HÖFLER: „Die Anonymität des Nibelungenliedes.“ In: Zur germanisch-deutschen Heldensage. Darmstadt 1965, S. 330-392; dort S. 386.

¹⁷³ Joachim HEINZLE 1991, S. 21.

¹⁷⁴ HEINZLE 1978, S. 93. – Vgl. auch Ursula SCHULZE 2001, S. 22: Die Anonymität des Nibelungendichters hält SCHULZE für „spielerische Geste eines fiktiven Vortragenden, der sich nicht zu erkennen geben wollte“: „Bedenkt man, daß der Dichter die Geschichten gerade nicht ungebrochen weitergegeben, sondern an den Vorstellungshorizont und die Lebensformen seiner Zeit angepaßt hat“. Denn „auch die Verfasser der deutschsprachigen Romane (Hartmann, Wolfram, Gottfried u.a.) haben ihre Geschichten bekanntlich nicht erfunden, vielmehr haben sie schriftliche Vorlagen übersetzt und mit eigenen Akzenten versehen.“

¹⁷⁵ Werner HOFFMANN: „Das *Nibelungenlied* – Epos oder Roman? Positionen und Perspektiven der Forschung.“ In: *Nibelungenlied und Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Hrsg. von Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1987, S. 124-151; dort S. 141 f. – Siehe auch Ursula SCHULZE 2001, S. 20: „Diese Gattung, die Geschichten von Helden aus germanischer Vorzeit erzählt, wird in der Literatur um 1200 zunächst allein durch das *Nibelungenlied* repräsentiert. Die gattungsbestimmende Bedeutung der genannten Merkmale ergibt sich aus Gemeinsamkeiten mit der *Dietrichepik* und der *Kudrun*.“

¹⁷⁶ Aufgrund der Konzentrierung der epischen Handlung um die Person Kriemhilds sprach man in der Forschung von „Roman“: „Kriemhildroman“ bei Andreas HEUSLER 1921, S. 57 (1965); oder „Entwicklungsroman“ bei Josef KÖRNER: „Das *Nibelungenlied*.“ Leipzig 1921, S. 65; 83. – In der späteren Forschung hat Nelly DÜRRENMATT das *Nibelungenlied* aufgrund des „höfischen Formgefühls“ des Nibelungendichters als eine „höfische Dichtung“ eingestuft. Allerdings schloss sie den „Geist der Heldendichtung“ in der tragischen Weltauffassung des *Nibelungenliedes* nicht aus. Vgl. hierzu DÜRRENMATT 1945, S. 293-300.

Subjektivität und Individualität“ als „das ‚modernste‘ Werk des deutschen Mittelalters“.¹⁷⁷

Allerdings glaubt Jan-Dirk Müller gerade in der Motivationsstruktur bzw. in dem geänderten Menschenbild des *Nibelungenliedes* – Kriemhild rächt dort ihren Ehemann an ihren Brüdern und nicht die Brüder an dem Ehemann wie im *Atlilied* – den Übergangscharakter des „Epos“ „gegenüber jenem archaischen Konflikt“ zu erkennen, wobei er vom „Epiker“ spricht.¹⁷⁸

Der „Zwischenstatus“ des *Nibelungenliedes* als eines Heldenepos im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit scheint sich in der neueren Forschung inzwischen durchgesetzt zu haben. Aufgrund der mündlichkeitsbezogenen und gattungstheoretischen Untersuchungen gerieten auch stilistische Fragen in den Mittelpunkt der Forschung. In Bezug auf das *Nibelungenlied* als zur Gattung Epos zugehörige Dichtung scheint Konsens zu bestehen.¹⁷⁹ Als »Epos« im Mittelalter könnte man somit „jene Erzählungen größeren Umfangs“ bezeichnen, „die in der Tradition der oralen Dichtung stehen, ja ihr zunächst zugehören, auf jeden Fall die Merkmale oraler Erzähltechnik aufweisen, wenngleich die im Deutschen überlieferten Texte, konkret: das *Nibelungenlied* mit seinen verschiedenen Fassungen, als literarisch, als post-oral eingestuft werden müssen“.¹⁸⁰ Aufgrund seiner Entstehungsbedingungen gilt das *Nibelungenlied*

¹⁷⁷ Walter HAUG: „Montage und Individualität im *Nibelungenlied*.“ In: *Nibelungenlied und Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Heidelberg 1987, S. 277-293; hier S. 293. – Joachim HEINZLE ordnet das *Nibelungenlied* zur „späten Heldenepik“ zugehörig ein, mit der Begründung, dass die mittelhochdeutschen Texte (aus dem 12./13. Jh.) keine »reine« Heldendichtung (mehr) sind: „das hat damit zu tun, daß sie so, wie sie uns vorliegen, geprägt oder doch zumindest überformt sind vom höfischen Roman“. Um nach HEINZLE „überspitzt“ zu sprechen: „im höfischen Roman trägt der Held das Geschehen, im Heldenepos trägt das Geschehen den Helden.“ Vgl. HEINZLE 1978, S. 264; 266. – Werner HOFFMANN meint dagegen, dass es „dem Erzähler des Epos“ vor allem „um die Präsentation der Ereignisse in ihrer Faktizität, nicht um ihre analytische Durchdringung und Erhellung und nicht um die Reflexion auf sie oder im Anschluß an sie“ geht. So fehlt es nach HOFFMANN „im Unterschied zum höfischen Roman, wenigstens dem höfischen Problemroman – die auktoriale Reflexion, wie jede ausgedehntere der Gestalten, eine Reflexionsebene über der Handlungsebene. Vgl. HOFFMANN 1987, S. 142.

¹⁷⁸ Jan-Dirk MÜLLER: „Motivationsstrukturen und personale Identität im *Nibelungenlied*. Zur Gattungsdiskussion um ‚Epos‘ oder ‚Roman‘.“ In: *Nibelungenlied und Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Heidelberg 1987, S. 221-256; hier S. 234: „Sicherlich wird im *Nibelungenlied* die ‚alte‘ Bewährung der Sippenreue, wie sie das *Atlilied* erzählt, durch die Treue zum Ehemann ersetzt, der an den Brüdern gerächt werden muß. [...] Gegenüber jenem archaischen Konflikt hält das Epos insofern eine Situation des Übergangs fest.“

¹⁷⁹ Unter anderem HEINZLE, der den Grund für die Unstimmigkeiten im Textgefüge des *Nibelungenliedes* in der Verbindlichkeit des Dichters an seine Vorgaben sieht, erteilt dem *Nibelungenlied* einen „Zwischenstatus zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“. Vgl. HEINZLE: „Konstanten der Nibelungenrezeption in Mittelalter und Neuzeit Mit einer Nachschrift: Das Subjekt der Literaturgeschichte.“ In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. 1995, S. 81-107; hier S. 92. – Schon Alfred GERZ sprach vom *Nibelungenlied* als »Epos« in Bezug auf die „kompositionstechnische“ Verwendung von epischen Vorausdeutungen: „Wichtig, schwer, klar umrissen, programmatisch setzt das Epos ein. Schon in die zweite Strophe fällt der düstere Schatten der Vorausdeutung auf die tragische Zusammenhänge: „*Kriembilt gebeizgen: si wart ein scoene wip. / dar umbe muosen degene vil verliesen den lip.*“ [2,3-4]“. Vgl. Alfred GERZ: „Rolle und Funktion der epischen Vorausdeutung im mhd. Epos.“ In: Germanistische Studien (Heft 97). Hrsg. von Emil EBERING. Berlin 1930, S. 1-99; hier S. 29. – Wie Edward R. HAYMES eindeutig darauf hinweist, ist schon der ersten Strophe des *Nibelungenliedes*, auch die Strophenform und –melodie eingeschlossen, der Verweis auf die „traditionelle Epik“ zu entnehmen. Dabei scheint „die generische Spannung [...] zwischen dem Traditionellen und dem Höfischen“, so HAYMES, „zwangsläufig aus dem Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit erwachsen zu sein.“ Vgl. Edward R. HAYMES 1999, S. 61-62. – Auch nach Alois WOLF, der anhand eines breiten Untersuchungstoffes der Gattungsfrage nachging und neben zahlreichen europäischen Dichtungen auch das *Nibelungenlied* behandelte, schreibt dem *Nibelungenlied* eine „epische Großform“ zu. Dabei spricht er insbesondere vom „mündlichen Langzeilenpathos“ als stilbestimmendes und eposkonstituierendes Merkmal des *Nibelungenliedes* im Gegensatz zum höfischen Roman. Vgl. Alois WOLF 1995, S. 145; 289.

¹⁸⁰ Werner HOFFMANN 1987, S. 141. – Zur Frage allgemein nach der Gattungsbestimmung vgl. Hans Robert JAUSS: „Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters.“ In: Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters. Bd. 1.

somit als ein »opus mixtum«, mit der „leitende[n] ‘Gattungstendenz’“ eines Epos.¹⁸¹

4. Das *Alpamys* – ein Heldenepos aus einer rein mündlichen Epentradition. Gattung, Sänger und Vortrag.

4.1. Zu Versionen und Überlieferung des *Alpamys*

Der *Alpamys*-Text besteht aus Versgruppen und Strophen, zwischen denen abwechselnd auch Prosatexte vorkommen. Die Prosa ist in den prosimetrischen Epen wie *Alpamys*¹⁸² dem Vers (meist) quantitativ, vor allem aber funktional untergeordnet – die Prosapartien als Kommentare oder Betonungen des Sängers sind in der Regel narrative Verbindungsstücke zwischen gesungenen Verspassagen.¹⁸³

Zwar stammen zwei Handschriften der frühesten Version des *Alpamys*-Stoffs in einer Turksprache, nach bisherigen Forschungsergebnissen, erst aus dem 16. Jahrhundert, der in diesen Handschriften tradierte Text soll jedoch viel älter sein.¹⁸⁴ Es handelt sich um den oghusischen Erzählzyklus „Kitab-y-Dedem Qorqud“, der 12 Heldengesänge enthält.¹⁸⁵ Die Forscher sind der Ansicht, dass der epische Stoff, der die Grundlage von *Alpamys* bildet, einer der ältesten, wenn sogar nicht der älteste, in der epischen Tradition zentralasiatischen Völker ist.¹⁸⁶

Wie schon erwähnt wurde, lassen sich nach Viktor Zhirmunskij drei (Haupt)Versionen der

Heidelberg 1972, S. 107-138, 661-665. Wieder ausgedruckt in: „Alternität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976.“ München 1977. S. 327-358. Nach JAUSS (1972, S. 110) sind die Gattungen „als solche“ nicht ableitbar oder definierbar, „sondern [können sie] nur historisch bestimmt, abgegrenzt und beschrieben werden“.

¹⁸¹ Werner HOFFMANN 1987, S. 150. – Siehe hierzu auch Ursula SCHULZE 2001, S. 111.

¹⁸² Es gibt aber unter den Turkvölkern auch epische Traditionen, in denen nur Versepen vertreten sind, wie beispielsweise die kasachischen Versionen des *Alpamys*. Der reine Verstext des *Alpamys* von Äbdirajym Bajtursynov umfasst 4 386 Verszeilen ohne Prosasätze. Vgl. Äbdirajym BAJTURSINOVA: „Alpamys batyr“. Ediert von M. AWEZOV und S. SMIRNOVA. Almaty 1961.

¹⁸³ So bedingt die Möglichkeit des Wechsels zwischen Vers und Prosa von vornherein eine größere Variationsmöglichkeit als dies in einem Versepos der Fall ist. – Zum Stil des usbekischen *Alpomish* vgl. Karl REICHL 2001a, S. 49 f.

¹⁸⁴ ZHIRMUNSKIJ 1959, S. 39; siehe auch Anm. 11

¹⁸⁵ Für eine Übersetzung des oghusischen Zyklus vgl. Joachim HEIN: „Das Buch des Dede Korkut. Ein Nomadenepos aus türkischer Frühzeit.“ Zürich 1958. – ZHIRMUNSKIJ [Schirmunskij]: „Syntaktischer Parallelismus und rhythmische Bindung im alttürkischen epischen Vers.“ In: Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung. Festschrift für Wolfgang Steinitz. Berlin 1965, S. 387-401; dort S. 391 f. Wieder erschienen in: Selected Writings. Moskau 1985, S. 320-352. – Äbdimälik NYSANBAEV: „Qorqyt Ata. Enciklopedijalyq zhyjnaq. Qazaq zhäne orys tilinde.“ Almaty 1999.

¹⁸⁶ Zu einer knappen Zusammenfassung der Forschungsergebnisse diesbezüglich siehe den Abschnitt „Der *Alpomish*-Stoff in der Turkepike“ in Karl REICHL 2001a, S. 41-49; vgl. auch REICHL: „Turkic Oral Epic Poetry. Traditions, Forms, Poetic Structure.“ New York, London 1992.

epischen Dichtung¹⁸⁷ über Alpamys feststellen: die Kongrater Version, die oghusische Version und die kiptschakische Version.¹⁸⁸ Die Kongrater Version enthält, um noch einmal darauf hinzuweisen, das Epos *Alpamys* in seinen usbekischen, karakalpakistanischen¹⁸⁹ und kasachischen Redaktionen. Als Stammesepos der Kongrater wird es in Bajsyn¹⁹⁰ lokalisiert, umfasst die Handlungen in der Periode der kalmückischen Invasion¹⁹¹, Brautwerberwettkämpfe mit den kalmückischen Riesen; den Kalmücken Qarazhan als Freund bei der Brautwerbung („mit den noch vorhandenen Eigenschaften des treulosen Freundes“), Episoden mit dem Hirten Qajqubod bzw. Äshim und der kalmückischen Prinzessin; den guten Freund-Hirten Qultaj als Helfer des zurückgekehrten Helden, den Heldensohn Jodgor bzw. Zhädiger, den Rivalen-Usurpator Ultantaz (als Sklave oder unehelicher Sohn von Bajböri).¹⁹²

Die oghusische Version umfasst die „Erzählung von Bamsy Bejrek“ und die anatolischen Märchen: Alpamys wird hier mit Bamsy, dem Bek der inneren Oghusen (man leitet den Namen des Helden ‘Alpamys’ bzw. ‘Alp Bamys’ aus ‘Bamys’ bzw. ‘Bamsy’ ab),¹⁹³ identifiziert; Lokalisierung unter den Oghusen (im *Bamsy-Bejrek* spielt die Handlung im Kaukasus, mit christlichen Feinden); Brautwerberwettkämpfe des Helden mit der Braut, der heldenhaften Jungfrau; Brautwerberhelfer – der weise Schamane (Dede Qorqud) oder ein moslemischer Bettler; es fehlen Qarazhan, Qajqubod, Qultaj, Jodgor bzw. Zhädiger. Der Rivale im *Bamsy Bejrek* ist Jalanchuk (in den Märchen – Baltachi), offensichtlich ein treuloser Freund.¹⁹⁴

Die kiptschakische Version enthält baschkirische und tatarische Märchen über Alpamys sowie kasachisches Märchen *Zbelkildek*. Es fehlt eine historische Lokalisierung; als Rivale tritt der Hirte Qultaba (Qultaj) auf, dem der Held seine Braut als Bezahlung für das Pferd überlässt; die Wettkämpfe (im baschkirischen und in einem der tatarischen Märchen ringt die Braut mit den Brautwerbern) sind teilweise viel archaischer im Vergleich zur Kongrater Version¹⁹⁵; es fehlen die Figuren von Qajqubod und Qarazhan; im tatarischen Märchen sind die Spuren von Jodgor bewahrt.¹⁹⁶

¹⁸⁷ ZHIRMUNSKIJ schreibt Sage bzw. Legende (1959), S. 27.

¹⁸⁸ Ebda, S. 27; vgl. bes. ZHIRMUNSKIJ 1960, S. 31 f. bzw. 1974, S. 119-221; siehe auch oben den Abschnitt 1.1.

¹⁸⁹ Zum Ethnonym *Karakalpak* vgl. Karl REICHL: „The Performance of the Karakalpak *Zhyrau*. In: The Oral Epic. Performance and Music. Hrsg. von K. REICHL. Intercultural Music Studies 12. Berlin 2000 [2000a], S. 129-150; dort S. 129 f. – Zur Geschichte der Karakalpakten vgl. auch Henry H. HOWORTH: „History of the Mongols from the 9th to the 19th century. Part II. The so called Tartars of Russia and Central Asia.“ New York 1965, S. 1056-1061; siehe zudem Peter B. GOLDEN: „An introduction to the history of the Turkic peoples. Ethnogenesis and state formation in medieval and early modern Eurasia and the Middle East.“ Wiesbaden 1992.

¹⁹⁰ Man bezieht den Ortsnamen auf die gleichnamige Gegend in der Surchandarja-Provinz in Usbekistan. Vgl. hierzu ZHIRMUNSKIJ 1960, S. 328; siehe auch unten den Abschnitt 3.2.

¹⁹¹ Zur Geschichte der kalmückischen bzw. oiratischen Überfälle in Zentralasien vgl. I. J. ZLATKIN: „Istorija dzhungarskogo khanstva (1635-1758).“ Moskau 1964, S. 103; 150 f.

¹⁹² Mehr zu dieser Version und zu einzelnen Nationalversionen einschließlich Inhaltsangaben siehe ZHIRMUNSKIJ 1974, S. 119-154.

¹⁹³ Ebda, S. 584-589.

¹⁹⁴ Ebda, S. 155-168.

¹⁹⁵ Siehe hierzu ZHIRMUNSKIJ 1960, S. 314.

¹⁹⁶ Die kiptschakische Version bzw. baschkirische, tatarische und kasachische Märchen bespricht ZHIRMUNSKIJ einzeln. Vgl. ZHIRMUNSKIJ 1974, S. 168-190.

Zu diesen drei Hauptversionen kommen noch zwei weitere Versionen. Die vierte ist die altaische Version oder das Heldenmärchen *Alyp-Manash*. Das Heldenmärchen lässt sich nicht historisch lokalisieren und enthält eher mythische Merkmale.¹⁹⁷ Der erste Teil der Dichtung – ungewöhnliche Geburt des Helden und die Brautfahrt – ist in dieser Version nicht bewahrt. Die „Rückkehr des Ehemannes“ ist stark verkürzt und als Rivale des Helden tritt der treulose Freund auf (Aq-Köben).¹⁹⁸ Die fünfte Version bildet eine Gruppe der Dichtungen, die eine spätere selbstständige, ähnliche Umsetzung der Geschichte des *Alpamys*-Epos darstellen sollen. Gemeint sind die Wechselbeziehungen zwischen dem *Alpamys*-Stoff und den weiteren zentralasiatischen Epen.¹⁹⁹

Die Nationalversionen, die diesen Versionen zugeordnet werden,²⁰⁰ weisen wiederum mit den Texten der jeweiligen Sänger, von denen jeder einen eigenen Stil und eigene Vortragskunst besitzt, verschiedene Varianten auf.²⁰¹

4.2. Das *Alpamys* in der Kongrater Version. Entstehung und stoffliche Grundlagen

Die Kongrater Version von *Alpamys* entwickelte sich aus einer archaischen Dichtung, die von Zhirmunskij als ein „Heldenmärchen“, etwa wie das altaische Märchen *Alyp-Manash*, bezeichnet wurde. Demnach behandelt das Epos kein geschichtliches Ereignis, was aber die Heldendichtung vom Heldenmärchen unterscheiden sollte. Auf diese Weise bestimmt Zhirmunskij die Genese des Heldenepos von ihrer schrittweise Transformierung vom „Heldenmärchen“ aus.²⁰²

Auch die Figur von Alpamys lässt sich nicht geschichtlich zurückverfolgen. Im Zentrum der epischen Dichtung steht der Stamm Qoňyrat²⁰³, dessen Schicksal zum Thema der epischen Handlung wird. Das heißt nach Zhirmunskij, das Thema von *Alpamys* bleibt „nicht geschichtlich und volksstaatlich im eigentlichen Sinne, so wie soziale Differenzierung und Kampf, die für die feudale Gesellschaft charakteristisch sind, bloß oberflächlich und auf mittelbare Art in der Entwicklung des Epos dargestellt sind. Die Geschichte dringt in die uralte Sage wie auf einem Umweg ein, gemeinsam mit der geschichtlich-geographischen Lokalisierung des Epos in Bajsyn

¹⁹⁷ So beispielsweise die Brautfahrt „in ein Land, von wo aus es keine Rückkehr gibt“; der Fluß und der alte Fährmann; die Feinde sind die Recken aus der Unterwelt usw.

¹⁹⁸ Mehr dazu in ZHIRMUNSKIJ 1960, S. 314; 1974, S. 209-221.

¹⁹⁹ ZHIRMUNSKIJ nennt in diesem Punkt das Epos „Jusuf und Akhmet“, das er als choresmisch-turkmenisches bezeichnet und die kirgisische Dichtung „Zhanysch und Bajysch“. Vgl. ZHIRMUNSKIJ 1959, S. 27; siehe dort auch Anm. 27. – Für eine ausführliche und vergleichende Beschreibung einzelner Epen vgl. ZHIRMUNSKIJ 1974, S. 190-209; zu einer vergleichenden Besprechung der gesamten Versionen anhand der Hauptmotive des *Alpamys*-Epos siehe dort S. 334-348.

²⁰⁰ Vgl. oben den Abschnitt 1.1.

²⁰¹ Mehr dazu unten im Abschnitt 3.4.; vgl. auch Kapitel III und IV.

²⁰² Vgl. ZHIRMUNSKIJ 1960, S. 328 ff. – Neuerdings bietet auch Karl REICHL eine übersichtliche und zusammengefasste Darstellung der Stoffgeschichte des *Alpamys* und seiner Verbreitung unter den Turkvölkern. Vgl. REICHL 2001a, S. 41-49.

²⁰³ Hier und im Folgenden werden die Namen in der karakalpakischen Schreibweise geschrieben.

im Stamm Kongrat während der kalmückischen Überfälle“.²⁰⁴

Zwar schließt E. Meletinskij nicht aus, dass Zhirmunskijs Konzept über die Verbreitung von *Alpamys* im Rahmen der Ethnogenese der türkischen Stämme gewissermassen hypotetisch bleibt, dennoch schätzt er Zhirmunskijs Annahmen bezüglich der Genese des *Alpamys* als überzeugend ein. So spielen in der Genese der Heldendichtung *Alpamys* nach Meletinskij ebenfalls archaische Dichtungen mit märchenhaft-mythologischen Elementen eine Rolle, wobei in deren Zentrum auch das gleiche Thema und der gleiche Held wie im *Alpamys* standen. Auch Meletinskij nimmt an, dass möglicherweise Legenden über bestimmte geschichtliche Ereignisse und Persönlichkeiten nicht die Hauptquelle des *Alpamys*-Epos bildeten.²⁰⁵

Der Frage nach dem ursprünglichen Entstehungsort des *Alpamys* sind die Forscher anhand der vergleichenden Untersuchungen des Sujets des Epos nachgegangen, da diesbezüglich keine schriftlichen Zeugnisse existieren. So stammen in sämtlichen usbekischen, karakalpakischen und kasachischen Versionen und Varianten die Vorfahren des Helden und er selbst aus dem Stamm der Qoňyrat. Diese Tatsache leitete die Forscher zur Annahme, die Heldendichtung *Alpamys* in ihrer heutigen Form ursprünglich als die Dichtung des Stammes Qoňyrat zu bestimmen.²⁰⁶

Als Stammesbezeichnung taucht der Name *Qoňyrat* in der Geschichte erst im Zusammenhang mit der mongolischen Invasion am Ende des 12., zu Beginn des 13. Jahrhunderts²⁰⁷ auf. Bekannt ist in der Forschung ihre bedeutende Rolle innerhalb der Goldenen Horde.²⁰⁸ Später gehörten die Qoňyrat zur Ethnie der Karakalpakken, Kasachen und Usbeken, wobei sie bei den Karakalpakken eine der beiden Hauptgruppen des Volkes bilden und die Yrghaqly²⁰⁹ wiederum, von der der Held stammt, zu einer der beiden Untergruppen der Qoňyrat, zu Zhawynghyr, zugeordnet ist.²¹⁰

Nach bisherigen Forschungserkenntnissen kann die „Kongrater Version“ frühestens im 16. Jahrhundert entstanden sein.²¹¹ So wurde der *Alpamys*-Stoff, glaubt man Zhirmunskij, zunächst in der Form eines Heldenmärchens in den Vorgebirgen des Altai gestaltet, d. h. in der Zeit des Zweiten Osttürkischen Reiches zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert.²¹² Zwischen dem 9. und 10. Jahrhundert gelangte der Stoff mit den Oghusen zum Unterlauf des Syr-Darja (Prototyp der

²⁰⁴ Viktor ZHIRMUNSKIJ 1960, S. 328; vgl. auch I. J. ZLATKIN 1964, S. 103; 150 f.

²⁰⁵ E. M. MELETINSKIJ: „Proiskhozhdenie geroicheskogo éposa. Rannie formy i arkhaischeskie pamjatniki.“ Moskau 1963, S. 366.

²⁰⁶ ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 69.

²⁰⁷ Zur Datierung vgl. ZARIFOV 1959, S. 8; MIRZAEV 1968, S. 18f.; zu den verschiedenen Versionen des *Alpamys* siehe ZHIRMUNSKIJ 1960 (1974), S. 117-348.

²⁰⁸ Vgl. T. ZHDANKO: „Očerki istoričeskoi étnografii karakalpakov: rodo-plemennaja struktura i rasselenije v XIX–nachale XX vekov.“ Moskau, Leningrad 1950, S. 118-121.

²⁰⁹ In der Variante von Ögiz-zhyraw und Esemurat-zhyraw.

²¹⁰ Vgl. ZHDANKO 1950, S. 51-62; I. SAGITOV 1959, S. 181. – Siehe auch BOROVKOV 1959, S. 64: „Die neuen Aufnahmen zeugen davon, dass dieses Epos in Karakalpakien weit verbreitet war. Es ist zu bemerken, dass es in den karakalpakischen Versionen [damit meinte er außer von Ögiz-zhyraw, die von Erpolat (1932), Qyjas-zhyraw (1955) und Qurbanbaj-zhyraw (1956)] von *Alpamys* wesentliche Details gibt, die wichtig sind, um diese epische Dichtung im ganzen zu verstehen.“

²¹¹ ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 28 ff.; siehe auch REICHL 2001a, S. 44.

²¹² Das altaiische Märchen *Alyp-Manasb* bildet, wie ZHIRMUNSKIJ 1959, S. 29 ff., nachgewiesen hat, ein Spiegelbild jener Urform.

oghusischen Version), wo er sich schon vor der mongolischen Eroberung unter den Kiptschaken verbreitete. Im Laufe der Übersiedlung der kiptschakischen Stämme nach Westen verbreitete er sich in der Region von Kasachstan, Baschkirien und an der Wolga, woraus sich im 11.-13. Jahrhundert das Prototyp der kiptschakischen Version bildete.²¹³ Durch usbekische Nomadenstämme von Muhammad Shajbanij erreichte der Stoff im 16. Jahrhundert den Süden des heutigen Usbekistans. Dort entwickelte sich auf der Grundlage des Heldenliedes oder des Heldenmärchens die „Kongrater Version“ des Heldenepos *Alpamys*, die sich von dort aus unter den Usbeken, Karakalpaken und Kasachen verbreitete.²¹⁴

Trotz dieser chronologischen Angaben in der Forschung haben die drei Hauptversionen, wie Zhirmunskijs vergleichende Untersuchungen zeigten, unabhängig voneinander und ohne jeglichen gegenseitigen Einfluss von der gemeinsamen älteren Quelle aus ihre Entwicklung genommen. Zudem schließt der Wissenschaftler nicht aus, dass die Urform ihrerseits Varianten gehabt haben könnte.²¹⁵ Der Text der beiden Handschriften aus dem 16. Jahrhundert, somit der frühesten Versionen des *Alpamys*-Stoffes in einer Turksprache, der der sogenannten „oghusischen Version“ zugeordnet wird, soll jedoch viel älter sein. Zhirmunskij beobachtet vor allem bei der „Kongrater Version“ mehr Ähnlichkeiten zum altaischen Märchen *Alyp-Manash*, während die oghusische Version ganz neue, selbstständige Züge zeigt.²¹⁶ Die Veränderungen in der „Kongrater Version“ bezeichnet Zhirmunskij als eher schöpferischen Charakters, vor allem in ideeller und künstlerischer Beziehung.

Keine Einigung herrscht unter den vortragenden Sängern bisher bezüglich der Lokalisierung und Stammeszuordnung von *Alpamys*,²¹⁷ des Helden, um den sich die Handlung des Epos abspielt, und seiner Vorfahren. In der Variante von Saidmurod Panoh-óghli stammen die beiden Brüder Bajböri und Bajsary aus der Stadt Bajsyn, während die Variante von Fozil-shoir das Land von „Bajsyn-Qoňyrat“ erst später erwähnt. Die karakalpakische Version bezeichnet in der Variante von Ögiz-zhyraw den Ort als „Zhijdeli Bajsyn“ im Land der Qoňyrat. Genau solche Ortsbezeichnung weist auch die kasachische Version nach.²¹⁸ Von einigen usbekischen Epenforschern wird angenommen, dass mit dem Ort „Zhijdeli Bajsyn“ im Epos das Bajsyn-Darja-Tal im südlichen Usbekistan, in der Provinz Surchandarja gemeint ist.²¹⁹ Zhirmunskij nimmt gerade wegen dieser Angaben an, dass der gemeinsame Ort für alle drei Versionen „Bajsyn“ ist, das in Surchandarja liegt.

²¹³ ZHIRMUNSKIJ 1959, S. 28.

²¹⁴ Dass auch zwischen den unterschiedlichen Versionen Ähnlichkeiten festzustellen sind, führt die Forschung zur Annahme, dass das *Alpamys*-Epos ursprünglich als Stammesdichtung der Qoňyrat entstanden ist. Nachdem sich die usbekischen, karakalpakischen und kasachischen Völker geformt hatten, wurden die Qoňyrat jeweils zu einem Bestandteil dieser Völker. Siehe I. T. SAGITOV 1959, S. 181; zum Ursprung der *Qoňyrat* siehe auch KHOSHNIJAZOV 1992.

²¹⁵ Näheres dazu in ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 28.

²¹⁶ ZHIRMUNSKIJ 1959, S. 39; siehe dort auch Anm. 11; vgl. auch KHOSHNIJAZOV 1992.

²¹⁷ Vgl. REICHL 2001, S. 43-44.

²¹⁸ BAJNIJAZOV und AJYMBETOV 1981, S. 9; zu den karakalpakischen Versionen vgl. auch I. T. Sagitov 1959; siehe auch REICHL 2001a, S. 43.

²¹⁹ Vgl. hierzu ZHIRMUNSKIJ 1959, 1960, 1973. – REICHL 2001a, S. 43-44; Reichl geht hier (S. 43) direkt von den Textauszügen der kasachischen und karakalpakischen Versionen aus, in denen als Ortsname „Zhijdeli Bajsyn“ im Land der Qoňyrat erwähnt wird.

4.3. Gattungstypik

Alpamys ist eine Heldendichtung, ein *Dastan*²²⁰, der aus einer zum Teil auch heute noch lebendigen mündlichen Epentradition Zentralasiens stammt.²²¹

Reichl bezeichnet das *Alpamys*-Epos in Anlehnung an Maurice Bowra als „poetry of action“. „Motifs, figures, and narrative devices found in heroic epics of many traditions will be easily recognized from the summary above: the hero and his loyal companion, the hero and his miraculous horse, the hero and his faithful wife, bride-winning expeditions and suitor contests, single combat against the enemy, and victory over aggressors and usurpers.“²²²

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick der Handlung anhand der karakalpakischen Version des *Alpamys* gegeben werden:

Der erste Teil berichtet von der Geburt des Helden, über den Streit der Freunde Bajsary und Bajböri, worauf der Wegzug von Bajsary mit seiner Familie in die Fremde folgt. Das Hauptsubjekt des ersten Teils bildet die Brautwerbung des Helden und der Kalmücken (mit den Wettkämpfen) um Gülparsbyn (oder Barshyn), die mit Alpamys vermählt ist. Die glückliche Heirat des Helden mit Barshyn schließt den ersten Teil ab.

Im zweiten Teil zieht der Held wiederholt ins Kalmückenland, diesmal um seine Schwiegereltern vom kalmückischen Khan Tajshy²²³ zu befreien. Bevor er jedoch das Land erreicht, gerät er in einen Hinterhalt und endet in einem Verlies, wo er sieben Jahre lang gefangen bleibt. In der Zeit schließt er Freundschaft mit dem kahlköpfigen Hirten Äshim „käl“ von

²²⁰ Mit dem Lehnwort *Dastan* aus dem Persischen bezeichnet man epische Dichtungen sowohl der schriftlichen und klassischen, als auch mündlichen und volkstümlichen Literatur. In *Dastanen* (übernehme ich für beide Sprachen – auf Usbekisch ‘doston’ bzw. ‘dāstan’ auf Karakalpakisch) wie fast in allen turksprachigen Epentraditionen (auch im *Alpamys*) – und zwar unter den Türken in Anatolien, am Balkan, bei Aserbajdzhanern, Turkmenen, Usbeken, Ujghuren, Kasachen und Karakalpakern unter anderem – herrscht eine prosimetrische Versform, eine Mischung aus Strophen- bzw. Versteilen und Prosaabschnitten. Prosaabschnitte werden vom Sänger während des Vortrags mit lauter und klarer Stimme, „mit kurzen Pausen nach jedem rhythmisch-syntaktischen Abschnitt“ rezitiert. Der Vers- bzw. Strophenteil wird in Begleitung eines Musikinstruments vom Sänger gesungen. Die Instrumente, mit denen die Sänger ihren Vortrag begleiten und der Sangstil der Sänger variieren dabei von Tradition zu Tradition. Näheres in Karl REICHL 1992, S. 100-113; vgl. auch REICHL 1989a, S. 95; zu unterschiedlichen Arten des usbekischen *Dastan* vgl. REICHL 2001a, S. 19-21. – Siehe auch T. MIRZAEV und B. SARIMSOQOV: „Doston, uning turlari va tarikhij taraqqijot.“ In: Özbek folklorining epik zhanlari. Özbek khalq izhodijoti bójicha tadqiqotlar 7. Taschkent 1981, S. 9-61; hier S. 11-24; ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 427 f. – Karl REICHL bespricht die Gattungsform des „Heldenepos“ bzw. „Dastan“ anhand usbekischer Varianten des *Alpamys* in seinem Buch „Singing the Past“ 2000b, S. 21-36; vgl. dort auch das Kapitel „Edige and the Genre of Heroic Epic“, S. 122-134. – Zur usbekischen Sprache und Epentradition vgl. REICHL 1989a, S. 94 f.

²²¹ Zur Datierung siehe ZHIRMUNSKIJ 1974, S. 526-532. – Zum Bezug zwischen *Alpamys* und der *Erzählung über Bamsi Bejrek, den Sohn von Kam-Buri* oghusischen epischen Zyklus siehe ZHIRMUNSKIJ 1974, S. 584-589.

²²² REICHL 2000b, S. 35.

²²³ Zu den Titelbezeichnungen der kalmückischen Herrscher vgl. ZLATKIN 1964. – Einen interessanten Hinweis auf den Namen „Tajshykhān“ gibt auch ZHIRMUNSKIJ 1974, S. 144: Demnach betitelte man die mongolischen Prinzen aus dem Herrscherklan von Chingizkhan als »tajchzhik. Das Wort leitet ZHIRMUNSKIJ aus dem Chinesischen »taj-czy«, was »Prinz« bedeuten soll. Mit diesem Titel wurden ebenfalls die kalmückischen Oberhäupter der Teilfürstentümer sowie große Feudalherrscher im 16.-17. Jh. – als »khontajchzhik – bezeichnet. Der Name des Kalmücken Tajshykhān bzw. Tojchixon im *Alpamys* stammt, laut ZHIRMUNSKIJ, aus diesem feudalen Titel. – Vgl. hierzu auch Juri BRÉGEL: „An Historical Atlas of Central Asia.“ Brill 2003, S. 56-57.

Tajshykhān, der in diesen Jahren für den Helden sorgt. Nach dem Ende der Gefangenschaft – durch sein Pferd befreit – rächt sich der Held an Tajshykhān und dessen Gefolge, erhebt seinen Freund Āshim zum neuen Khan der Kalmücken und gibt ihm des Khans Tochter Arzajym zur Frau. Bei seiner Rückkehr erfährt der Held von der Machtübernahme des Usurpators Ultanqul in seinem Land, der die ganze Familie des Helden mitsamt seines Ziehvaters Qultaj und seines siebenjährigen Sohnes Zhädiger zu seinen Dienstleuten gemacht und sich ihr ganzes Hab und Gut angeeignet hat. Zuerst gibt sich der Held seinem Ziehvater Qultaj zu erkennen, später seinen Eltern, und nachdem er sich bei einem Wettgesang ihrer Treue vergewissert hat, auch seiner Frau Barshyn. Der Sieg des Helden und seines Sohnes Zhädiger über ihre Demütiger schließt das Epos ab.

Nach Veselovskij²²⁴ entsteht ein jedes Epos, „unzweifelhaft, nachdem in der Geschichte eine bekannte geschichtliche Bewegung erscheint. Alle Epen, außer den karelisch-finnischen, haben eine geschichtliche Grundlage, *aber es geht darum, dass für Gestaltung einer Epopöe Ereignisse nötig sind, die man als entscheidende im Sinne für die Zukunft nennen kann.*“

Demnach kann man Borovkovs Annahme bezüglich der Gestaltung des *Alpamys* als Epos der Qoñyrat – auf der Grundlage des Heldenmärchens – durchaus zustimmen.²²⁵ Die sogenannte „Kongrat-Bajsyn“ Redaktion „bildete sich innerhalb des Stammes Kongrat vor einem gemeinsamen geschichtlichen Hintergrund der feindlichen Zusammenstöße zwischen Kalmücken und den Türkvölkern Zentralasiens (15.-17. Jh.) in der Periode nach der Invasion von Shajbanikhān (16. Jh.), als sich die Kongrater in der Region von Termez und Bajsynsee niederließen“.²²⁶

So beginnt die usbekische Variante von Fozil-shoir mit der Genealogie der Protagonisten, wo vom Stamm Qoñyrat, der 16 Sippen verbindet, die Rede ist. Aus diesem Stamm stammte Dobonbij, nach Dobonbij lebte Alpinbij, nach ihm die beiden Brüder Bajböri und Bajsary, wobei Bajböri der Schah ist, was später auf *Alpamys* übertragen wird.²²⁷

Im Streit der beiden Freunde und Ältesten zweier Sippen vom Stamm Qoñyrat, Bajböri und Bajsary, während eines Reiterspiels in der karakalpakischen Version sieht I. Sagitov Spuren der Wechselbeziehungen zwischen den Sippen und den daraus entstandenen Problemen.²²⁸ „Offensichtlich ist der Inhalt des Epos durch Stammeskämpfe bestimmt, die zur Zeit des Zerfalls der Sippenstruktur eine gewöhnliche Erscheinung waren. Die Union zweier Sippen – der Sippe von Bajböri und der Sippe von Bajsary, – durch die Gegensätze innerhalb des Stammes zerstört, geht auseinander, und zwischen ihnen entbrennt der Stammeskampf, der zum Wegzug der Sippe von Bajsary in ein fremdes Land führt.“²²⁹ Belegen ließe sich diese These durch die Episode, als

²²⁴ V. M. GACAK (Hrsg.): „Iz lekcij A. N. Veselovskogo po istorii éposa.“ In: *Tipologija narodnogo éposa*. Moskau 1975, S. 287-319; dort S. 292-293.

²²⁵ BOROVKOV 1959, S. 82.

²²⁶ Vgl. ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 69 f.

²²⁷ „Kongrat, als Stammesbezeichnung, taucht in der Geschichte erst nach der mongolischen Invasion (Ende 12.-Anfang 13. Jh.) auf.“ Vgl. ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 69; vgl. hierzu auch ZHDANKO 1950.

²²⁸ I. SAGITOV 1959, S. 179.

²²⁹ Vgl. V. 198-234 in der Variante von Ögiz-zhyraw (1981).

Bajsary, angekommen im Kalmückenland, sich beim Kalmückenkhan beschwert und über die beschwerlichen und unruhigen Zustände in seiner Heimat berichtet.²³⁰ Diese Beschreibung wiederholt sich später ebenfalls in der Rede von Gölparshyn.²³¹

Die Forschung unterscheidet zudem zwei Richtungen in der epischen Folge von *Alpamys*. Eine betrifft den ersten Teil des Epos, die Brautwerbung des Helden und den damit verbundenen Kampf des Helden mit den Gegnern um seine Braut. Außerdem folgert die Forschung aus den Motiven gleich zu Beginn des Epos – das Motiv der kinderlosen Eltern, die um Kinder bitten, das Motiv der Vermählung des Helden mit seiner Braut schon vor der Geburt – den archaischen Ursprung des Epensujets.²³²

Als zweite Richtung im *Alpamys* bezeichnet man in der Forschung den Kampf gegen fremde Eindringlinge – im Epos gegen die kalmückischen Eroberer,²³³ die ihren Platz in den Figuren von Tajshykan²³⁴ und seiner Helden genommen haben. Diese Ereignisse und die damit verbundenen Kämpfe bildeten nach Ansicht der Forschung den Ideengehalt des *Alpamys* als eines Heldenepos.

4.4. Zur *Alpamys*-Überlieferung im 20. Jahrhundert

Das Epos *Alpamys* war auch unter den karakalpakischen Sängern sehr beliebt. Aufgeschrieben wurden jedoch nur neun Varianten, da das Interesse dafür unter den lokalen Folkloristen erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts geweckt war.²³⁵ Bis zu den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts waren sieben Varianten von damals noch lebenden Sängern zwar aufgeschrieben, jedoch nicht alle zu dem Zeitpunkt herausgegeben. Die ersten Buchausgaben des *Alpamys* sind Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienen. Das sind einmal eine kasachische Version mit dem Titel *Qissa-i Alpamys* (1901) und die andere ist eine karakalpakische Version von Zhijemurat-baqsy Bekmukhametov²³⁶ (1901). Zum ersten Mal wurde das Epos im Auftrag des russischen Wissenschaftlers Abubekir Divaev in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts aufgeschrieben, und zwar vom karakalpakischen Sänger Zhijemurat Bekmukhametov. Divaev veröffentlichte den ersten Teil dieser Version jedoch irrtümlicherweise als eine kasachische Version und die Textsprache wurde bei der Herausgabe dementsprechend von ihm zum Kasachischen ähnlich umformuliert.²³⁷

Zudem wurden die beiden Texte – kasachischer und karakalpakischer – 1937 in einem

²³⁰ Ebda, S. 17-18.

²³¹ Ebda, S. 28-29.

²³² I. SAGITOV 1959, S. 179.

²³³ Gemeint ist die Invasion der Oiraten, die in moslemischen Quellen als „Kalmücken“ bezeichnet werden. Vgl. ZLATKIN 1964; mehr zum historischen Hintergrund auch in ZHIRMUNSKIJ 1974, S. 143-144.

²³⁴ Siehe den Anhang 222.

²³⁵ Vgl. I. T. SAGITOV 1959, S. 178.

²³⁶ Abubekir DIVAEV: „*Alpamys-batyr*“ (Kirgizskaja poéma). Taschkent 1901.

²³⁷ Vgl. die Kritik von BOROVIKOV 1959, S. 62; zur kurzen Inhaltswiedergabe siehe ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 66.

kasachischen Sammelband *BatyrLAR zhyry* (Heldendichtung) miteinander verknüpft herausgegeben, wobei die karakalpakische Version von Zhijemurat Bekmukhametov den ersten Teil des Epos – Brautfahrt und Heirat des Helden – wiedergibt.²³⁸ Die kasachische Version von ZhüsüpbeK Shejkhulislamov erzählt von dem Ritt des Helden *Alpamys* gegen TajshyKhan, den kalmückischen Herrscher.²³⁹

Nach Angaben von A. K. Borovkov beginnt der Einführungsteil der genannten Ausgabe zunächst mit dem Text von Shejkhulislamov,²⁴⁰ worauf von den Herausgebern des Sammelbandes ein Satz in Bezug auf die Gründe des ‘Quda²⁴¹-Werdens von Sarybaj (statt Bajsary bei Zhijemurat-baqsy) mit Bajböri und der Umsiedlung von Sarybaj nach China hinzugefügt wurde.²⁴² Darauf folgt der karakalpakische Text des *Alpamys*, mit Auslassungen der Anfangs- und Schlussteile dieser Version, wobei noch dazu der Schlussteil von den Herausgebern umformuliert wurde.²⁴³ Der karakalpakischen Version von Zhijemurat folgt wieder die kasachische Version von Shejkhulislamov, die diese Textausgabe abschließt.²⁴⁴

Zudem soll nach Forschungserkenntnissen die Textsprache der Kasaner Ausgabe der Version von Shejkhulislamov im Sammelband *BatyrLAR zhyry* stark nachgebessert worden sein. Borovkovs Untersuchungen ergaben, dass außer diesen deutlichen Veränderungen auch einige Details im kasachischen Text ausgelassen worden sind, vor allem im ersten Teil der Dichtung.²⁴⁵ Borovkov verurteilt zurecht, dass man die beiden kasachischen und karakalpakischen Versionen nicht miteinander vereinen sollte, denn die karakalpakische Version des *Alpamys* von Zh. Bekmukhametov ist tatsächlich nach ihrem Aufbau und der künstlerischen Ausgestaltung des Sujets genauso wie die anderen Varianten von karakalpakischen Sängern gestaltet.

Ähnliche Eingriffe in den Text des *Alpamys*-Epos beobachtete man auch in Bezug auf usbekische Varianten bzw. Handschriften. Die ersten usbekischen Versionen von *Alpamys* wurden in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts herausgegeben, darunter auch die Variante von Fozil Jöldosh-óghli. Ein Teil der Niederschriften wurde zunächst 1923 in kurzen Auszügen veröffentlicht.²⁴⁶ Das Manuskript dieser Niederschrift ist allerdings verlorengegangen. Die verkürzte Version von Fozils Variante wurde erneut 1939 vom Dichter Homid Olimzhon herausgegeben, wobei der Text auf einer neuen Niederschrift von 1927 basierte und die Textsprache dem literarischen Usbekischen entsprechend umformuliert wurde.²⁴⁷ Genau diese

²³⁸ Nur dieser Teil wurde niedergeschrieben und herausgegeben. Vgl. DIVAEV 1901.

²³⁹ Zum Inhalt dieser Variante vgl. ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 66.

²⁴⁰ BOROVKOV 1959, S. 62-63. – Vgl. auch „BatyrLAR zhyry“ (1937), S. 151-161; „Qissa-i Alfamysh.“ Kazan’ 1901, S. 2-5.

²⁴¹ „Vater des Schwiegersohns oder der Schwiegertochter“: Vgl. K. REICHL 2001a, S. 300. – Hier bezieht sich das Wort „Quda“ auf neue Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den Eltern von Alpamys und Barshyn, die aufgrund ihrer Vermählung entstanden sind.

²⁴² BOROVKOV 1959, S. 63.

²⁴³ Ebda; vgl. auch „BatyrLAR zhyry“ (1937), S. 161-197.

²⁴⁴ Vgl. „BatyrLAR zhyry“, S. 197-246; „Kissa-i Alfamysh“, Kazan’ 1901, S. 7-45.

²⁴⁵ BOROVKOV 1959, S. 63-64.

²⁴⁶ In der Zeitschrift „Bilim óchoghi.“ Taschkent 1923, Nr. 2-3, S. 39-59.

²⁴⁷ Vgl. hierzu die Kritik von BOROVKOV 1959, S. 64.

Version von 1927 kam in noch verkürzterer Form im Sammelband „Usbekische Folklore“ von Zarifov (1939) heraus.²⁴⁸

Bekannt sind zur Zeit 30 Varianten des usbekischen *Alpamys* – darunter Märchen und neun Bruchstücke des Epos – aus unterschiedlichen Gebieten Usbekistans.²⁴⁹ Außer der Version, die von Divaev herausgebracht wurde, wurden 1930-1940 auch neue karakalpakische Versionen aufgeschrieben, von denen jedoch bis 1960 nur wenige als Buchausgabe erschienen. Darunter die Version von Ögiz-zhyraw (aufgeschrieben 1932) wurde zwei Mal (Moskau 1937, Taschkent 1941) veröffentlicht. Die anderen stammen von Erpolat-zhyraw (aufgeschrieben 1952), von Qyjas-zhyraw Qajretdinov – 10000 Verse (aufgeschrieben 1955, Erstveröffentlichung 1957) –, von Qurbanbaj-zhyraw (aufgeschrieben 1956) und von Esemurat-zhyraw – 18000 Verse (Erstveröffentlichung 1960).²⁵⁰ Diese Versionen des karakalpakischen *Alpamys* wurden jedoch bis zu den 1960ern in der *Alpamys*-Forschung kaum berücksichtigt. Wie Borovkov gerechterweise betont, beweisen die neu aufgeschriebenen Varianten, dass die epische Dichtung über *Alpamys* auch bei den Karakalpakern weit verbreitet war.

4.5. Zum Sänger und Vortrag. Improvisation vs. Variation

Die Träger der mündlichen Folkloretradition sowohl unter den Usbeken als auch unter den Karakalpakern waren die Volkssänger, genannt *bakhsbi* und *zhyraw*. Einen usbekischen Sänger bezeichnet man als einen *bakhsbi* oder *shoir*. Das Wort *bakhsbi* hatte ursprünglich zwei Bedeutungen. Einerseits bezeichnete es einen Schamanen, der mit seinen Gesängen auf einer *dutor* – ein Saiteninstrument bei den Usbeken und Karakalpakern²⁵¹ – vom Kranken die bösen Geister verjagte.²⁵² Andererseits bezeichnete man damit den Epen- bzw. Volkssänger.²⁵³ Die andere Bezeichnung des usbekischen Epensängers als *shoir* ist arabischen Ursprungs²⁵⁴ und findet Verwendung im Hinblick auf einen Dichter sowohl der schriftliterarischen als auch der mündlichen Tradition. *Shoir* wird in der mündlichen Tradition der Epensänger genannt, der nicht

²⁴⁸ Siehe „Uzbek fol’klori.“ Zusammengestellt von H. ZARIFOV. Taschkent 1939, S. 80-128.

²⁴⁹ Vgl. Tóra MIRZAEV 1968; *Alpomish* 1999, S. 795-798.

²⁵⁰ Diese ist die umfangreichste Version des *Alpamys* und ist nach ihrem Inhalt und künstlerischer Gestaltung in der Forschung als besser als die anderen karakalpakischen Varianten anerkannt.

²⁵¹ Zu verschiedenen Musikinstrumenten, mit denen die zentralasiatischen Epensänger ihren Vortrag musikalisch begleiten, und zur Rolle der Musik bei der „Performance“ und Epenmelodien vgl. REICHL 2000a, S. 138-145. – Hier übernehme ich die Beschreibung von REICHL als „a two-stringed lute with frets“. Vgl. REICHL 2000b, S. 38 f.

²⁵² Vgl. hierzu ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 25.

²⁵³ Auch bei anderen turksprachigen Völkern nennt man einen Sänger gleich, wie *bakhsbi* bei Turkmenen; bei den Kasachen und Kirgisen (*baqsy* bzw. *bakhsby*) bezeichnet das einen Schamanen, Kurpfuscher. – Zu Wechselbeziehungen zwischen den Schamanen und Epensängern bei den turksprachigen Völkern siehe REICHL: „Turkic Oral Epic Poetry. Traditions, Forms, Poetic Structure.“ New York, London 1992, S. 57 ff.; vgl. auch REICHL 2001a, S. 18: Der *baxsbi* vertritt die „im engeren Sinne mündliche Epik – Dichtung, die nicht nur mündlich vorgetragen, sondern auch mündlich tradiert wird“ und „erlernt [...] sein Repertoire nicht aus handschriftlichen oder gedruckten Texten, sondern auf mündlichem Weg durch eine Art Lehrzeit bei einem Epensänger. [...] Im allgemeinen war ein usbekischer Sänger fähig, fünf bis zehn Epen vorzutragen. Große Sänger hatten sogar dreißig oder vierzig Epen in ihrem Repertoire.“

²⁵⁴ ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 26.

nur den Text wiedergibt, sondern auch durch eigene Zudichtungen und Veränderungen einzelner Episoden eigene Vortragsvarianten schafft und fähig ist, zu improvisieren.²⁵⁵ In der Regel erlernt man die Kunst des Improvisierens während der Ausbildung zu einem Sänger. So memoriert der Schüler meistens Hauptepisoden und –sujets eines Epos, um mit Hilfe dieses Gerüsts, das als Gedächtnisstütze dient, den Epentext ganz vortragen zu können.²⁵⁶

Die karakalpakischen Sänger unterscheidet man nach *zhyraw* und *baqsy*, wobei man einen Epensänger hauptsächlich als *zhyraw*²⁵⁷ bezeichnet, der gewöhnlich während des Vortrags an seinem *qobyz*²⁵⁸ spielt. Unter den *zhyraw* gab es auch improvisierende Dichter. Das hat jedoch keinen Einfluss auf seinen „Titel“ als *zhyraw*. Zudem unterscheiden sich *zhyraw* und *baqsy* voneinander durch ihr Repertoire sowie die Vortragsweise und Instrumentenbegleitung. Ein *zhyraw* ist gewöhnlich der Träger und Vortragender der Heldenepen. Das Repertoire von einem *baqsy* enthält dagegen lyrische Dichtungen bzw. Liebes- und Abenteuerromane bzw. -epen, da der *baqsy* unter den Karakalpakern eine Erscheinung erst des 19. Jahrhunderts ist. Ein *baqsy* begleitet seinen Gesang mit einem zweiseitigen Musikinstrument *dumtar*. Die Volkssänger bewahren somit nicht nur die alten epischen Überlieferungen, sondern sind gleichzeitig auch improvisierende Dichter, die diese Epen im Rahmen der epischen Volkstradition verändern können.²⁵⁹

Besonders bekannt waren unter den usbekischen Epensängern zwei Sängerschulen aus Samarkand: Bulunghur und Qorghón, genannt nach den Namen von Bezirken, wo sich ihr Zentrum befand. Der Unterschied zwischen den beiden Schulen bestand sowohl in ihrem Repertoire, als auch im künstlerischen Stil. Bekannt war die „Schule von Bulunghur“ für ihre Heldenepen. Als ein klassisches Beispiel dessen bezeichnet man die Variante von *Alpomish* von Fozil Jórdosh-óghli (1873-1953), der aus dieser Schule stammt. Typisch war für das Repertoire der „Schule von Qorghón“ das Liebesepos (Rus.: „romanicheskij“). Als bestes Muster des großen Könnens der Sänger von Qorghón gilt das Epos *Ravshan*²⁶⁰ in der Variante von Érgash Zhumanbulbul-óghli (1870-1938), „mit dem ihm eigenen Lyrismus, reichen Bildhaftigkeit, Ausdrucksstärke der Schilderungen, Ausarbeitung der Details und ornamentalen poetischen

²⁵⁵ Ebda, S. 25-26; vgl. auch REICHL 1989a, S. 95 f.; 2000b, S. 36 f.

²⁵⁶ Im 20. Jahrhundert, nachdem die ersten Druckausgaben der Epen erschienen waren, stützten sich manche gebildete Sänger auch auf die schriftlichen Texte. Auf diese Weise existierte eine ganze Skala von Möglichkeiten des Memorierens in der mündlichen Tradition, bis hin zum Neudichten von Epen. – Vgl. auch Kap. II.1.

²⁵⁷ Karl REICHL 2000b, S. 37-38, beschreibt den Werdegang, Vortrag und Repertoire der karakalpakischen *zhyraw* am Beispiel des zeitgenössischen Sängers Zhumabaj-zhyraw Bazarov. Vgl. auch REICHL 1985b; 1995a und 1995b.

²⁵⁸ REICHL 2000b, S. 38, bezeichnet das Instrument als „an archaic type of fiddle“. Die Ursprünge des Instruments reichen bis zum oghusischen *Kitab-y-Dedem Qorqud*. Es findet sich zudem auch bei den Kasachen, Kirgizen und Ukrainern. Vgl. hierfür REICHL 2000a, S. 131.

²⁵⁹ Die karakalpakische mündliche Epentradition zählt heute lediglich einen Epensänger Zhumabaj-zhyraw Bazarov. Vgl. zum Sänger, seinem Werdegang und Repertoire Karl REICHL: „Oral Tradition and Performance of the Uzbek and Karakalpak Epic Singers. In: Fragen der mongolischen Heldendichtung. III. Vorträge des 4. Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs 12, Bonn 1983. Hrsg. von Walter HEISSIG. (Asiatische Forschungen 91) Wiesbaden 1985 [1985b], S. 613-643; dort S. 632-640. Siehe auch REICHL 2000b, S. 37-38.

²⁶⁰ Für eine Übersetzung ins Deutsche vgl. REICHL: „*Ravshan*. Ein usbekisches mündliches Epos.“ Asiatische Forschungen 93. Wiesbaden 1985 [1985a].

Bearbeitung“.²⁶¹ Diese Eigenschaften der “Schule von Qorghón”, die sie von der “Schule von Bulunhur” unterscheidet, erklärt man durch den starken Einfluss der schriftlichen Literatur auf deren Repertoire. Zudem waren unter den Vorfahren und früheren Lehrern von Érgash viele gebildet, wie auch Érgash selbst, der lesen konnte. Im Unterschied zu ihm waren viele usbekischen Sänger Analphabeten, wie auch Fozil Jöldosh-óghli, der Vertreter der “Schule von Bulunhur”.

Auch der Werdegang der karakalpakischen *zhyraw* und *baqsy* verlief ähnlich. Das lässt sich am Besten durch folgende Formulierung von Reichl beschreiben: „A professional singer has typically learned his profession from another singer, and may remain with his master for years before becoming an independent performer.“²⁶² Mit der Zeit ließ der *zhyraw* seinen Schüler einen *qobyz* anfertigen oder schenkte ihm ein *qobyz*, den er von seinen Lehrern geerbt hatte. Erst dann brachte er seinem Schüler bei, wie man *qobyz* spielt. Bei kleinen Festen ließ er seinen Schüler Auszüge aus den Dastanen singen, kurze *tolghaw*²⁶³ und *terme* (wörtl. „Ausgesuchtes“) vortragen. Nachdem der Schüler alle diese Prüfungen bestanden hatte, nahm sich der Meister wirklich seines als Schüler an. Bis dahin hatte der Schüler kein Recht, selbstständig etwas vorzutragen.²⁶⁴

Hauptauditorium sowohl der usbekischen als auch der karakalpakischen Sänger waren die Bewohner im eigenen Dorf sowie in benachbarten Dörfern, wobei die usbekischen *bakhsbi* hauptsächlich männliche Zuhörer hatten.²⁶⁵ Bevor der *bakhsbi* mit dem eigentlichen Vortrag eines bestimmten Dastans anfang, spielte er entweder *terma* – kurze lyrische Lieder, eigens durch den Sänger gedichtet²⁶⁶ – oder Auszüge aus den Dastanen, die kürzeren Umfangs waren und als Präludium zum eigentlichen Vortrag dienten. Beispielsweise konnte der jeweilige *bakhsbi* in einem solchen *terma* sein *Dastanen*-Repertoire auflisten, wobei er sich zum Publikum mit der Frage „Was soll ich singen?“ wendete.²⁶⁷ Auch die karakalpakischen *zhyraw* fingen ihren Vortrag gewöhnlich mit den *terme*, *tolghaw* sowie historischen Liedern (*tarijkehyj zhyr*) an, bis sich das Publikum vollständig versammelt hatte. Darauf machte er das Auditorium mit seinem Repertoire bekannt. Erst nachdem er den Wunsch seines Publikums erfahren hatte, begann er mit dem Vortrag des

²⁶¹ ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 257 f.; siehe auch ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 39-40; 44-46. – Vgl. zum Sänger und seiner Berufung ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 264 ff.

²⁶² REICHL 2000b, S. 37; siehe auch S. 38 f.; vgl. auch REICHL: „Epensänger und Epentraditionen bei den Karakalpakern.“ In: Kulturelle Perspektiven auf Schrift und Schreibprozesse. Elf Aufsätze zum Thema Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Hrsg. von Wolfgang RAIBLE. Tübingen 1995 [1995b], S. 163-186.

²⁶³ Der Terminus kennzeichnet ein inhaltlich und sprachlich bewegendes Dichtungsgenre. Zur Etymologie vgl. auch Karl REICHL 2000b, S. 104.

²⁶⁴ Für eine Beschreibung der karakalpakischen Sängerschulen von *zhyraw* und *baqsy* vgl. Qally AJYMBETOV 1988, S. 78 f.; siehe auch Karl REICHL [1995b], S. 169 f.; REICHL 2000b, S. 37-39.

²⁶⁵ Der *bakhsbi* trat bei Festlichkeiten und Hochzeiten auf. Der geeignete Zeitpunkt der „Vortragsreisen“ von *bakhsbi* war gewöhnlich die Zeit von der Mitte des Herbst bis Frühling. Nachdem der *bakhsbi* am Vortragsort angekommen war, sammelten sich alle männlichen Nachbarn, vor allem Erwachsene, im Haus des Gastgebers. Dem *bakhsbi* gab man den Ehrenplatz. Frauen und Kinder hörten hinter den Türen und Fenstern dem Gesang zu. Vgl. ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 29. – Zur Tradition des Sängervortrags vgl. auch REICHL 2000b, S. 40.

²⁶⁶ ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 29. – „The word denotes a song that is often composed by the singer himself and deals with a variety of topics presented from a personal point of view“. Vgl. REICHL 2000b, S. 41; siehe auch S. 42 f. Für eine erweiterte Definition dieses Genre vgl. MIRZAEV 1979, S. 86.

²⁶⁷ ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 29.

Epos.²⁶⁸

Der eigentliche Vortrag des Dastans begann mit der Abenddämmerung und dauerte bis zum Morgenrauen. Den Umfang des vortragenden Dastans machte der *bakhsbi* vom Interesse seines Publikums abhängig, wobei er ausgehend von dessen Reaktion seinen Vortrag entweder kürzen oder verlängern konnte. Solche Vorträge dauerten manchmal drei bis vier Tage, wobei der Sänger nur einen Dastan oder mehrere nacheinander singen konnte.²⁶⁹

Wenn der *bakhsbi* gerade an der interessantesten Stelle seines Vortrags ankam, unterbrach er, gewöhnlich um Mitternacht, seinen Gesang für eine Pause. Bevor er den Raum verließ, hinterließ er seinen Khalat (traditioneller leichter Mantel der Männer) und sein Gürteltuch und legte darauf seine umgedrehte *Dómbira*²⁷⁰. Das nennt man laut Zhirmunskij und Zarifov „*dómbira tónkarmoq*“ („Dombira umdrehen“).²⁷¹ In Abwesenheit des *bakhsbi* breitete man sein Gürteltuch aus und man legte darauf die vorbereitete Belohnung.

Außer vor dem dörflichen Publikum wurden Sänger – neben Hofsängern und –dichtern – auch zu den Auftritten in die Paläste der Khans eingeladen, vor allem in Chiva, Buchara und Kokand.²⁷² Einer der »Hofsänger« war Èrnazar-bakhshi, der beim Emir von Buchara Nasrulla (gestorben 1860) lebte. Zhirmunskij und Zarifov berichten, sich auf die Erzählungen von anderen Sängern stützend, wie Èrnazar-bakhshi sechs Monate lang das Epos *Alpamys* jenem Emir Nasrulla vorgetragen haben soll. Dabei soll er die Befreiung des Helden aus dem Verlies durch immer wieder neue Hindernisse verzögert haben. Die eigentliche Befreiung des Helden erfolgt im Epos durch sein Pferd. Als jedoch der Emir seine Geduld verlor, ließ er sein Kriegspferd vorbereiten, mit dem er gewöhnlich zum Kampf zog. Der Sänger verstand den Hinweis und baute eine neue Episode in das Epos ein, indem er des Emirs Pferd auf die Suche nach Alpamys schickte und so das Epos schnell abschloss. Darin sehen die Forscher ein weiteres Beispiel der Improvisationskunst der Sänger, die neue Variationen im traditionellen Sujet des Epos schufen.²⁷³

Der Vortrag des Sängers oblag dabei strenger Zensur. So waren sie, wie manche persönlich berichteten, gezwungen, um Mißbilligung der Vertreter der feudalen Aristokratie zu vermeiden, den volkstümlichen Inhalt des vorzutragenden Epos umzugestalten. Denn gewöhnlich sind die Helden der heroischen Volksepen Vertreter der einfachen Massen. Daher empfanden die Hörer aus der feudalen Aristokratie, falls der einfache Held aus dem Volk, ein Hirte oder ein Armer,

²⁶⁸ AJYMBETOV 1988, S. 93.

²⁶⁹ Der *Alpamys*-Vortrag von Fozil-shoir – ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 31, zählten 6 000 Verse – soll zwei Nächte gedauert haben, wobei er für jeden Teil des Dastans je eine Nacht brauchte. – Zur Beschreibung des situativen Sängervortrags vgl. auch REICHL 1995b, S. 168.

²⁷⁰ Zum Musikinstrument vgl. oben.

²⁷¹ ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 30.

²⁷² ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV unterscheiden zwischen zwei Gruppen von Sängern: die einen lebten im Palast für mehr oder minder dauerhafte Zeit und begleiteten den Feudalherrn unter anderem zu seinen Feldzügen; die anderen wurden von Zeit zu Zeit für einige Tag in den Palast gerufen, lebten aber sonst in den Kishlaken (Dorf) und traten vor lokalem Auditorium auf.

²⁷³ ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 32.; siehe auch REICHL 2001a, S. 79.

einen Khan besiegte, dies wie eine „Erschütterung der Grundlagen“.²⁷⁴ Darüberhinaus wurden die Epenvorträge von Sängern auch der klerikalen Zensur unterzogen, und zwar während des Vortrags, wie beispielsweise der Vortrag von Fozil-shoir bei einem Geistlichen namens Safar-khozi (arab. „Richter“). Dessen Rang entsprechend versammelte sich dort ein Auditorium ausschließlich aus den oberen Schichten. Als Fozil-shoir mit seinem Vortrag des *Dastans* über Rustam – eine entsprechende Variante der Episoden des „Shahname“ von Firdousi – anfang, fragte Safar-khozi den Sänger, ob Rustam vor dem Propheten Mohammed oder nach ihm lebte. Als er erfuhr, dass Rustam ein „kafir“ (Heide) war, verbot er den Vortrag des Epos. Beim nächsten Besuch nach einem Jahr trug Fozil-shoir dort den *Dastan* „Rustam-khan“ vor. Der Richter stoppte ihn und erkundigte sich, ob er das gleiche Epos wie im Vorjahr singt. Da erklärte Fozil-shoir, dass es sich diesmal um einen mutigen Helden moslemischer Herkunft, um den Sohn von Sultan-khan aus der naheliegenden Gegend handelt. Erst dann erlaubte der Richter, mit dem Vortrag fortzufahren.²⁷⁵ An diesem Beispiel kann man erkennen, wie die Sänger den Wünschen und Forderungen ihres Auditoriums entgegenkommend, Erneuerungen bzw. Änderungen ins Sujet des jeweiligen Epos hineinbauten.

Aber auch die Differenzen im Geschmack des Auditoriums schufen Interaktion zwischen dem Sänger und seinem Publikum. Zhirmunskij und Zarifov berichten nach Fozil-shoir, wie dessen Publikum einmal statt des Liebesepos über die „Abenteuer des Prinzen Sanobar“²⁷⁶ lieber ein Heldenepos hören wollte, wobei man das Liebesepos als „langweilig“ bezeichnete. Dies berücksichtigte der Sänger bei der Auswahl der Epen, die er vortrug. Die karakalpakischen *zhyraw* achteten auf Bemerkungen erfahrener Hörer im Publikum, die sich mit den Epen durch wiederholte Vorträge auskannten und sich erlaubten, gegebenenfalls Ratschläge dem vortragenden *zhyraw* zu erteilen. Deshalb empfanden *zhyraw* auch große Verantwortung bei ihren Epenvorträgen.²⁷⁷

Auch Reichl, der mit den unmittelbaren Epenvorträgen vertraut ist, unterstreicht den wichtigen Stellenwert vor allem wohlwollender Reaktion aus dem Publikum dem vortragenden Sänger gegenüber. Diese hält das Interesse und Begeisterung des Sängers im Laufe seines Vortrags aufrecht.²⁷⁸ Die Interaktion zwischen dem Epensänger und Publikum lässt sich durch folgende Formulierung von Reichl treffend beschreiben: „Oral poetry is a communicative event,

²⁷⁴ Ein Beispiel für solche Vorfälle geben ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV durch den Sänger Sultamurat-shoir. Er war, laut Forschungsangaben, einer der besten Interpreten der Dichtungen aus dem „Görogly“-Zyklus. Als der Sänger während seines Vortrags des Epos bei einem angesehenen Bek den Helden Görogly als den „Sultan Görogly“ nannte, soll der Bek, den darauf Wut ergriff, den Sänger mit seinem Schuh in den Mund getreten haben mit den Worten: „Wie wagst du es, diesen Bettler Görogly einen Sultan zu bezeichnen!“ Die Palastdiener beruhigten den Bek mit Mühe und überzeugten ihn, dem Sänger zu vergeben“. Vgl. ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 33.

²⁷⁵ ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 34.

²⁷⁶ Das Liebesepos „Die Abenteuer des Prinzen Sanobar“, das 1903 als Buch erschien, war ausschließlich unter den gebildeten Bewohnern in den Städten beliebt. Solcherart Liebes- und Abenteuerepen in Buchform, die zu arabisch-persischen Quellen zurückgehen, verdrängten mit der Zeit das heroische Sujet der ursprünglichen Volksepen, vor allem unter städtischen gebildeten Bewohnern. Vgl. ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 35.

²⁷⁷ Vgl. AJYMBETOV 1988, S. 93; MIRZAEV 1979, S. 23.

²⁷⁸ Zudem gibt REICHL einen breiten Überblick über diese Wechselwirkung durch Beispiele aus den anderen mündlichen Traditionen in Zentralasien und Anatolien. Siehe hierzu REICHL 1992, S. 113-117.

framed by a context of action and interaction. There must be a particular occasion for the reciting of epic, and there is generally also a specific purpose.”²⁷⁹

4.5.1. Kurz zur Frage nach dem Autor

Die individuelle Dichtkunst des Sängers und die mündliche epische Tradition, in der jener stand bzw. steht, bilden nach Zhirmunskij eine Einheit. „*Alpamysb* von Fazil Juldashev und *Ravshan* von Ėrgash Zhumanbulbul-óghly, Werke, die in ästhetischer Beziehung ganz und gar den besten Denkmälern des mittelalterlichen westeuropäischen Epos gleichwertig sind, verbinden harmonisch eine große individuelle Meisterschaft mit der langjährigen mündlich-epischen Tradition.“²⁸⁰

So sind beispielsweise die grotesk-komischen Portraits der kalmückischen Recken-Riesen in der Wettkampfszene mit dem Ringen im *Alpamys*, wie in der Variante von Fozil-shoir, nach Angaben der Sänger Ėrgash-shoir und Pulkan-shoir dem Sänger Amin bakhshi aus dem 19. Jahrhundert zuzuschreiben, der als „Meister des hyperbolischen Stils“ berühmt gewesen ist.²⁸¹

Bei den usbekischen Sängern wurde zudem zur Tradition, dass der Sänger jeweils zu dem von ihm vorgetragenen Epentext seinen Namen hinzufügte, was, so Zhirmunskij, vom wachsenden Selbstbewusstsein des Sängers als Autor zeugt. „Zum Schluß von *Alpamysb* entwickelte Fazil einen breiten Schlußteil, in dem er seine Kunst und seine Armut erwähnte“²⁸²

Die karakalpakischen Sänger Qurbanbaj-zhyraw, Qyjas und Esemurat-zhyraw waren nicht nur besonders gute vortragende Sänger, sondern auch improvisierende Dichter²⁸³. Dennoch entwickelt sich, laut Qabyl Maqsetov, die individuelle Kunst der *zhyraw* als Dichter, ihre Veranlagung und Talent, nur innerhalb des Rahmens der reichen Tradition der Volkspoesie.²⁸⁴ Daher beobachtete man unter den *zhyraw*’ eher eine große Begabung, verschiedene Arten der Volksdichtungen vorzutragen, statt einer individuellen Dichtkunst. Aufgrund dessen bezeichnet man selbst die begabtesten improvisierenden *zhyraw* nicht als Autoren eines *Dastans*, den sie vortrugen, sondern als Vortragende des jeweiligen *Dastans*.

Allerdings gab es unter den *zhyraw* auch Dichter neuer Werke. Besonders zu erwähnen ist darunter Zhijen-zhyraw Taghaj uly, ein karakalpakischer Epensänger und Dichter aus dem 18. Jahrhundert. Er ist unter anderem der Autor der großen Dichtung *Posqan el* („Das wegziehende Volk“), deren Text erhalten ist. *Alpamys* war in seinem Repertoire ebenfalls vorhanden, obwohl das nicht schriftlich festgehalten ist.

²⁷⁹ REICHL 2000a, S. 145.

²⁸⁰ ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 255.

²⁸¹ Ebda, S. 248; siehe auch ZHRIMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 40.

²⁸² Näheres in ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 249. – Vgl. auch *Alpamys*-Ausgabe von Fozil-shoir (1999), S. 422, Vers 13709: „*Fozil shoir ajtar bilganlarini*“ (wörtl.: „Fozil-shoir singt/sagt, was er weiß“).

²⁸³ Unter den „improvisierenden Dichtern“ verstehe ich die Sänger (*shoir*, *zhyraw*) mit den dichterischen Fähigkeiten, die gegebenenfalls ihre Varianten durch Zudichtungen bereichern und verändern können, so dass keine Handlungslücken im Werk entstehen.

²⁸⁴ Qabyl MAQSETOV: „Dästanlar, zhyrawlar, baqsylar.“ Nokis 1992, S. 32 f.; vgl. auch I. T. SAGITOV: „Qaraqalpaq khalqynyñ qaharmanlyq éposy.“ Nokis 1986, S. 49 f.

Bei den turkmenischen Varianten von einigen, in ganz Zentralasien, darunter auch bei den Karakalpakern und Usbeken, weit verbreiteten Epen wie *Jusuf und Akbmet*, *Takbir und Zukbra*, *Sajat und Hamra* stellte Zhirmunskij kritisch fest, dass jene den Namen des jeweiligen „Autors“ trugen. „All diese Dichter des 18.-Anfang 19. Jahrhunderts, die ersten Vertreter der turkmenischen schriftlichen Literatur, stehen noch fast an der Grenze der Folklore. Ihre Namen als Autoren von den ursprünglich viel älteren zentralasiatischen Volksromanen stehen, im Grunde genommen, bloß für eine Autorschaft der klassischen Variante des Werkes der Volkskunst, die mit der Entstehung der schriftlichen Tradition festgehalten wurde.“²⁸⁵

4.5.2. Sänger und ihr Repertoire

Fozil-shoir JÓLDOSH-óghli (1872-1955), stammt aus dem Dorf Lojqa in Bulunghur (Samarkand). Mit zehn Jahren lernte er als Hirte auf einer Dómbira zu spielen. Später wurde er zum Schüler von Jóldosh-shoir („Dichter“), der die sogenannte Sängerschule von Bulunghur vertrat.²⁸⁶ Fozils Lehrer Jóldosh-shoir lernte seine Kunst bei einem Sänger, der ebenfalls Jóldosh hieß und für sein meisterhaftes Singen als „bulbul“ („Nachtigall“) bezeichnet wurde. Jóldosh-bulbul hatte zum Lehrer den Muhammad-shoir („Dichter“), der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte.²⁸⁷ Man zählt zur „Schule von Bulunghur“ zehn Epensänger, von denen Fozil-shoir als der bedeutendste anerkannt ist. Sein Repertoire umfasste 43 Dichtungen, von denen 22 schriftlich erhalten sind.²⁸⁸ Bekannt war zwar die „Bulunghur-Schule“ für archaische Heldenepik. Interessant ist dennoch die Tatsache, dass das Repertoire von Fozil-shoir auch Dastane schriftliterarischen Ursprungs, wie „Farkhod und Shirin“, „Lajli und Mazhnun“, deren Sujets von den Klassikern Nezami (12. Jahrhundert) und Navoi (15. Jahrhundert) stammen, oder auch „Rustam, der Sohn von Zal“ (nach einer Dichtung, die zu „Shah-Name“ von Firdousi zurückführt), enthielt. Die Sujets aus genannten Epen erlernte Fozil-shoir, der selbst Analphabet war, in einer Sängerschule, und zwar, „in der spezifisch volkstümlichen Ausgestaltung, die diese Werke der Buchliteratur in der usbekischen mündlichen Folkloretradition bekamen.“²⁸⁹ Außer dem Heldenepos *Alpamysh* hatte Fozil-shoir auch die Heldenepen aus dem Góróghli-Zyklus in seinem Repertoire.

Saidmurod PANOH-óghli (Murod-zhyraw: 1858-1945) stammt aus dem Dorf Kenagas im Bezirk Qiziltepa in Buchara. Saidmurod, der später als Murod-zhyraw bekannt wurde und die

²⁸⁵ ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 250.

²⁸⁶ Jóldosh-shoir hatte elf Schüler außer Fozil-shoir, aus den Bezirken Bulunghur und Jangiqórhon, deren Namen zwar Fozil-shoir gewusst haben soll, jedoch leider nirgends genannt sind. Zu verschiedenen Sängerschulen vgl. ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 35-37; ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 256-257; siehe auch Karl REICHL 1992, S. 69-75; für einen kurzen Überblick vgl. REICHL 2001a, S. 22-23.

²⁸⁷ ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 48-51; ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 257.

²⁸⁸ Siehe REICHL 2001a, S. 23; vgl. auch Tóra MIRZAEV 1968.

²⁸⁹ ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 50.

„Schule von Nurota“ vertrat,²⁹⁰ war Analphabet und lernte den Epengesang ebenfalls als Hirte. Sein Repertoire enthielt die Dastane aus dem Goróghli-Zyklus, „Shirin und Shakar“, „Qiron botir“ sowie eigens von Murod-zhyraw verfasste *terma* (ausgewählte Lieder), wie die autobiographische Dichtung „Kunlarim“ („Meine Tage“). Aufgenommen wurden auch die Dastane „Odilkhon“ und „Goróghlining Qirimga borishi“ und einige *terma*. Er selbst hat auch ein Epos über „Chópon qiz“ („Die Hirtin“) verfasst, das ist jedoch nicht schriftlich festgehalten.²⁹¹

Berdi-bakhshis (Berdijor PIRIMQUL-óghli) Geburts- und Todesjahr sind nicht bekannt. Er lebte und wirkte im Dorf Evalak des Bezirks Piskent. Außer seiner Variante von *Alpamys* gibt es keine weiteren Epenvarianten von ihm, wie auch keine Informationen zu seinem Repertoire und Werdegang als Sänger vorhanden sind. Man entnimmt lediglich den Notizen von Abdulla Alavij, der von ihm *Alpamys* aufzeichnete, dass Berdi-bakhshi Analphabet war und zur Dómbira sang. Zwar sind von ihm auch zwei weitere Epen *Rustamkbon* und *Zolimkbon* aufgenommen, die Handschriften sind jedoch verlorengegangen.²⁹²

Qurbanbaj-zhyraw TÁZHIBAJ-uly (1876-1958) stammt aus der Gegend Shorakhan in Tórtkül. Schon als Kind lernt er als Hirte von anderen Hirten Märchen und Lieder und konnte selber auch welche aus dem Gedächtnis hersagen. Die Kunst der *zhyraw* erlernt er zunächst von Zhijemurat-zhyraw Bekmukhametov,²⁹³ danach von Khalmurat-zhyraw, einem Karakalpaken aus Bulunhur. Zurück in Karakalpakien, wird er zum Schüler von Nurabylla-zhyraw Qarazhan-uly (1862-1922), dem berühmtesten der karakalpakischen *zhyraw*, der 24 *zhyraw* in seiner Schule hatte.²⁹⁴ Das Repertoire von Qurbanbaj-zhyraw unterschied sich von dem der anderen *zhyraw* aus den nördlichen Bezirken in Karakalpakstan und enthielt mehr als 20 Dastane, von denen 18 aufgenommen und teilweise veröffentlicht wurden. Die Dastane „Qyryq qyz“, „Er Zijwar“ sowie „Shijrin und Sheker“ bei Qurbanbaj-zhyraw fehlten im Repertoire von anderen *zhyraw*.²⁹⁵ Zudem wurden unter anderem die Dastane „Buzaman“, „Er Qosej“, „Zhähänsha“, „Ilimkhan“ und „Qurbanbek“ von Qurbanbaj-zhyraw umgedichtet. Von Nurabylla-zhyraw erlernte er die Dastane *Qoblan* und *Alpamys*.²⁹⁶

Ögiz-zhyraw oder Khozhambergen NIJAZ-uly (1884-1954) wurde vor allem durch seine

²⁹⁰ „Der Sänger wird statt *baxshi* auch *jirov* genannt, ein Terminus, der vor allem bei karakalpakischen und zum Teil auch kasachischen Epensängern im Gebrauch ist (*zhyraw*). In der Tat sind die Vertreter der „Schule von Nurota“ stark von kasachischen und vor allem auch karakalpakischen Sängern beeinflusst worden.“ Vgl. REICHL 2001a, S. 64; siehe auch S. 83; siehe auch MIRZAEV 1979, S. 44-45.

²⁹¹ Vgl. „Alpomish. Yodgor.“ Taschkent 1999, S. 3-6. Für einen knappen Überblick der Variante von Saidmurod Panoh-óghli (Murod-zhyraw) vgl. MIRZAEV 1968, S. 43-45; siehe auch REICHL 2001a, S. 89 f. – REICHL bespricht detailliert in seiner Text- und Übersetzungsausgabe der Variante von Saidmurod PANOH-óghli die Überlieferung und Sprachform dieser Variante bzw. der Handschrift und die Editionsprinzipien. Vgl. REICHL 2001a, S. 63-76.

²⁹² Für einen knappen Überblick der Variante von Berdi-bakhshi vgl. MIRZAEV 1968, S. 41-43. Für eine deutsche Übersetzung der Abschnitte aus dem Buch von Tóra MIRZAEV (1968) vgl. REICHL 2001a, S. 87-89.

²⁹³ Die Version des *Alpamys* von Zhijemurat-zhyraw wurde 1901 von Abubekir DIVAEV veröffentlicht, jedoch irrtümlicherweise als eine kirgisische Version bezeichnet. Vgl. „*Alpamys*-batyr. (Kirgizskaja poéma).“ Hrsg. von A. A. DIVAEV. Taschkent 1901.

²⁹⁴ Qally AJYMBETOV 1988, S. 83.

²⁹⁵ Ebda, S. 86. Vor allem seine Variante des *Qyryq qyz*-Epos (1980) gilt als gelungenste und vollständige.

²⁹⁶ Für Qurbanbaj-zhyraw' improvisatorische Kunst spricht auch seine angefangene Überarbeitung des Märchens *Tölep mergen* zu einem Dastan, die er jedoch nicht abschließen konnte. Mehr dazu in Q. AJYMBETOV 1988, S. 85 f.

Variante von *Alpamys* als *zhyraw* bekannt.²⁹⁷ Er stammt aus der Gegend des Bezirks Shymbaj. Das *zhyraw*-Handwerk eignete er sich von Bekimbet-zhyraw an. Seit 1916 lebte und wirkte er eine Zeit lang in Choresmien. Als *zhyraw* wurde er in der Umgebung von Qypshaq, Mañghyt, Gürlen (Usbekistan) und Urgench (Turkmenistan) bekannt. Seit 1930 lebte und übte er seinen *zhyraw*-Beruf in Karakalpakistan weiter aus und stand im engen Kontakt mit seinen Zeitgenossen Esemurat-zhyraw und Qyjas-zhyraw. Ögiz-zhyraw' Variante von *Alpamys* war unter den Usbeken, Turkmenen, Kasachen und Karakalpakern in Choresmien sehr beliebt. Ögiz-zhyraw war ebenfalls ein Sänger-Improvisator, einer der „begabtesten“ Sänger. Aus zeitlichen Gründen gelang es Qally Ajymbetov nicht, ein anderes Epos „Ajdos baba“ in seinem Repertoire, das nach eigenen Worten von Ögiz-zhyraw doppelt so lang war wie seine Variante des *Alpamys*, aufzuschreiben.²⁹⁸

Esemurat-zhyraw NURABYLLA-uly (1893-1979) stammt aus dem Bezirk Qoñyrat. Die *zhyraw*-Kunst erlernte er von seinem Vater, dem berühmten karakalpakischen *zhyraw* Nurabylla (1863-1922),²⁹⁹ insgesamt 15 Jahre lang seit seinem 16. Lebensjahr. Erst nach dem Tod seines Vaters begann er als *zhyraw* selbstständig aufzutreten.³⁰⁰ Esemurat-zhyraw war vor allem als der Träger und der Überlieferer der Kunst seines Vaters, des berühmten Sängers Nurabylla-zhyraw, anerkannt. Den Bestandteil seines Repertoires bildeten die Heldenepen und historische Dastane wie „Edige“, „Alpamys“, „Qoblan“, „Shärjar“ und „Shora“.³⁰¹ *Alpamys* in seiner Variante ist mit 18 000 Versen die umfangreichste unter den karakalpakischen Varianten dieses Epos. Sie erschien 1960. Esemurat-zhyraw war nicht nur als Vortragender – »reproduzierender«³⁰² Sänger – der Dastane, sondern auch als Improvisator – »produzierender«³⁰³ Sänger bekannt.

²⁹⁷ Wegen seiner Stimmlage und der Art, wie er kräftig sang, wurde er „Ögiz-zhyraw“ – „zhyraw, der Bulle“ – genannt. Vgl. AJYMBETOV 1988, S. 370; siehe auch Qabyl MAQSETOV 1992, S. 198.

²⁹⁸ AJYMBETOV 1988, S. 371. – Näzhim DAWQARAEV führt Ögiz-zhyraw' Kunst als Epensänger, ausgehend von seinem Repertoire, zur Schule von Soppasly Sypyra-zhyraw zurück. Demnach bilden die folgenden Dastane den festen Bestandteil der Repertoire von zhyraws aus dieser Schule: „Qoblan“, „Edige“, „Alpamys“, „Maspatsha“, „Shora“, „Er Sajym“, „Sharjar“ unter anderem. Laut Näzhim DAWQARAEV ist in der Art des Vortrags, in der Sprache und im Repertoire der *zhyraw* aus dieser Schule starke Ähnlichkeit mit choresmischen Usbeken, mit Turkmenen und Kasachen vorhanden. Vgl. Näzhim DAWQARAEV: „Shygharmalarynyň tolyq zhyjnaghy.“ Bd. 2. Nokis 1977, S. 102.

²⁹⁹ Nurabylla-zhyraw ist gebürtig aus dem Bezirk Shymbaj.

³⁰⁰ Zum ersten Mal nahm Esemurat-zhyraw 1939 im Volksmusikfestival in Taschkent und Moskau erfolgreich teil. Einer von seinen Schülern war sein Sohn Äzhimurat, dem er traditionellerweise seine Kunst weitergab. Ein anderer Schüler, Zhymabaj-zhyraw BAZAROV (1927), der 1997 an einem internationalen Symposium in Bonn teilnahm und Auszüge aus seinem Repertoire vortrug, ist der letzte lebende karakalpakische *zhyraw*, der die rein mündliche Tradition vertritt. Mehr zum Sänger und seinem Repertoire vgl. Karl REICHL 2000a, S. 131-140.

³⁰¹ Esemurats Version von *Qoblan* wurde 1939 aufgenommen und erst 1959, mit Kürzungen, herausgegeben. Diese Variante analysiert REICHL zusammen mit zwei Varianten von seinem Schüler Zhumabaj-zhyraw in Bezug auf die Variation. Vgl. REICHL 2001b, S. 233-242. – Esemurats Varianten der anderen Epen wie „Shora“, „Shärjar“ und „Edige“ wurden von seinen Schülern aufgenommen.

³⁰² Vgl. oben die Anm. 112; 113.

³⁰³ AJYMBETOV, S. 88 f.; siehe auch MAQSETOV 1983, S. 77-92.

ZWEITES KAPITEL

VARIATION UND MÜNDLICHKEIT

Makro-Variation der Texte
(Anhand Viktor Zhirmunskij)

1. Mündlicher Vortrag

„Eine objektive, distanzierte, auf äußere Erscheinungen gerichtete Erzählweise“ bezeichnet Ursula Schulze als den kennzeichnenden Stil der „mündlichen Epen“, deren Umfang „zwischen 600 bis 1 200 (in Einzelfällen über 12 000) Versen [schwankt]“.³⁰⁴ Dass allein der Umfang eines Liedes oder Dichtung nicht an und für sich als ein Hinweis auf die schriftliche Entstehung gesehen werden darf, hat schon Viktor Zhirmunskij anhand seiner Kenntnisse der zentralasiatischen epischen Dichtungen, „die nicht selten von 5 000 bis 15 000 Verse zählen, abgesehen von den grandiosen Maßstäben des kirgisischen *Manas*“, festgestellt.³⁰⁵ Als Beispiel können auch usbekische und karakalpakische Versionen bzw. Varianten der Ependichtung *Alpamys* genannt werden. Die usbekische Variante von Fozil-shoir umfasst 13 715 Verse, die karakalpakischen Varianten von Ögiz-zhyraw 5 388 Verse, von Qurbanbaj-zhyraw 15 000, während die von Esemurat-zhyraw etwa 18 000 Verse nachweist.

Die Variation ist nach Zhirmunskij eine spezifische Besonderheit der mündlichen epischen Tradition. Zu diesem Schluss kommt er anhand seiner Beobachtungen an russischen Bylinen, südslavischen Liedern, epischen Dichtungen der Völker Zentralasiens. Demnach „überwiegt“ in der mündlich-epischen Tradition immer und in unterschiedlichem Grade die Textvariation, „verbunden mit einer gelegentlichen Improvisation und einem neuen Werk [...] im Rahmen einer bestimmten, herausgebildeten Tradition des Sujets und des poetischen Stils.“³⁰⁶ Die Ansichten

Kommentar:

³⁰⁴ Ursula SCHULZE 2001, S. 78.

³⁰⁵ Vgl. hierzu Viktor ZHIRMUNSKIJ: „Narodnyj geroicheskiy épos. Sravnitel'no-istoricheskie očerki.“ Moskau, Leningrad 1962, S. 254; siehe auch S. 256: ZHIRMUNSKIJ berichtet von Saghymbaj Orzabakov, einem berühmten kirgisischen Manaschi, der auswendig etwa 250000 Verse seiner Version von *Manas* diktieren konnte. „Die Rede ist, aber, nicht vom passiven Erinnern, sondern vom besonders schöpferischen Gedächtnis, das im Prozess des Vortrags von neuem reproduziert und den dem Sänger bekannten Inhalt (Regie) der Dichtung bildet.“ ZHIRMUNSKIJ geht in diesem Buch auch auf die Nibelungenforschung ein: „Man muss glauben, dass bis zu der Periode ihrer schriftlichen Fixierung und literarischen Bearbeitung auch die westeuropäischen epischen Lieder und Dichtungen durch die Periode der mündlichen Überlieferung, [...], die Periode der schöpferischen Improvisation und Variation des Textes, gegangen sind. Genau durch diesen Umstand erklärt sich das Vorhandensein von großer Anzahl schöpferischer Varianten der viel mehr älteren und berühmten epischen Sagen, beispielsweise der 'Nibelungensage'.“

³⁰⁶ Ebda, S. 255.

der russischen Epenforscher teilte Theodor Frings. So schließt Theodor Frings die „unwandelbaren Urformen“ des Nibelungenepos aus, dabei die „Abwandlungen“ in den russischen Heldenliedern als Beispiel betrachtend, „die jeder Spielmann oder Vortragende bei jedem Vortrag vornehmen konnte und vornahm.“³⁰⁷

In der jüngeren Nibelungenforschung ist man in Bezug auf den möglichen mündlichen Ursprung der handschriftlichen Variabilität des *Nibelungenliedes* immer noch geteilter Meinung, dennoch schließt man eine semi-orale Herkunft oder parallele mündliche Überlieferung durch den Vortrag neben den schriftlichen Fassungen der Dichtung nicht gänzlich aus.³⁰⁸ Dabei darf, um mit Helmut Brackert zu sprechen, trotz der bindenden Kraft eines „im wesentlichen fest ausgeformten Textes“ die (künstlerische) Freiheit der Dichter – wobei er von den Redaktoren spricht – „nicht unterschätzt werden“. Hierzu zitiert er Otto Höfler in Bezug auf die vor dem jetzigen *Nibelungenlied* liegende Tradition: „diese Dichter waren keine Sklaven des einmal gefundenen Wortes“.³⁰⁹ Schwer tut man sich zudem in der Nibelungenforschung immer noch mit dem „unbekannten“ Dichter des *Nibelungenliedes*.³¹⁰

Brackerts Annahme könnte möglicherweise die handschriftliche Variabilität des *Nibelungenlied*-Textes erklären. „Viel wahrscheinlicher ist aber wohl die Annahme, es handle sich um ein mündliches Traditionsgut, das ihnen zu Gebote stand“.³¹¹ Dennoch: „grundsätzlich steht hinter diesem Text eine Mehrzahl, wenn nicht eine Vielzahl von Sängern (oder wie immer man sie nennen will), die alle in der gleichen poetischen Technik bewandert, mit dem gleichen Stoffe vertraut, sich an der Ausformung des Textes beteiligten“.³¹² Die Frage nach dem Nibelungendichter klammert Brackert allerdings aus seiner Handschriftenkritik aus mit der Begründung: „Die Geschichte des Textes vor den uns greifbaren Versionen liegt im dunkeln“.³¹³

Auf improvisierende Variation geht auch Walter Haug in seinem Aufsatz „Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität“ (1994) ein. In Bezug auf „heroisch-mündliche Tradition“ spricht Walter Haug von Handlungs- bzw. Erzählergerüsten.³¹⁴ Der Sänger sei, „da er improvisiert, auf solche Gerüste angewiesen.“ Denn das Handlungsgerüst „garantiert die Identität der Erzählung.“

³⁰⁷ Zunächst in seinem Nachwort zu Friedrich PANZER: „Nibelungische Ketzereien. I.“ Mit Nachwort von Theodor FRINGS. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 72 (1950), S. 463-500; dort S. 500. Wieder abgedruckt in: Friedrich PANZER: „Das russische Brautwerbermärchen im *Nibelungenlied*.“ In: Zur germanisch-deutschen Heldensage. Hrsg. von Karl HAUCK. Darmstadt 1965, S. 138-172; dort S. 172.

³⁰⁸ Siehe Kapitel I, Anm. 113. – Zur neu angebrachten These über die improvisierende und memorierende Mündlichkeit in Bezug auf das *Nibelungenlied* vgl. Harald HAFERLAND 2002; 2004. – Siehe auch Kapitel IV.

³⁰⁹ Helmut BRACKERT 1963, S. 169, Anm. 26. – Vgl. auch Otto HÖFLER 1965, S. 390.

³¹⁰ Vgl. zum „Dichter“ des *Nibelungenliedes* Kapitel I.

³¹¹ BRACKERT 1963, S. 169, Anm. 26.

³¹² Ebda, S. 170.

³¹³ Ebda, Anm 27, S. 170. Allerdings gibt BRACKERT als Anmerkung (Anm. 28, S. 170) einen wichtigen Hinweis zur möglichen Spur der Mündlichkeit in der Überlieferungsgeschichte des *Nibelungenlied*-Textes, indem er sich auf Theodor ABELING (S. 160 f.) und Albin LESKY bezieht. Die beiden Wissenschaftler stufen das *Nibelungenlied* als Rhapsodie ein, die vorgetragen wurde, wobei die Textbücher in Prosa zum auswendig lernen, als Stütze zum Vortrag dienten. »Es [das Textbuch] dient ihm aber auch als Repertorium, in das er die Veränderungen an seinem Texte, die Zeit und Umstände erfordern, einträgt und so seinen Erben überliefert«.

³¹⁴ „Die mehr oder weniger deutlich mit historischen Fakten und Personen besetzten heroisch stilisierten Handlungsmuster bilden Erzählergerüste“. Vgl. Walter HAUG 1994, S. 385.

Das heißt die Identität wird hinter der Variation sichtbar, indem sie bei der Variation als das Gleichbleibende heraustritt³¹⁵. Das spricht für die Erzählschablonen in mündlicher Dichtung, die als Stütze für den Vortrag des Sängers dienen, was Haug für Erzählgerüste voraussetzt, und die wiederum von der Variation unbetroffen bleiben. Zwar bleibt eine improvisierende Variation auch in diesem Falle erhalten, allerdings ist sie formaler Natur, aufgrund der Erhaltung des Handlungsgerüsts.³¹⁶

1.1. Improvisation und Variation nach Viktor Zhirmunskij

Improvisation und Variation sind nach Viktor Zhirmunskij Erscheinungen der rein mündlichen Tradition des epischen Vortrags. Sie sind vor allem in einer mündlichen Tradition, in der „das Epos eine noch immer lebendige Erscheinung“ ist, stets vorhanden.³¹⁷ Er knüpft seine Folgerungen an Wilhelm Radloffs Bemerkungen zur Rolle der Improvisation bei den kirgisischen Epensängern an. Nach Radloff improvisiert jeder begabte Sänger je nach der Situation frei, weshalb er nicht in der Lage ist, ein und dasselbe Lied genau zu wiederholen. Dennoch bedeutet das kein neu geschaffenes Lied, da der Sänger von vorhandenen ‘traditionellen Stellen’ Gebrauch macht. Diese – wie Geburt des Helden, sein Aufwachsen, der erste Waffengebrauch, Kampfvorbereitung, Kampflärm, Dialog der Helden vor dem Kampf unter anderem – bezeichnet Radloff als Beschreibung von bekannten Situationen und Geschehnissen,³¹⁸ die in der westlichen Epenforschung als „Themen“ gekennzeichnet sind.

Die Variation des Gesangs ist bei den usbekischen und karakalpakischen Sängern situationsbedingt und vom jeweiligen Auditorium abhängig.³¹⁹ Zur Interaktion zwischen dem Sänger und seinem Auditorium bemerkt Karl Reichl treffend: „A good singer transports his audience, and a good audience influences and furthers the singer’s performance.“³²⁰ Den Epentext trägt der Sänger entweder kürzer oder länger vor, indem er einige Episoden herausnimmt oder hinzufügt. Inhaltlich fiel der Sängervortrag jeweils vor Erwachsenen oder vor jüngeren Leuten anders aus. In der feudalen Gesellschaft um Emire und Khane noch im 19.-Anfang des 20. Jahrhunderts herrschte dieser Unterschied zwischen dem Publikum aus dem einfachen Volk und den Zuhörern im Khans Palast, wohin einige Sänger öfters eingeladen wurden. Entsprechend ihrem Auditorium sah der volkstümliche Inhalt des gleichen Epentextes,

³¹⁵ Ebda, S. 385; vgl. auch S. 386 f.

³¹⁶ Vgl. hierzu *Alpamys*-Varianten; hier Walter HAUG 1994, S. 386 f.

³¹⁷ Siehe ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 245. – Vgl. zum improvisierenden Vortrag bei südslavischen Guslaren Albert LORD 1965, S. 120-125; siehe auch S. 56.

³¹⁸ Wilhelm RADLOFF: „Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme. V. Der Dialekt der Kara-Kirgizen.“ St. Petersburg 1885 (erschienen auf Russisch und Deutsch). S. XV-XVII. – Für einen kurzen Überblick neuerdings im Zusammenhang mit einem „Exkurs über Parry, Lord und die Folgen“ siehe auch Harald HAFERLAND 2004, S. 139-142.

³¹⁹ Ähnliches beobachtet Maximilian BRAUN auch in Bezug auf serbokroatische Sänger. Vgl. Maximilian BRAUN: „Das serbokroatische Heldenlied.“ *Opera Slavica*, 1. Göttingen 1961, S. 84-85.

³²⁰ Karl REICHL 1992, S. 114; siehe auch S. 115 ff.

den die Sänger vor der einfachen Bevölkerung sangen, dort ganz anders aus.³²¹ Das aber nicht nur zu jener Zeit. So trug Fozil-shoir bei einem wiederholten Vortrag des *Alpamyš* 1936 die Verszeilen, in denen Qarazhan zu den Heiligen betet und durch sie befreit wird, geändert vor, wobei er die Zeilen mit den Heiligen gänzlich wegließ, offensichtlich durch den „Einfluss“ der atheistischen Ideologie.³²² So gelingt es in den neu gedichteten Verszeilen Qarazhan, sich selbst zu befreien.

Die Variation stellte man auch beim unterschiedlichen Vortrag der gleichen Dichtung durch ein und denselben Sänger fest. „Der Sänger singt nicht den auswendig gelernten Text, er improvisiert, mindestens gelegentlich, einer bestimmten Regie folgend“, so Viktor Zhirmunskij.³²³ D. h. der Sänger stützt sich auf die von ihm erlernte »Regie«, in der nicht nur die Reihenfolge einzelner Episoden und Situationen, sondern auch die allgemeinen »traditionellen Stellen«, wie Satteln des Pferdes, Wettrennen, Kampfbeschreibungen – „Themen“ – bereits festgelegt sind. Dennoch ist eine solche Improvisation, so Zhirmunskij, „nur innerhalb einer bestimmten, fest gebildeten Tradition“ möglich. Damit meint er „nicht nur Sujets, Motive und Gestalten, sondern auch feste stilistische Formeln, Epitheta, Komparation, phraseologische Wendungen“ und dergleichen, die der improvisierende Sänger als eine Art „fertige poetische Sprache“ für seinen Gesang benutzt.³²⁴ D. h. der improvisierende Sänger ist fähig das von ihm bereits memorierte Textgerüst mit Hilfe dieser Mittel während des Vortrags zu erweitern.

Auch die jüngsten Untersuchungen von Karl Reichl in Zentralasien, konkreter in Usbekistan, weisen die Variation der Vorträge nach. So stellte Reichl bei drei unterschiedlichen Vorträgen einer karakalpakischen Kleindichtung „Ormanbet bij“ des nationalen Genre „tolghaw“,³²⁵ die er vom karakalpakischen Sänger Zhumabaj-zhyraw Bazarov aufgenommen und eine Variante davon in seinem Buch „Singing the Past“ herausgebracht hat, Veränderungen vor allem im Umfang der Dichtung fest.³²⁶

Es ist nachgewiesen, dass die Improvisation schon im Laufe der Ausbildung der jungen Sänger gepflegt wird. So waren viele der usbekischen *bakhsbi*, wie auch der karakalpakischen *zhyram*, traditionsgemäß, gleichzeitig Sänger und Lehrer („ustoz“) von angehenden Sängern. Dabei merkten sich angehende Sänger zunächst die typischen, »traditionellen Stellen« des

³²¹ Siehe oben Kapitel I, Abschnitt 4.5.

³²² Gemeint sind Verszeilen von 4060 bis 4121 nach der Ausgabe vom 1999; vgl. dort auch S. 67-422; zu den neu gedichteten Verszeilen vgl. Anm. 21, S. 187.

³²³ ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 246 f.

³²⁴ Ebda, S. 247; zum Sprachstil jeweiliger Varianten vgl. Kapitel IV.

³²⁵ Der Terminus kennzeichnet ein inhaltlich und sprachlich bewegendes Dichtungsgenre. Zur Etymologie vgl. auch REICHL 2000b, S. 104.

³²⁶ Leider hat REICHL in seinem Buch nur eine Version veröffentlicht. Auf die inhaltlichen und sprachlichen Unterschiede der Versionen geht REICHL dort nicht ein, da dies offensichtlich nicht der Zweck der Ausgabe war. Vgl. REICHL 2000b, S. 104-115; 189-194; siehe bes. S. 189. Aber bei einem anderen karakalpakischen Heldenepos *Qoblan*, das REICHL zwei Mal (1990/1994) von dem gleichen Sänger, Zhumabaj-zhyraw BAZAROV, aufgenommen hat, stellt er leichte Differenzen zwischen beiden Varianten A (1990) und B (1994) im Gehalt der einzelnen Episoden fest, wobei die Form der Varianten in entsprechenden Episoden stark voneinander differierte. Vgl. Karl REICHL: „Medieval Perspectives on Turkic Oral Epic Poetry.“ In: Oral Perspectives on Early European Verbal Culture. A Symposium. Hrsg. von Jan HELLDÉN, Minna Skafta JENSEN und Thomas PETTTTT. Odense 2001 [2001b], S. 211-254; dort S. 233-242; siehe hierzu auch Kapitel III.

Dastans und lernten, den Rest der Dichtung selbstständig zu erzählen.³²⁷ Genau in dieser Art des Erlernens sieht Zhirmunskij die für zentralasiatische Sänger charakteristische Vortragsweise: „Verbindung der auswendigen Wiedergabe und der schöpferischen Improvisation“.³²⁸

2. (Thematische und) formale Vielfalt des mündlichen Epos *Alpamys*. Stil, Aufbau, Motive³²⁹

2.1. Form und Umfang der Varianten

Alpamys ist ein prosimetrisches³³⁰ Heldenepos, das aus wechselnden rezitierenden bzw. kommentierenden Prosaabschnitten, Strophen- und Versabschnitten besteht. Die Prosaabschnitte werden vom Sänger rezitierend vorgetragen, die Strophen- bzw. Versabschnitte werden gesungen.³³¹

Die prosimetrische Form der usbekischen und karakalpakischen Dastane ist nach Ansicht der Forschung eine spätere Erscheinung. Ursprünglich existierte in der archaischen Tradition der Turkepen die reine Versform, genauso wie in den kasachischen Ependichtungen. Dennoch ist die prosimetrische Form eine für sich stehende und in der Weltliteratur weit verbreitete Form, deren älteste Zeugnisse sich in der Turkepeik durch *Kitab-y-Dedem Qorqud* nachweisen lassen.³³²

Direkte Reden, Dialoge und Monologe der Helden sind in der Regel in Vers- und Strophenform gestaltet, während die eigentliche Erzählung des Sängers in Prosa verfasst ist. Das schließt jedoch nicht aus, dass des Sängers Erzählungen auch in Verspartien wiedergegeben werden, vor allem bezieht sich das auf typische Szenen wie die pathetische Darstellung eines

³²⁷ Siehe oben Kapitel I, Abschnitt 4.5. – Für eine ausführliche Beschreibung des Werdegangs der zentralasiatischen Sänger vgl. ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV 1947, S. 35-37; vgl. auch ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 256-257. Für englische Übersetzung der Beschreibung von ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV und zu Sängerschulen vgl. Karl REICHL 2001b, S. 211-254; dort S. 221-224. Siehe auch REICHL 1992, S. 57-91; zu karakalpakischen und usbekischen Epensängern dort S. 69-75. Für eine kurze Zusammenfassung vgl. REICHL 2001a, S. 22-23.

³²⁸ ZHIRMUNSKIJ 1962, S. 256.

³²⁹ Vgl. hierzu das Schema unten auf S. 77.

³³⁰ Für die Mischform der zentralasiatischen Dastane, die auch für die *Alpamys*-Varianten kennzeichnend ist, übernehme ich die neutrale Bezeichnung „prosimetrisch“ von Karl REICHL: „The Turkic texts in verse and prose are in many ways similar to the Sanskrit *champūs* on the one hand and to the Old Irish sagas on the other. [...] Similar reservations apply to the Old French word *chantefable* (or *cantefable*), which denotes the genre of *Aucassin et Nicolette*, a 13th-century love-story in verse and prose.“ Vgl. REICHL 1992, S. 127.

³³¹ Siehe hierzu Kapitel I.

³³² Mehr dazu in Karl REICHL 1989a, S. 98; vgl. auch Anm. 24, S. 114. – Ferner vgl. Viktor ZHIRMUNSKIJ [SCHIRMUNSKIJ]: „Syntaktischer Parallelismus und rhythmische Bindung im alttürkischen epischen Vers.“ In: Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung, Festschrift für Wolfgang Steinitz. Berlin 1965, S. 387-401; hier S. 390-392.

Kampfes oder des Ritts des Helden. In Prosaabschnitten macht der Sänger einen Exkurs, um die Handlung durch die detaillierte Darstellung der Ereignisse zu steigern oder auch um in die darauffolgende Handlung einzuführen.

Charakteristisch für die *Alpamys*-Varianten ist der syllabische Versbau, genannt „barmóq“, wie auch für die ganze turksprachige Volksdichtung im Unterschied zum quantifizierenden Versbau der klassischen chaghataischen Poesie nach arabisch-persischem Vorbild (‘arud).³³³ In der Variante von Fozil-shoir überwiegen vor allem Elfsilbler, wobei auch acht- bis zwölfsilbige Variationen, je nach Szenendarstellung, benutzt werden.

Der Elfsilbler stellt eine innovative Form dar, der auch in den karakalpakischen Varianten des *Alpamys* sowie allgemein in kasachischen und karakalpakischen Volksdichtungen oft vorkommt. Er hat sich „möglicherweise unter fremdem (persisch-tadžikischem) Einfluß verbreitet“, andererseits könnte er „auch einheimische Wurzeln“ haben.³³⁴ Im Unterschied zur Variante von Fozil-shoir ist die metrische Struktur von Ögiz-zhyraw’ Variante komplexeren und unbeständigen Charakters. Für die karakalpakische Version von Ögiz-zhyraw sind ebenfalls syllabische Verse aus sieben bis neun Silben charakteristisch: mit je drei oder zwei Versfüßen mit Reimpaarungen und unregelmäßigen Endreimen, die größere oder kleinere Versgruppen vereinen. Solche syllabischen Versgruppen findet man gewöhnlich in beschreibenden Passagen wie beim Satteln des Pferdes oder beim Ausritt des Helden sowie überwiegend bei der Darstellung der Kampfszenen, um die Handlung zu steigern.

Zudem ist für die Variante von Ögiz-zhyraw ein gemischter Gebrauch von Strophen, Vers- und Prosaabschnitten typisch, während in Fozils Variante der Verstext, in der Regel, keine klare Strophenkomposition zeigt. Der Reim verbindet die Verse zu Tiraden verschiedener Größe, die abgeschlossene Erzählabschnitte darstellen. Den Gebrauch des Vierzeilers (von elf bis zwölf/13 Silben) stuft man als den späteren Einfluss der lyrischen Dichtung auf das Heldenepos ein.

Die Kurzverse aus durchschnittlich sieben bis acht Silben, wie in den Varianten von Ögiz-zhyraw und Fozil-shoir, tauchen auch bei Saidmurod Panoh-óghli auf:

- 510 Qalmoq elga qilding *talab*
Ora jólda bólding *balak*.
Oltin kosa gulgun *sharob*
Tóram, allajor, allajor!
- 515 Quloq solib eshit *sózim!*
Jólingda termuldi *kózim*.
Sen-sen mening arslon *qózim*,
Qózim, allajor, allajor!³³⁵

³³³ Vgl. ZHIRMUNSKIJ [SCHIRMUNSKI] 1965, S. 387.

³³⁴ Ebda, S. 388.

³³⁵ Beispiele anhand der Variante von Saidmurod Panoh-óghli sind hier und im Folgenden nach der Ausgabe von REICHL 2001a zitiert, wobei auch die Transliteration dieser Ausgabe beibehalten wird. Vgl. hier S. 139.

Bei Saidmurod überwiegt allerdings der „epische Langvers“ von Elf-/Zwölfsilblern:

525 Men biluvda Bojsin elda *tórasan*,
Kashal jurtaga talab qilib *kelasan*.
Momongning sóziga kirma, Alpomish!
Araqni ichmagin, *tóram, ólasan!*

530 Sen kirmagin bu momongning *tiliga!*
Ellik jilgi araq olgan *qóliga*.
Borolmajsan Bojsin-Qónghiro *eliga*,
Araqni ichmagin, *tóram, ólasan!*³³⁶

Das Reimschema bleibt bei Saidmurod nicht beständig. Es variiert in diesen Beispielen von »a-a-b« zu »a-a-b-a«. Generell kann man das auch auf andere Varianten übertragen, mit dem Unterschied, dass das nicht an gleichen Stellen und nicht in gleichem Ausmaß auftritt. Gemeinsam für beide Traditionen – usbekisch und karakalpakisch – ist der Einsatz der Tiraden sowie die Reimhäufung. Der Endreim in den Versen ist nicht regelmäßig und verbindet gewöhnlich eine unbestimmte Zahl von Versen, die eine abgeschlossene Tirade bilden.

Der Umfang der jeweiligen Episoden und Szenen bleibt von einer Variante zur nächsten variabel. Die Strophen, die vor allem in den karakalpakischen Varianten überwiegen, sind meistens metrisch glatt, umfassen elf- bis zwölfsilbige Vier- bis Sechszeler.

Der Einleitungsteil der Dichtung in der Variante von Fozil-shoir ist bis zu der Beratungsszene vor dem Umzug durchgehend in Prosa [1-12]³³⁷ erzählt, worauf dann Dialoge über den Umzug in Verszeilen (»a-...-b-a-b-...-a-c-...-a-b-...-a-d-...-x«) folgen (V. 1-232)³³⁸, mit kleinen Prosaeinschnitten zwischendurch [13-17].

In der kurzen Variante von Berdi-bakhshi setzen schon ab der Geburtsszene von Barshyn elfsilbige Vierzeiler (»a-a-b-a«) ein (Be. 8). Die Zahl der Strophen bleibt variabel, mit abwechselnden Prosaeinschnitten. In der Beratungsszene hält nur Bajary eine Rede in fünf Strophen (Be. 9-10).

Die verkürzte Variante von Saidmurod Panoh-óghli weist die gleiche Form auf, wie bei Fozil: Wenn auch ziemlich kurz, ist auch hier der Einleitungsteil bis zur Beratungsszene in Prosa. Zwar folgt darauf die Beratungsszene über den Umzug, aber die Dialoge werden dort nicht immer entwickelt.³³⁹ Die Strophen und Verszeilen (»a-b-a-c-x-b-a«) wechseln sich ab mit Prosateilen zwischendurch (Sa. 7-10).³⁴⁰

In der karakalpakischen Variante von Qurbanbaj setzt der Einführungsteil in Verszeilen (»a-a-a-b-c-b-x«) ein, worauf elfsilbige Vierzeiler (»a-a-b-a | a-a-b-a«) folgen. Weiterhin herrscht die

³³⁶ Vgl. zum Text und zur Übersetzung K. REICHL 2001a, S. 140; 232 f.

³³⁷ In der Ausgabe von 1999, die hier verwendet wird, werden die Prosapassagen – insgesamt 345 – nummeriert.

³³⁸ Für die ersten 54 Verszeilen und deren Übersetzung vgl. den Anhang I, 2.3.1.

³³⁹ Zur Umzugsszene vgl. unten Kapitel III; siehe auch den Anhang I.

³⁴⁰ Vgl. auch REICHL 2001a, S. 111-115.

prosimetrische Form, es überwiegen jedoch Vers- und Strophenabschnitte, wobei auch innerhalb der Prosaabschnitte eine starke Reimung festzustellen ist (Qur. 1-21). Die Varianten von Ögiz (Ög. 9) und Esemurat-zhyraw (Es. 20) setzen mit dem gleichen Prolog in Verszeilen ein. Differenzen entstehen lediglich an einzelnen Wörtern oder Verszeilen:

»Ertedegi äjjem zamanda,
Ol zamannyñ qädiminde,
Zhijdeli Bajsyn khalqynda,
Qoñyrat degen el edi,
Urywy edi ‘Yrghaqly’«³⁴¹ (Ög. 9)
»In längst vergangener Zeit,
In der tiefen Ferne jener Zeit,
Beim Volk von ‘Zhijdeli-Bajsyn’
Gab es das Land Qoñyrat,
Ihre Sippe hieß ‘Yrghaqly’«

Auf diese Weise unterscheiden sich von der formellen Seite her usbekische und karakalpakische Versionen beträchtlich voneinander, wenn sie auch gleich gebaut sind. Das heißt sie bestehen aus Vers- bzw. Gedichtsdialogen, Beschreibungen und Prosaabschnitten, allerdings sind feine Unterschiede bei ihrer Verwendung im Stil der Sänger und jeweiligen Schulen zu erkennen. Die einzelnen Varianten der Dichtung *Alpamys*, die hier exemplarisch ausgewählt wurden, unterscheiden sich nicht nur nach formellen Merkmalen, sondern auch nach ihrem Umfang.³⁴²

2.2. Sujet, Aufbau und Stil

Die Haupterzählrichtung ist in allen Versionen bewahrt: Im ersten Teil wird jeweils von der Brautwerbungsfahrt und Heirat des Helden berichtet. Im zweiten Teil zieht *Alpamys* erneut nach Kalmückenland, um seine Schwiegereltern von der Unterjochung durch den Kalmückenkhan zu befreien; durch einen Hinterhalt bleibt er sieben Jahre lang im Verlies gefangen – das Motiv der betrügerischen Einladung; er kehrt rechtzeitig heim zur Hochzeit seiner Frau mit dem Usurpator Ultantaz, der während seiner Abwesenheit im Land die Macht übernommen hat. Gemeinsam für alle Varianten ist auch der gleiche märchenhafte Prolog zu Beginn der Geschichte, der mit der Zeitformel auf Usbekisch »*Burungu ótkan zämonda*« (Fozil) oder auf Karakalpakisch »*Ertedegi äjjem zämonda*« (Esemurat) – »In längst vergangener Zeit« – einsetzt.

³⁴¹ Der Prolog enthält formelhafte Einleitungsverse, die grundsätzlich typisch für die Turkepen sind. Vgl. dazu Ilse Laude-Cirtautas: „Zu den Einleitungsformeln in den Märcen und Epen der Mongolen und der Türkvölker Zentralasiens.“ In: *Central Asiatic Journal* 27 (1983), S. 211-248.

³⁴² Vgl. oben Kapitel II.1.

Allerdings zeugt der Aufbau und der Stil des Epos in den jeweiligen Varianten von den Differenzen in der Dicht- und Vortragskunst der Sänger und der Schulen, denen sie zugehörten. Die Stilmittel, die von den Sängern verwendet werden, um die Sujetrichtung zu bewahren und die Handlung aufrechtzuerhalten, die Ausgestaltung der Szenen und Episoden sowie der Motive zeigen manchmal Gemeinsamkeiten, oft Abweichungen voneinander, wobei auch Unstimmigkeiten unterschiedlich in Grad und Art jeweils in den Texten festzustellen sind. Schon beim Einführungsteil und beim Ausgangskonflikt der Handlung gehen die Varianten bzw. beide Versionen auseinander.

Die fehlende Genealogie ganz zu Beginn ist typisch für alle drei karakalpakischen Varianten: Bajböri und Bajsary, die zwei Bajs (Wohlhabende) aus dem Stamm Qoňyrat und der Sippe 'Yrghaqly' im Land 'Zhijdeli-Bajsyn' sind Freunde und beide kinderlos (Ög. 9: V. 1-5f.). So ist Bajböri in dieser Variante ebenfalls ein angesehener Baj wie Bajsary und es besteht keine Verwandtschaft zwischen den beiden. Darin zeigt sich eine der Eigenheiten des karakalpakischen *Alpamys* im Unterschied zum usbekischen: Eine Heirat unter den engeren Verwandten ist bei den Karakalpakern nicht üblich.³⁴³

Im Gegensatz zu Fozils Variante fehlen in allen drei Varianten die Ahnen-Tafel von Alpamys, die Szene mit dem Fest und der Beleidigung der beiden Kinderlosen; vom herrschenden Khan ist keine Rede; es fehlt auch die Szene, als sie bei einem Pir³⁴⁴ um Kinder bitten und der sie erhört und ihnen sagt, dass beide Kinder miteinander vermählt werden müssen, das Motiv der göttlichen Empfängnis; es ist keine Rede vom Qoňyrat von 10 000 Jurten bzw. von 16 Stämmen.

Die karakalpakischen Varianten weichen voneinander in Bezug auf Ortsangaben ab: In Qurbanbaj-zhyraw' Variante (Qur. 1) stammen Bajböri und Bajsary aus zwei, weit voneinander gelegenen Gegenden – Bajsary von der Sippe 'Erbelik' im Ort 'Hawadan', Bajböri von der Sippe 'Ajdynly' im Land 'Bajsyn-Qoňyrat'. Bei Esemurat-zhyraw (Es. 20) wird Qoňyrat als eine Stadt in der 'Särsebiz Steppe' bezeichnet. Nachdem die beiden Bajs vorgestellt werden, setzt gleich die Episode mit dem schwangeren Wildschwein ein, dem die beiden auf der Jagd begegnen: Da ebenfalls ihre Frauen schwanger sind, lassen die beiden Kinderlosen das Wildschwein laufen. Diese Episode fehlt wiederum in beiden anderen karakalpakischen sowie in allen drei usbekischen Varianten.

Die Episode mit der Ahnen-Tafel führt in den usbekischen Varianten von Fozil-shoir und Berdi-bakhshi in die Handlung ein, mit dem Unterschied, dass bei Berdi-bakhshi diese Episode eine breitere und ausführliche Darstellung findet als bei Fozil-shoir. Bajböri und Bajsary sind bei Fozil-shoir [1] Söhne von Alpinbij, dessen Vater Dobonbij hieß, im Land der Qoňyrat von 16 Stämmen. Ersterer ist ein Khan, Bajsary – ein Baj (reicher Mann) und beide sind kinderlos. Bei

³⁴³ Die Versionen, in denen Bajböri und Bajsary als leibliche Brüder dargestellt werden, sind viel später entstanden im Vergleich zu denen, wo sie nur Freunde sind. Denn: „wie schon bekannt, ist Ehe innerhalb einer Sippe eine Erscheinung, die mit der Periode des Zerfalls der Sippengemeinschaft und der Entwicklung der feudalen Beziehungen und des Privateigentums verbunden ist, als man, um Vermögen und Eigentum der Sippe zu erhalten, nach Eheschließungen unter den Mitgliedern der gleichen Sippe trachtete“. Vgl. M. I. BOGDANOVA 1959, S. 99.

³⁴⁴ Das Wort „Pir“ meint einen Heiligen oder den Stammesvater einer Sippe bzw. eines Stammes, die in schwierigen Zeiten um Hilfe gebeten werden.

Berdi-bakhshi (Be. 7) heißt dagegen ihr Vater Dobonbij, der ein Padischah in der Stadt Shashavat ist. Dobonbij lässt seine Söhne die Töchter eines gewissen Ravshanboj – Kuuntugal und Zhontugal – heiraten und teilt seinen Reichtum unter seine Söhnen. Schon in dieser Episode wird Qultaj als ergebener Diener erwähnt. Dobonbij teilt auch sein Reich unter seine Söhnen: Bajsyn schenkt er Bajsary, Qoňyrat Bajböri und bestellt, dass die beiden Länder zusammen bleiben und Familienbande untereinander schließen sollen. Nach dem Tod von Dobonbij herrschen Bajsary und Bajböri in den ihnen zugeteilten Ländern und sind erst 33 Jahre alt, als sie “immer noch kinderlos” sind.

In der Variante von Saidmurod Panoh-óghli (Sa. 7)³⁴⁵ ist der Einführungsteil ziemlich knapp, dafür aber aufschlussreich. Die Brüder Bajsary und Bajböri sind als zwei Bajs ‘in einer Steppe’ vorgestellt, denen Qoňyrat von 10 000 Jurten zugehörig sind. Die Ahnen-Tafel fehlt. In Bajsyn, die als eine Stadt bezeichnet wird, herrscht der Padischah Jusuf-Khan, dessen Rolle vor allem für die Motivierung des Ausgangskonflikts glaubwürdiger ist als in anderen usbekischen Varianten (vgl. unten).

Der Ausgangskonflikt, der die für den gesamten Verlauf der Dichtung handlungsbestimmende Rolle spielt, ist in allen Varianten unterschiedlichen Ursprungs. Als Grund für den Streit zwischen beiden Bajs und den anschließenden Umzug von Bajsary gilt in der Variante von Ögiz-zhyraw die negative Eigenschaft von Bajböri als geiziger Mensch und findet eine detaillierte Schilderung. Bajböri, der Vater von Alpamys, veranstaltet bei Ögiz-zhyraw kein Fest, als der Held zur Welt kommt, wie es sonst üblich ist. Diese Eigenschaft von Bajböri wird bei Ögiz-zhyraw noch verdeutlicht, indem er das später in einem Dialog zwischen Qultaj, dem Diener von Bajböri und engen Vertrauten von Alpamys, mit dem Helden wiedergibt (Ög. 36). Bei der Geburtstagsfeier des Helden, als er erst sieben Jahre alt wird, kommt es zu einem handfesten Streit zwischen den beiden Qudas: Während des ‘Ylaq’-Spiels (ein Reiterspiel: Wettkampf zwischen den Reitern um ein totes Zicklein) verlieren Bajsarys Leute ständig, so dass er selbst in das Spiel zieht, den ‘Ylaq’ an sich reißt und gewinnt. Der dafür versprochene Preis wird ihm jedoch vom Gastgeber Bajböri verweigert, trotz der mehrmaligen Bitten von Bajsary (Ög. 10: V. 22-48). Bajsary reitet wütend mit dem ‘Ylaq’ fort, wird jedoch von Bajböri und seinen Leuten eingeholt, die ihn beschuldigen, das Fest gestört zu haben – »*“Körgensiz tungban zaňghar, / Kimniñ tojyn buzdy?!” – dep, / Kejninen qunyyp zöhönedi*« (Ög. 11) («Der Schurke ohne Herkunft, / Wessen Fest will er stören?!» sagend, / Machten sie sich hinter ihm auf die Verfolgungsjagd«). Bajsary wird von Bajböri und seinen Leuten ausgepeitscht, sein ‘Ylaq’ wird ihm weggenommen (Ög. 11-12: V. 49-78).

Bei Esemurat kommt es zum Konflikt zwischen den Freunden ebenfalls bei einem ‘Ylaq’-Spiel, jedoch beim Beschneidungsfest des siebenjährigen Alpamys. Zum Streit kommt es, weil sich Bajböris Leute über seinen Quda Bajsary und dessen Sieg beschwerten. Man beschuldigt Bajsary, das Fest gestört zu haben durch seinen Sieg, wie auch bei Ögiz-zhyraw. Das darauffolgende Handgemenge ist ähnlich wie bei Ögiz-zhyraw dargestellt (Es. 21-23).

Bei Ögiz-zhyraw: Bajsary, traurig über den Vorfall, führt einen Monolog mit sich und fasst

³⁴⁵ Vgl. auch REICHL 2001a, S. 111.

den Entschluss, seine Tochter Barshyn Alpamys zu versagen und aus der Heimat fortzuziehen (Ög. 12-13: V. 79-141). Darin ist diese Variante mit der Variante von Esemurat-zhyraw (Es. 24) fast identisch. Bei Ögiz fehlt die Beratungsszene vor dem Umzug, wie auch bei Qurbanbaj-zhyraw: Seine Frau versucht vergebens, Bajsary von seinem Vorhaben abzubringen (Ög. 14: V. 142-158). Auf Befehl von Bajsary sich auf Kamelen auf den Weg machend und weinend, verabschieden sich seine Frau und Tochter von der Heimat und den Freunden mit einem Abschiedslied in Vierzeilern (Ög. 15: V. 159-174). Bei Esemurat ist die Szene mit der Beratung vorhanden: Qodarbaj, der Anführer der Hirten und sein Vertrauter, sagt Bajsary zu, ihm zu folgen, wohin er auch will. Die Umzugsvorbereitung ist kurz geschildert (Es. 24f.). Unterwegs versucht Bajsarys Frau Altynshash, ihn davon abzuhalten. Erst in diesem Dialog erwähnt Bajsary den Vorfall seiner Frau gegenüber (Es. 25-27). Auf die Reise geht Esemurat nicht näher ein, erwähnt nur mit einem Satz, wie lange sie dauert. Der Ort im Kalmückenland heißt dort »*Aq shäshme*« (»Weißer Brunnen«), bei Qurbanbaj – »*Kök shäshme*« (»Blauer Brunnen«).

Besonderheiten bei Ögiz-zhyraw: Bajböri beginnt den Streit und liefert somit den Grund für Bajsarys Wegzug ins Kalmückenland: Bajböris Rolle als Schuldtragender für den Konflikt und den Umzug ist hier deutlich herausgearbeitet, wie auch bei Esemurat-zhyraw. Bajsarys Beratung mit seinen Stammesleuten, wie in Fozils und Esemurats Varianten, fehlt. Bajsary zieht lediglich mit seiner Frau Zhantiles und Tochter Gülpashyn sowie mitsamt seines Hab und Gutes weg.³⁴⁶ Das Land der Kalmücken befindet sich hier in einer Entfernung, die zu überbrücken drei Monate dauert (Ög. 14). Dagegen eine kurze Reisebeschreibung (Ög. 15: V. 175-180), bei Esemurat-zhyraw nur die Dauer der Reise: drei Monate und zehn Tage (Es. 27).

Bei Qurbanbaj-zhyraw dagegen wird Bajböri als großzügiger Gastgeber beschrieben. Bajsary veranstaltet dort ein Fest schon vor der Schwangerschaft seiner Frau, um den Segen seines Volkes zu bekommen. Sein Freund Bajböri ist ebenfalls eingeladen und die beiden beschließen, 'Quda' zu werden, falls ihre Frauen Kinder bekommen sollten. Die Ereignisse vor dem Zwist der beiden Qudas sind bei Qurbanbaj breit und ganz anders geschildert: Sie umfassen mehrere Szenen von der ersten Begegnung Bajsarys mit Hakimnijaz und seinem Besuch bei Bajböri, über Bajsarys Beratung mit seiner Frau und Umzug nach 'Bajsyn-Qoňyrat', damit die Kinder zusammen sind (Qur. 3-8), bis zu den Szenen mit Barshyn und Alpamys, die gemeinsam zur Schule gehen, wie Barshyn Bajshubar für Alpamys aus der Herde ihres Vaters wählt, worauf Bajsary es Alpamys schenkt; wie Alpamys mit dem Pferd zu Hause bei den Eltern auftaucht und sein Pferd bewertet wird (Qur. 8-14). Das Fest, bei dem es zum Auslöser des Umzugs von Bajsary nach Kalmückenland kommt, ist ein Vermählungsfest und wird von einem Aghymbaj veranstaltet, der seine Tochter mit dem Sohn von Oralbaj vermählen lässt. Der Wettkampf um 'Ylaq' findet ebenfalls zwischen Bajböris und Bajsarys Leuten statt. Die Besonderheit besteht auf der detaillierten Schilderung der Festlichkeit, wobei beim Reitspiel zunächst Bajsary und seine Leute die Oberhand haben. Daher zieht Bajböri gegen ihn in den Wettkampf und nimmt das 'Ylaq' an sich. Als Bajsary versucht, Bajböri und seinen Leuten nachzureiten, wird er von diesen

³⁴⁶ Diese Strophen haben vorausdeutungsähnlichen Charakter wie im *Nibelungenlied*, wobei die im fremden Land später eintretenden Ereignisse wegen Barshyn indirekt angedeutet werden (Vgl. insbesondere die Verse 154-158).

verprügelt, wobei Bajsary von seinen Stammesleuten im Stich gelassen wird.

Darauf folgt ein ausführlicher Dialog über den Vorfall zwischen Bajsary und seiner Frau Sarysha, die bei Qurbanbaj-zhyraw als souverän denkende und weise Person geschildert ist und eine aktive Rolle bei Bajsarys Entscheidungen spielt (Qur. 16-17; vgl. Ögiz-zhyraw: dort tritt seine Frau gänzlich in den Hintergrund, wie auch bei Esemurat). Zwar wartet Bajsary zunächst 30 Tage lang ab trotz der Ratschläge von Turtaj, eines Hinterlistigen aus seinem Stamm, wegzuziehen. Der Umzug erfolgt dann in ausführlicher Beschreibung, wobei abwechselnde Dialoge zwischen Turtaj, Sarysha und Bajsary stattfinden (Qur. 19-22). Die Fahrt wird dagegen sehr kurz beschrieben mit der anschließenden Ansiedlung im Ort *Kashal* (vgl. usbekische Varianten) im Kalmückenland (Qur. 22-23).

Nach der Variante von Fozil-shoir ist die Forderung von *‘zakot’* („Almosensteuer“) durch Bajböri von seinem Bruder Bajsary der Auslöser dieses Konflikts. Hakimnijaz, der durch seine Heldentat, indem er den vierzehn Botmon³⁴⁷ schweren Bogen seines Großvaters hebt, nun Alpamys genannt wird und einigermaßen gelehrt ist, erklärt seinem Vater Bajböri den Unterschied zwischen Geiz und Freigebigkeit, wonach der Freigebige Steuern entrichten müsse. Besorgt, dass sein Bruder Bajsary unwissentlich in Schuld geraten sein könnte, bittet Bajböri diesen um die Entrichtung von nötigen Steuern. Dabei liegt die Betonung nur auf Bajsary, als alleinigem Steuerzahler.³⁴⁸ So gesehen trägt Alpamys die ganze Schuld für den Konflikt zwischen den beiden Brüdern und für den Wegzug Bajsarys mit seinen Leuten [10-11]. Nachdem Bajsary und seine Leute wütend Bajböris Boten mit Verletzungen zurückreiten lassen [12], findet eine Unterredung von Bajsary mit seinen Stammesleuten über einen Umzug statt, mit den abwechselnden Dialogen zwischen Bajsary und einem Alten namens Jartiboj. Zunächst weist er die Bitte Bajsarys um einen Ratschlag zurück, danach sagt er im Namen aller zu, gemeinsam umzuziehen [13-17] (V. 1-232). Es folgt eine ausführliche Schilderung der Umzugsvorbereitungen und des Reichtums von Bajsary und Qoňyrat von 10 000 Jurten, die sich entschlossen haben, mitzuziehen, da sie sich auch von *‘zakot’* unmittelbar betroffen fühlen [18-19]. Es folgt ein langer Dialog zwischen Barshyn und ihrer Mutter, die namentlich nicht genannt wird [20-21] (V. 233-324). Auch die darauffolgende Umzugsszene ist in Fozils Variante breiten Umfangs, wobei er die Emotionen der Wegziehenden sowie den Karawanenzug näher beschreibt [22] (V. 325-452).

Der Streit entwickelt sich auch in den Varianten von Berdi-bakhshi und Saidmurod Panoh-óghli (Murod-zhyraw) wegen *‘zakot’*, mit dem Unterschied, dass das bei Berdi-bakhshi ziemlich kurz in zwei Sätzen wiedergegeben wird (Be. 9). Der Grund wird, wie bei Fozil, durch Mulla Hakim (Alpamys) geliefert, indem er seinen Vater darauf hinweist. Eine originelle und glaubwürdigere Entwicklung der Konfliktszene liefert die Variante von Saidmurod Panoh-óghli, wenn auch in ihrem Umfang kürzer als in der von Fozil, dennoch viel ausführlicher im

³⁴⁷ „Gewicht; entspricht je nach Region ca. 30 bis ca. 180 kg“. Vgl. Karl REICHL 2001a, S. 297.

³⁴⁸ So heißt es im Text. Später jedoch fürchten auch die anderen, dass sie demnächst möglicherweise ebenfalls Steuern zahlen müssen; vgl. Jartibojs Reden.

Unterschied zu Berdi-bakhshi, sowohl inhaltlich als auch in der Textlänge (Sa. 8).³⁴⁹ Als Hakimbek zehn Jahre alt wird, stirbt der Padischah Jusuf-Khan. Gemäß der Bedingung, gelingt es dem jungen Hakimbek, ein achtzig Botmon schweres Gußeisen aufzuheben. Darauf gibt man Hakimbek den Heldennamen Alpamys (»*Hakimbek oti qolsin, alpdan tuqqan ekan, Alpamys bólsin*», – *dedilar*.« Sa. 8). Da der Held noch zu jung ist, erhebt man seinen Vater Bajböri auf den Thron. Die Qoñyrat von 10 000 Jurten wird darauf in zwei geteilt: 5 000 nimmt Bajböri in sein Gebiet mit und erhebt für das gesamte Qoñyrat Steuern. Als sein Bruder Bajsary davon erfährt, ist er wütend. Diese Tatsache, dass die Steuern direkt von einem Padischah erhoben werden, ist erheblich glaubwürdiger, als in den anderen usbekischen Varianten.

Besonderheit und Unstimmigkeit bei Saidmurod: Zwar findet auch in seiner Variante eine Unterredung Bajsarys vor dem Umzug statt, dennoch voller Unklarheiten. So wendet sich zwar Bajsary mit der Frage um einen Rat an sein Volk, das wird jedoch nicht weiter entwickelt. Statt dessen folgen darauf die Reden von Barshyn und ihrer Mutter an Bajsary. Ohne auf Überredungsversuche seiner Frau zu hören, zieht Bajsary um. Keine Umzugsschilderung wie bei Fozil. Die Episode ist hier noch kürzer als bei Berdi-bakhshi: nur ein Satz berichtet davon (Sa. 8-10).³⁵⁰ Somit ist bei Saidmurod, wie auch in den karakalpakischen Varianten, Bajböri der Schuldtragende für den Konflikt und den Umzug.

In exemplarisch analysierten Szenen bleibt das Grundschemata in allen Varianten erhalten, mit wenigen Ausnahmen und Abweichungen, vor allem in Bezug auf die Motivierung. Zudem ist die Ausgestaltung der Szenen von Sänger zu Sänger variabel: sprachlich, metrisch, formal, nach Umfang und in Bezug auf Orts- und Namenangaben.

Gemeinsam für alle karakalpakischen Varianten ist die fehlende Genealogie zu Beginn der Dichtung. Darin ist die Variante von Saidmurod Panoh-óghli den karakalpakischen Varianten ähnlich. Im Unterschied zum karakalpakischen *Alpamys* sind Bajsary und Bajböri im Usbekischen Brüder, was von dem Einfluss der späteren Erzählschichtungen zeugt. Auch zwischen Fozils und Berdis Genealogie gibt es Abweichungen, nicht nur sprachlich, sondern auch in der Art der Schilderung und auf Personen bezogen.

Der Ausgangskonflikt hat in den karakalpakischen Varianten den gleichen Ursprung, wobei die Varianten von Esemurat und Ögiz-zhyraw einander um einiges näher stehen, als die von Qurbanbaj. In den usbekischen Varianten ist die Konfliktursache gleichen Charakters, dennoch weichen sie voneinander im Umfang und auch inhaltlich ab, wobei die Variante von Berdi-bakhshi eher nah an Fozils Variante steht. Der Unterschied zwischen beiden Traditionen besteht am deutlichsten im Ort und in der Art des Streits, die wiederum jeweils die traditionellen Züge der Dichtung unterstreichen.

³⁴⁹ Vgl. REICHL 2001a, S. 112 f.

³⁵⁰ Ebda, S. 112-114.

Motiv- und Handlungsstruktur der *Alpamys*-Varianten

Karakalpakische Varianten:

Usbekische Varianten:

1. Umfang:

Ögiz: 5 388 Verse + Prosa
Qurbanbaj: 15 000 + Prosa
Esemurat: 18 000 Verse + Prosa

Saidmurod: 1 755 Verse + Prosa
Berdi: 2 952 Verse + Prosa
Fozil: 13 715 Verse + Prosa

2. Verwandtschaftsverhältnisse von Bajsary und Bajböri:

Freunde

Brüder

3. Ausgangskonflikt für den Umzug:

Streit beim 'Ylaq'-Spiel

Zakot-Forderung von Bajböri

4. Motivstruktur:

Fehlt
Fehlt
Fehlt
Vorhanden
Vorhanden

- 1) Demütigung der Kinderlosen beim Fest
- 2) Empfängnis und Geburt durch göttliche Hilfe
(fehlt bei Sa.)
- 3) Die erste Heldentat (fehlt bei Be.)
- 4) Die Begegnung mit dem Kalmücken Qarazhan
- 5) Der Sieg im Freierwettkampf

5. Art und Zahl der Wettkämpfe:

Ög./Es.: Wettrennen; Qur.: + Ringen

Sa.: + Ringen; Be.: + Ringen + Bogenprobe;
Fo.: (Be.) + Wettschießen

Die Episoden mit der Genealogie des Helden, der Brautwerbung der kalmückischen Frauen um Barshyn und dem Traum-Motiv kommen nur in den usbekischen Varianten vor.

2.3. Handlungskonstellation und Motivstruktur

Das *Alpamys*-Epos weist in der vollständigen Variante von Fozil-shoir folgende Motivstruktur auf: (1) die Kinderlosigkeit der Herrscher von Qoñyrat; (2) die Empfängnis und Geburt des Helden durch göttliche Hilfe; (3) die erste Heldentat; (4) wie der Held von seiner Zukünftigen erfährt; (5) der Erwerb des Pferdes; (6) die Begegnung mit dem kalmückischen Helden Qarazhan; (7) der Sieg im Freierwettkampf; (8) die Heirat mit Barshyn; (9) die siebenjährige Gefangenschaft; (10) die Heimkehr beim Wiedervermählungsfest der Ehefrau und die Wiederherstellung der Herrschaft.³⁵¹ Anhand dieser Motivstruktur werden im Folgenden einzelne Motive in den Varianten exemplarisch miteinander verglichen: in Bezug auf das Fehlen oder Vorhandensein, die Ausgestaltung sowie die Reihenfolge in der Handlungskonstellation.

2.3.1. Das Motiv der Kinderlosigkeit

Die Unterschiede entstehen zunächst in Bezug auf das Alter der Kinderlosen, Bajsary und Bajböri. In der Variante von Berdi-bakhshi sind die 'immer noch kinderlosen' Brüder erst 33 Jahre alt (Be. 7). In Fozils und Saidmuroids Varianten bleibt das Alter unbekannt, wie auch in den karakalpakischen Varianten von Esemurat-zhyraw und Ögiz-zhyraw. Bei Qurbanbaj-zhyraw werden sie als 50-Jährige bezeichnet (Qur. 1).

Die Kinderlosigkeit wird zudem in allen Varianten durch dazu gehörige Episoden betont. Bei Fozil-shoir werden Bajsary und Bajböri bei einem Beschneidungsfest als Kinderlose verhöhnt und schlecht behandelt [2]. Diese Episode bei Fozil widerspricht sich selbst, deren Erklärung man in der Variante von Saidmuroid Panoh-oghli – eine Hochzeit – eher finden kann. Als Grund für Demütigung der beiden für ihre Kinderlosigkeit wird hier der Erlass des Padischahs Jusuf-Khan erklärt, der den Kinderlosen den Zutritt zu den Festen verbietet (Sa. 7).³⁵² Bajsary und Bajböri sind dort gewöhnliche Bajs, im Unterschied zu Fozils und Berdi-bakhshi? Varianten, in denen Bajböri als ein Schah bezeichnet ist, für den es ziemlich ungewöhnlich ist, im eigenen Land durch sein Volk gedemütigt zu werden. Zwar werden in der Variante von Saidmuroid die beiden wie sonst immer bewirtet, dennoch gibt man ihnen bloße Knochen mit nach Hause, damit sie diese ihren „Kindern“ schenken können. Bei Fozil [2] und Berdi-bakhshi (Be. 7) werden die beiden bloß mit Essensresten bewirtet.

Die Episode mit der Beleidigung der beiden Kinderlosen fehlt in allen hier behandelten karakalpakischen Varianten.

³⁵¹ Diese Version ist in ganz Usbekistan verbreitet. In Choresmien jedoch nur im Repertoire eines einzigen *bakhshi*. Vgl. Tóra MIRZAEV 1968; siehe auch Karl REICHL 2001a, S. 80. – Innerhalb usbekischer Version unterscheidet man 20 Varianten, die diese Motivstruktur nachweisen können, in Bezug auf Umfang, künstlerische Ausgestaltung, sowie auch in Bezug auf Vorhandensein eines oder anderen Motivs bei verschiedenen Sängern.

³⁵² Vgl. REICHL 2001a, S. 111.

2.3.2. Das Motiv der göttlichen Empfängnis und Geburt des Helden

Dieses Motiv findet breite Schilderung vor allem in der Variante von Fozil-shoir. Bajsary und Bajböri gehen zum Grab des Heiligen Shohimardon, übernachten und beten dort 40 Tage lang. Ihre Gebete werden schließlich erhört [3-5]. Zurück zu Hause veranstalten die beiden ein 40 Tage währendes Fest. Nach neun Monaten und neun Stunden erfolgt die Geburt der Kinder: Bajböri hat einen Sohn (Hakimbek) und eine Tochter (Qaldirghoch), Bajsary – eine Tochter (Barshyn). Die Namengebung geschieht durch den Pir Shohimardon, der seinen Handabdruck auf Hakimbeks rechtem Schulterblatt hinterlässt und verheißt, dass Hakimbek und Barshyn vermählt werden [6-8].³⁵³

In der Variante von Berdi-bakhshi ziehen die beleidigten Padischahs in die Wüste, begegnen dort einer Gazelle, lassen sie jedoch frei, da die Gazelle schwanger ist, in der Hoffnung auf die Schwangerschaft der eigenen Frauen (Be. 8). Darauf werden ihre Frauen in der Tat schwanger. Nach der Geburt des Helden erscheint der heilige Khizr beim Fest, gibt dem Kind den Namen Mulla Hakim und den Beinamen Alpamys und sagt seine heldenhafte Zukunft voraus: Somit erübrigt sich die Episode mit der ersten Heldentat in dieser Variante. Zudem erfolgt die Geburt von Barshyn Monate später als die von Alpamys (Be. 8-9).

Eine ähnliche Episode mit einem schwangeren Wildschwein gibt es auch in der karakalpakischen Variante von Esemurat-zhyraw, allerdings sind die Frauen zu der Zeit schon schwanger (Es. 20). In der Variante von Saidmurod Panoh-óghli und in den beiden anderen karakalpakischen Varianten fehlt diese Episode. Die Beschließung des 'Quda'-Bundes beruht in diesen Varianten lediglich auf gegenseitigem Einverständnis und auf Wunsch von Bajsary und Bajböri.

2.3.3. Die erste Heldentat

Der Hinweis auf einen alten Gebrauch – wie der junge Held durch seine erste Heldentat bekannt wird – hat sich in den usbekischen Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Fozil-shoir bewahrt. Nachdem der siebenjährige Hakimbek mit dem vierzehn Botmon schweren Bogen schießt, gibt ihm, bei Fozil-shoir, das Volk seinen Heldennamen Alpamys [10]. Bei Saidmurod hebt er ein achtzig Botmon³⁵⁴ schweres Gußeisen auf (Sa. 8).³⁵⁵

Bei Berdi-bakhshi heißt der Held schon von Geburt an Mulla Hakim, mit dem Beinamen

³⁵³ Das Motiv mit dem Handabdruck des Heiligen wird zwar in der Variante von Ögiz-zhyraw erwähnt, jedoch ist das in die Kampfszene des Helden mit dem kalmückischen Recken Qarazhan hineingebaut. Vgl. Ög. 63: V. 1386-1395.

³⁵⁴ Vgl. REICHL 2001a, S. 297.

³⁵⁵ Ebda, S. 112. – „Das ist ein bei verschiedenen Völkern weit verbreitetes Gebrauch, dem Jungen einen neuen Namen zu geben, nachdem er die erste Heldentat vollbringt“. Vgl. A. K. BOROVKOV 1959, S. 77.

Alpamys, wobei der heilige Khizr³⁵⁶ auch seine heldenhafte Zukunft voraussagt (Be. 8). Somit erübrigt sich die Episode mit der ersten Heldentat in dieser Variante.

Bei Esemurat-zhyraw und Ögiz-zhyraw heißt der Held von Geburt an Alpamys. In Qurbanbaj-zhyraw' Variante wird er zwar ebenfalls durch einen Heiligen Hakimnijaz genannt, ähnlich wie Hakimbek, dennoch fehlt hier seine erste Heldentat und der damit verbundene Erwerb des Heldennamens. Stattdessen heißt er im Laufe der Handlung auf einmal Alpamys (Qur. 11).³⁵⁷

In Bezug auf drei exemplarisch herausgegriffene und besprochene Motive anhand der usbekischen Variante von Fozil-shoir kann man folgendes feststellen: Alle drei zeugen von Besonderheiten und gravierenden Unterschieden in der Ausgestaltung der aufgeführten Motive im Handlungszusammenhang der jeweiligen Varianten der Dichtung. Das Motiv der göttlichen Empfängnis des Helden und das Motiv der ersten Heldentat fehlen zudem in den karakalpakischen Varianten. Nur im späteren Verlauf der Handlung, falls es vom Sänger als notwendig empfunden wird, wird kurz auf die einzelnen Motive bzw. auf deren Ursprung hingewiesen. So taucht das Motiv mit dem Handabdruck auf dem Schulterblatt des Helden durch einen Heiligen, wobei auch die Person des Heiligen jeweils variabel bleibt, in der Variante von Ögiz-zhyraw in der ersten Begegnungs- und Kampfszene zwischen Alpamys und Qarazhan zum ersten Mal auf: Als Alpamys in Bedrängnis gerät und Qarazhan im Zweikampf die Oberhand zu gewinnen scheint, erscheint der Pir von Alpamys *Zhajylghan* und verstärkt den Helden durch einen Handschlag auf sein Schulterblatt (Ög. 62-63: V. 1343-1395). Auch darin besteht die Gemeinsamkeit dieser Variante mit der Variante von Esemurat-zhyraw: In der gleichen Kampfszene erscheint der Pir *Khizr Ilyas* und kräftigt den Helden mit fünf Handschlägen auf dessen Rücken (Es. 72), so dass das Motiv ebenfalls erst an dieser Stelle eingesetzt wird. In der Variante von Qurbanbaj-zhyraw fehlt das Motiv gänzlich.

2.3.4. Der Sieg im Freierwettkampf. Qarazhans Rolle

In allen Varianten spielt Qarazhan bei den Wettkämpfen eine entscheidende Rolle, indem er für Alpamys ins Wettrennen zieht und je nach der Variante auch für ihn ringt. Das ist vor allem eine traditionelle Eigenschaft der karakalpakischen Epen über Alpamys.

An dieser Stelle will die Szene mit dem Wettrennen anhand der Variante von Ögiz-zhyraw näher erläutert werden (Ög. 86-106: V. 1988-2565): Es ziehen 90 Pferde mit ins Rennen, darunter Kökaman auf Tajshykhans Tarlan (=Pferd), Qarazhans Sohn Dosmämbet auf seines Vaters Qara-at („Rappe“). Barshyn gibt Qarazhan und Bajshubar (=Pferd von Alpamys) ihren Segen. Bei Esemurat-zhyraw lacht Tajshykhans Bajshubar als einen schlechten Gaul aus, Alpamys weist

³⁵⁶ Islamischer unsterblicher Heiliger, der in der Not zur Hilfe kommt.

³⁵⁷ Allerdings berichtet der Sänger viel später indirekt, durch den Diener Turtaj (Qultaj) von Heldentaten von Alpamys in Bajsyn, als er zu der Zeit schon 19 Jahre alt ist (Qur. 57-59). Es ist vielleicht ein später Eintrag durch den Sänger, entsprechend den gesellschaftlichen Normen seiner Zeit.

ihn zurück (Es. 101-102); Barshyn warnt Qarazhan vor seinem Sohn Dospämbet (Es. 103f.). Die Startszene ist bei Qurbanbaj (Qur. 100-102) fast identisch mit der bei Ögiz. Nach 21 Tagen lassen Bajshubars Kräfte nach, wie von Alpamys vorhergesagt (Ög.). Kökaman versucht, Qarazhan zum Rücktritt zu überreden: Die Varianten von Esemurat (Es. 106f.) und Qurbanbaj (Qur. 103f.) weichen nur in Bezug auf die Anzahl und Namen der Protagonisten ab.

Qarazhan will das Pferd 14 Tage lang tragen, schafft nur sechs Tage; erinnert sich an die Ratschläge von Alpamys, betet zum Pir (Schutzpatron) Zhajylghan um Hilfe; der Pir berührt Bajshubar mit einem Handschlag, Qarazhan reitet weiter, erreicht die Stelle, wo alle Pause machen; als sich Qarazhan für das Abendgebet niederlässt, nimmt Kökaman Bajshubar unter die Lupe, erkennt seine Flügel und teilt es den kalmückischen Reitern mit.

Bei Esemurat-zhyraw dauert der erste Teil des Rennens 18 Tage; Qarazhan erledigt 18 Tage lang seine versäumten Gebete; Tujana sardar erkennt Bajshubars Kräfte (Es. 107) – bei Qurbanbaj ist es Dosmämbet (Qur. 105) –, worauf er von Dospämbet geschlagen wird (Es.).

Dosmämbet (Ög.) klärt seine Mitreiter über den Sieben-Tage-Heldenschlaf seines Vaters auf. Man täuscht eine sieben Tage lange Pause vor. Qarazhan schläft sofort ein, worauf er von den Kalmücken an Armen und Beinen festgebunden wird. Dem Bajshubar schlagen die Kalmücken in die Hufen Nägel hinein, binden seine Beine fest, werfen es in einen Loch und setzen das Rennen fort. Der Pir Zhajylghan erscheint am dritten Tag in Qarazhans Traum. Als Qarazhan aufwacht, lösen sich seine Fesseln von alleine. Bajshubar kann er mit der Pirs Hilfe befreien, nimmt jedoch die Nägel an seinen Hufen als selbstverständlich wahr und reitet weiter. Dieser Verlauf der Handlung ist wie bei Esemurat, mit dem Unterschied: Nur in einen einzigen Vorderhuf Bajshubars schlägt man Nägel hinein (Es. 109f.), wobei Qarazhan das übersieht (Es. 112). Bei Qurbanbaj-zhyraw wird Qarazhan mit Hilfe eines wandernden Arabers befreit, der ihm Ratschläge gibt (Qur. 108-110).

In den usbekischen Varianten zieht ebenfalls Qarazhan für Alpamys ins Rennen. Auf Tajshykhans Pferd reitet sein Heerführer Kókaldosh (Be.). Bei Fozil nimmt Kókaldosh für sich, als Qarazhans Bruder am Rennen teil. Bei Saidmurod zieht Tajshy persönlich mit ins Rennen (Sa. 23f.).³⁵⁸ Der Rest des Wettrennens ist bei Saidmurod (Sa. 23f.) und Berdi (Be. 39f.) ziemlich kurz in ein paar Sätzen wiedergegeben, wobei bei Berdi in Bajshubars Hufen Messer eingestochen werden, wie auch bei Fozil (V. 4050).

Bei Fozil-shoir weicht die Szene am Berg Bobokhon von der in den karakalpakischen Varianten ab. Sein Bruder und Kalmücken schlagen Qarazhan nieder und lassen ihn gebunden zurück [142-144] (V. 3946-4059). Die Befreiung Qarazhans und des Pferdes ist ähnlich wie in den karakalpakischen Varianten, abweichend werden aber zahlreiche Heilige um Hilfe angerufen (V. 4060-4121).

Ögiz-zhyraw bietet eine ausführliche Beschreibung des Wettrennens auf dem Rückweg (Ög. 95-10; V. 2187-2565): Nach einem Kopf-an-Kopf-Rennen überholt Bajshubar Tarlan, indem es Tarlan verletzt, wie auch bei Esemurat – nur die Reihenfolge der Handlungen ist anders (Es. 120-121) – und Qurbanbaj (Qur. 110-112). Bajshubar bricht darauf zum zweiten Mal zusammen,

³⁵⁸ Vgl. REICHL 2001a, S. 130.

wegen Nägeln in seinen Hufen, beschuldigt Qarazhan, die Nägel auf seinen Pfoten nicht registriert zu haben – bei Qurbanbaj wird Bajshubar durch Dosmämbet verletzt (Qur. 112-114), worauf das Wettrennen zwischen den beiden folgt. Auf Bajshubars Rat peitscht Qarazhan das Pferd pausenlos, damit er wieder reiten kann. Bei Esemurat bleibt Bajshubar stehen, damit Qarazhan die Nägel in seinen Hufen entdeckt. Er zieht sie mit den Zähnen heraus (Ög. 113-118). 14 Tage vor dem Ziel findet ein erbittertes Wettrennen zwischen Vater und Sohn mit langen Dialogen statt. Qarazhan glaubt schließlich, seinen Sohn nicht mehr überholen zu können, und beschließt, ihn und sein Pferd zu opfern. Einen ähnlichen Verlauf der Handlung sieht man auch bei Esemurat (Es. 121-128) und Qurbanbaj (Qur. 114-115).

Am Därbent warten Reiter Tajshykhans, um Tarlan oder Qara-at als Ersten ans Ziel zu schleppen, Bajshubar dagegen zu erschiessen. Qarazhan auf Bajshubar erblickend, ergreifen sie jedoch auf Rat eines der Kalmücken, aus Angst vor Qarazhan und *Alpamys*, die Flucht (Ög.). Bei Esemurat glauben die Kalmücken aus Versehen, Tarlan als ersten zu erblicken. Ihre Feier stört Qalmukhan, Qarazhans jüngerer Bruder, der Qarazhan auf Bajshubar erkennt (Es. 128-131). Bei Qurbanbaj sind es auch Tajshy Khan und Alpamys, die auf die Ankunft warten (Qur. 116-118). Diese Episode am Därbent ist nur in den karakalpakischen Varianten vorhanden.

In beiden usbekischen Varianten von Saidmurod (Sa. 24-28)³⁵⁹ und Berdi-bakhshi (Be. 39-41) ist auch dieser Teil knapp geschildert, wobei Bajshubar durch Barshyn – und durch Alpamys bei Berdi und Fozil [146-148] (V. 4490-4570) – zum Sieg angespornt wird. Das Wettrennen mit begleitenden Dialogen erfolgt bei Fozil zwischen Qarazhan und seinem Bruder Kókaldosh auf Kók-dónon (V. 4360-4464; 4571-4617), das mit dem Sieg Qarazhans endet.

Abschließend sei Folgendes angemerkt: Diese Szene ist bei Fozil und Ögiz, wie auch bei Esemurat und Qurbanbaj, überwiegend in Verszeilen wiedergegeben. Die Abweichungen bestehen in Reihenfolge, Personen, Örtlichkeiten sowie in der sprachlichen Ausgestaltung durch die Sänger und im Umfang.

2.3.4.1. Variierende Art und Zahl der Freierwettkämpfe

Bei Esemurat und Ögiz-zhyraw bestehen die Wettkämpfe nur aus einem Wettrennen, das von Barshyn angeordnet wird. Bei Qurbanbaj ist die zweite Bedingung das Ringen: Kókaman schlägt es auf Tajshykhans Frage vor (Qur. 122-129, bes. S. 128f.), wobei Alpamys alleine mit den Kalmücken ringt und, als Alpamys alle Ringer von Tajshy Khan besiegt, die Kalmücken ihn angreifen. Qarazhan erscheint, als Alpamys von den Kalmücken angegriffen wird und beim Kampf seinen Bogen einsetzt – vielleicht anstelle der Bogenprobe? (Qur. 131f.).

In den usbekischen Varianten von Fozil stellt Barshyn vier Bedingungen. Bei der Bogenprobe und beim Wettschiessen – nur bei Fozil-shoir – siegt Alpamys (V. 4662-4738). Beim Ringkampf steigt zunächst Qarazhan in den Ring [154] (V. 4739-4855), danach ringt Alpamys mit Kókaldosh

³⁵⁹ Vgl. ebda, S. 130-135.

und besiegt ihn auf Barshyns Ansporn [155-156] (V. 4856-4972).

Bei Berdi-bakhshi gelingt Barshyn, 90 Bogen von Kalmücken, außer des von Alpamys, zu brechen – als erste Bedingung vor dem Pferderennen (Be. 37); Kókaldosh fordert nach seiner Niederlage im Wettrennen Alpamys auf, mit ihm zu ringen (Be. 41 f.).

Bei Saidmurod findet das Wettrennen auf Qarazhans Vorschlag statt (Sa. 21f.)³⁶⁰; darauf bestimmt Tajshykan das Ringen als zweite Bedingung: Qarazhan steigt für Alpamys in den Ring und siegt (S. 28f.).³⁶¹

2.4. Zu traditionellen Szenen und zum Sängerstil

In diesem Abschnitt soll auf bestimmte Szenen bzw. Episoden in den jeweiligen Varianten näher eingegangen werden, um in einem Vergleich den für den jeweiligen Sänger typischen Stil und seine Besonderheiten hervorzuheben, durch die er sich von anderen im positiven oder negativen Sinne unterscheidet.

Die Brautwerbung von Surkhajil, der Mutter von sieben Alp („Held“), und neun Frauen in ihrer Begleitung, in der Variante von Fozil-shoir ist ein Element, das von den Sängern in dieser Tradition später hinzugedichtet worden ist und formal betrachtet den nationalen Charakter dieser Variante als eine Usbekische unterstreicht. Denn es ist bei den Usbeken üblich, dass sich Frauen von beiden Seiten zuerst einigen, nachdem sich die Frauen von der Seite des Bräutigams die zukünftige Braut angeschaut und sie angemessen für ihren Sohn gefunden haben. Dadurch ist auch das Fehlen dieser Episode in den karakalpakischen Varianten zu erklären.

Das Gespräch bzw. der Streit um Barshyn, die nun umworben wird, spielt sich zwischen der Mutter von Barshyn und Surkhajil kampir (die Alte) ab [38-41] (V. 833-956). Nachdem Barshyns Mutter Surkhajils Angebot, Barshyn mit Qarazhan zu verheiraten, kategorisch abgelehnt hat, machen sich Surkhajil und die anderen „Boten“, ohne das Essen richtig gekostet zu haben, auf den Rückweg [42].

Dabei zeichnet sich diese Episode durch den für Fozil eigenen Komisierungsstil aus: Zu beobachten ist eine geradezu übertriebene Detailliebe und Übertreibung bei den Beschreibungen bzw. Hyperbolisierung der Personen und Vorfälle. Als ein typisches Beispiel kann man die Episode nennen, in der Surkhajil vor Barshyns Jurte von neun Hunden angegriffen wird (V. 780-832).

Kennzeichnend für Fozils Stil ist auch die Episode mit Kókaman, einem der sieben Alp: Nachdem Kókaman zurückgewiesen worden ist, weint er sich die Augen bei seinen Brüdern aus und wird anschließend von denen noch, die ebenfalls in Barshyn verliebt sind, aus Eifersucht und Konkurrenzgefühl verprügelt [54-56] (V. 1244-1297).

Zu nennen ist in diesem Zusammenhang unter anderem auch die Episode mit Qarazhan, der,

³⁶⁰ Vgl. ebda, S. 128.

³⁶¹ Vgl. ebda, S. 136.

grundlos durch seine Mutter Surkhajil dazu ermuntert, herausgeputzt vor Barshyns Jurte zu einem Rendezvous erscheint und niemanden zu Gesicht bekommt [45-46] (V. 1004-1059). Zudem schildert Fozil Barshyn als ein Alp-Mädchen, sozusagen als eine amazonenhafte kräftige Frau, die Kókaman bei seinem Versuch sich um sie zu freien zu Boden wirft [54].

In der Variante von Saidmurod fehlt die Figur von Surkhajil, wie sie in der Variante von Fozilshoir dargestellt wird. Qarazhan agiert dort als Heerführer von Tajshy Khan. Dort wollen ein Paar kalmückische Frauen sich von Usbeken bewirten lassen. Unterwegs begegnet ihnen Qarazhan und bittet diese, nach einer geeigneten Braut für ihn Ausschau zu halten. Die Frauen, die nun Barshyn gesehen haben, fragen pausenlos, ob Barshyn noch zu verheiraten sei. Darauf jagt sie Barshyns Mutter weg, allerdings ist diese Episode nicht so ausdrucksstark und bildhaft dargestellt wie bei Fozil (Sa. 11-13).³⁶²

Surkhajil ist bei Berdi-bakhshi durch die Figur von 'Maston kampir' (wört.: „alte Hexe“ – eine Märchengestalt) vertreten, die fünf Söhne hat, die wiederum als maßlose Riesen dargestellt werden. Qarazhan ist der Drittälteste von ihnen und bittet seine Mutter, ihn mit einem schönen Mädchen der Ankömmlinge zu vermählen (vgl. oben Saidmurod). Die Brautwerbung artet auch hier zum Streit aus, wobei Qarazhans Mutter auch mit Barshyn spricht. Auch hier wird Qarazhan von der Mutter damit belogen, dass sie angeblich eine Zusage bekommen habe (Be. 12-15).

Zwar sind alle Varianten in der Grundstruktur der Episode identisch, dennoch zeichnet sich diese Episode in Fozils Variante durch mehr Umfang, künstlerische Ausgestaltung, sowohl inhaltlich als auch sprachlich, sowie durch stilistische Ausdrucksstärke aus.

Einzel betrachtet, ist zwar die Surkhajil-Gestalt auch in den karakalpakischen Varianten durch eine 'Mästan mama' (vgl. oben Berdi-bakhshi) vertreten, sie setzt jedoch erst in Bezug auf Geschehnisse des zweiten Teils der Dichtung ein: als der Held durch ihre Hinterlist in siebenjährige Gefangenschaft gerät und nachdem er befreit wird. Dabei ist zu bemerken, dass die Mästan-Gestalt und die mit ihr verbundenen Ereignisse vor allem bei Ögiz-zhyraw starke Komisierung und epische Stilisierung durch den Einsatz kontrastreicher Erzählschablonen findet (Ög. 158-159: V. 3868-86; 3894-3908).

Die Szenen mit dem Traum-Motiv, in denen Alpamys und Barshyn voneinander träumen – bei Fozil gleich zwei Mal [87-89; 92-95] (V. 2386-2477; 2594-2701) –, fehlen in den karakalpakischen Varianten, was jedoch nicht als Mangel dieser Varianten gesehen werden darf, da sie für den flüssigen Handlungszusammenhang kaum notwendig sind. In der Variante von Berdi-bakhshi träumt nur Barshyn von Alpamys (Be. 28-29), wobei diese Episode fast genau so gebaut ist wie bei Saidmurod Panóh-óghli (Sa. 19-20).³⁶³

Auffallend ist eine andere Episode bei Saidmurod, als Tajshy Khan auf der Jagd seinen Jagdvogel verliert und ihn auf dem Dach der Jurte Barshyns sitzend findet. In der Jurte sieht er Barshyn, die ihre Haare wäscht, und sofort verliebt sich in sie, wobei er bewusstlos wird. Dieses Motiv des verlorengegangenen Vogels, der zur Liebe auf den ersten Blick zu einer Schönheit

³⁶² Vgl. ebda, S. 116-117.

³⁶³ Vgl. ebda, S. 125-126.

führt, ist ein allgemein bekanntes Märchenmotiv (Sa. 13).³⁶⁴

Eine realistische Schilderung findet Tajshykhans Verliebtheit in Barshyn wiederum in den karakalpakischen Varianten: Dort erfährt Tajshykhān von ihrer Schönheit und Anmut, die vor allem bei Ögiz-zhyraw eine traditionelle, episch angelegte und bildhafte Schilderung findet, durch seine Hirten (Ög. 18-21: V. 240-303), die in Esemurats Variante ihrerseits beim Anblick des Mädchens ihr Bewusstsein verlieren (Es. 51).

3. Stil, Aufbau und Motivkette des *Nibelungenliedes*

3.1. Formale Gestaltung. Zur Nibelungenstrophe

Stilistisch gesehen ist das *Nibelungenlied* eine metrisch geglättete, aus Langzeilen bestehende, durchgehende Strophendichtung. Man spricht in der Forschung in Bezug auf die Strophen des *Nibelungenliedes* von der 'Nibelungenstrophe'.

Die 'Nibelungenstrophen' weisen in allen drei Haupthandschriften die gleiche metrische Struktur auf, wobei sie jeweils zwei Langzeilenpaare mit Endreim umfassen. Die Langzeilen bestehen ihrerseits aus zwei kurzen An- und Abversen mit einer Zäsur in der Mitte. Die Anverse enthalten vier Hebungen mit einer klingenden Kadenz, genannt auch weibliche Kadenz (*mínnèn, ríchê*). Die Abverse in den ersten drei Strophenzeilen umfassen drei Hebungen mit einer stumpfen männlichen Kadenz (*wíp, líp oder lánt*). Der vierte Abvers, der jeweils eine Strophe abschließt, umfasst im Unterschied zu den drei vorangehenden Abversen immer vier Hebungen mit einer vollen Kadenz:

„Ez wíohs in Búrgóndèn ein víl édel magedí'n,
dáz in állen lándèn níht schæ'ners mohte sí'n,
Kriembúlt gebéizèn: si wárt ein sca'ne wí'p.
dár umbe múosen dégenè víl verliesèn den lí'p.“ (B Str. 2)³⁶⁵

oder besser

»... Die sca'nen junfróuwèn von Búrgónden lánt
durch ír unmázen sca'nè. dáz ist mir wól bekánt:
nie keiser wart só ríchê, dèr wolde háben wíp,

³⁶⁴ Vgl. ebda, S. 118.

³⁶⁵ Die Handschrift B wird nach der Ausgabe von Bartsch-de Boor zitiert. Die Zitate aus A und C werden der Batts-Ausgabe entnommen.

im zame wól ze mînnèn die rîchen kû'neginne lîp.« (B Str. 49)

Die metrische Struktur der Nibelungenstrophen lässt sich im allgemeinen alternativ durch die folgenden Schemata wiedergeben:

4 k 4 s a	oder:	4 k / w 3 v / m a
4 k 4 s a		4 k / w 3 v / m a
4 k 4 s b		4 k / w 3 v / m b
4 k 4 v b		4 k / w 4 v / m b

Dieses Schema und somit auch eine gleiche metrische Struktur bleibt in den drei Haupthandschriften A, B und C bestehen, wobei auch Abweichungen von diesem Schema in Bezug auf Kadenzregelung, die immer wieder vorkommen, alle drei gleichermassen betrifft. Die herausgegriffene Beispielstrophe weist ebenfalls in den Handschriften A und C dieselbe metrische Struktur und dieselbe Kadenzregelung auf. Bei einer vom Schema abweichenden Kadenzregelung kommen Anverse mit voller Kadenz, die Abverse mit klingender Kadenz vor und schaffen somit einen Kadenzwechsel.

Neben dem üblichen reinen Reim, der für die 'Nibelungenstrophe' charakteristisch ist und eine Langzeile abschließt, findet sich innerhalb der Langzeilen gelegentlich auch der Binnenreim der Anverse. Durch den Binnenreim entsteht innerhalb einer Strophe der gekreuzte Reim:

a	b
a	b
c	d
c	d

Das kann man am deutlichsten an der Prologstrophe des *Nibelungenliedes* erkennen. Als ein weiteres Beispiel kann auch die folgende Strophe aus *Donaueschinger* (heute: *Karlsruher*) Handschrift C geführt werden, die allerdings in Handschriften A und B fehlt:

*Er rampf sich bitterliche, als im diu not gebot,
und sprach do iæmirliche: »der mortlich tot
mag iuch wol geriven her nach disen tagen.
geloubt an rehten trîwen, daz ir iuch selben habt erslagen.«* (C 1008)³⁶⁶

Die Strophen mit solchem gekreuzten Reim tauchen zwar in allen drei Handschriften auf, dennoch spielen sie innerhalb der Strophenstruktur und -form des *Nibelungenliedes* (A, B und C) aufgrund seltenen Erscheinens nur eine Nebenrolle.

³⁶⁶ Zitiert nach der Parallelausgabe von M. BATTIS 1971.

Auffallend in der Nibelungenstrophe ist die Schlußzeile, die eine in sich abgeschlossene syntaktische Struktur zeigt und somit eine für sich stehende stilistische Funktion erfüllt. Meistens enthält sie Aussagen des Erzählers bzw. Epikers (B 634,4: »er wände vinden frunde: dô vant er vînlîchen baz.« 876,4: »von zweier vrouwen bâgen wart vil manic helt verlorn.«) und Vorausdeutungen auf noch aufzutretende Ereignisse (B 353,4: »sît wart din scene Kriembilt des starken Sîvrides wîp.«).

Die Reimwörter sind meistens ein- (C 1868: *sal / val, breit / leit*) bis zweisilbig (C 1624: *capplan / getan*), manchmal auch dreisilbig (C 1883: *Hagene / degene*), wobei auch Fälle auftreten, in denen sich Dreisilbler mit Einsilbler reimen (C 1923: *Bladelin / schin, ungemach / sach*). Umgekehrt können Einsilbler auch mit Zweisilbler, Zweisilbler wiederum mit Dreisilbler gereimt vorkommen: (B 353: *sehen / gescehen*; 354: *lant / gewant*).

In Bezug auf das Verhältnis der Syntax und der Langzeile innerhalb der 'Nibelungenstrophe' geht man von einem 'strengen' und 'freien' Zeilenstil aus.³⁶⁷ Zwar bleibt die Syntax meistens im Rahmen der Langzeile, so dass sich ein Satz mit einer Langzeile deckt. Dann spricht man von einem »strengen Zeilenstil«. Doch fällt der Satzschluß nicht immer mit dem Ende der Langzeile zusammen, sondern oft greift der Satz über ein Langszeilenpaar hinaus. Dennoch deckt sich auch dann fast immer das Zeilenende mit einem syntaktischen Einschnitt, was man als einen »freien Zeilenstil« bezeichnet.

Beispiel für »strengen Zeilenstil«:

*Dô sprach der künec des landes: »nu sî uns willekomen. |
er ist êdel unde kûene, daz hân ich wol vernomen. |
des sol ouch er geniezen in Burgonden lant.« |
dô gie der herre Gunther, dâ er Sîvriden vant. | (B 104)*

Beispiel für »freien Zeilenstil«:

*Dô sprach der herre Gêrnôt: »dîu ros lâzet stân,
unz ez beginne kuolen; sô sul wir ane vân
dienen schænen wîben für den palas wît. |
so der künec welle rîten, daz ir vil bereite sît.« | (B 599)*

Die Strophe 599 (C 604) fehlt in Handschrift A. Abgesehen davon entstehen in Bezug auf die exemplarischen Beispiele keine Abweichungen zwischen den drei Haupthandschriften, so dass dieser Nachweis der metrischen Struktur und Gestaltung der Nibelungenstrophen als repräsentativ betrachtet werden kann.

³⁶⁷ Werner HOFFMANN 1992, S. 119.

Außer dem genannten Zeilenstil ist auch den »Haken- oder Bogenstil« im *Nibelungenlied* nicht ausgeschlossen, das »Enjambement im engeren Sinne«. Damit bezeichnet man die Stilform, wenn ein Satz über ein Zeilenende hinausgreift und der Satzschluß mit dem Ende des Anverses der nächsten Langzeile zusammenfällt, somit in die nächste Versmitte, so dass keine sprachlich und metrisch gleiche Gliederung innerhalb der Strophe entsteht.³⁶⁸

Beispiel für Haken- oder Bogenstil (auch Enjambement genannt):

*In dem starken sturme erbeizte manec man
nider von den rossen. | ein ander liefen an
Sûrit der vil küene und ouch Lîudegêr. |
man sach dâ scefte vliengen unde manegen scârfen gêr. | (B 213)*

Eine weitere metrische Erscheinung im *Nibelungenlied* ist, dass der Satzabschluß nicht innerhalb einer Strophe geschieht, sondern der Satz in der nächsten Strophe noch weitergeführt wird. Das bezeichnet man als Strophenenjambement.³⁶⁹

In Bezug auf die Sangbarkeit und somit den Vortragscharakter der Nibelungenstrophen und ihre Gleichsetzung mit der lyrischen Strophenform der sogenannten Kürenberger-Strophen aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, die angeblich gesungen worden sind, ist man in der Forschung unterschiedlicher Meinung. Dennoch überwiegen in musikwissenschaftlicher Hinsicht die Voten für eine gesungen vorgetragene 'Nibelungenstrophe'.³⁷⁰

3.2. Erzählstruktur und Erzählstil

Das *Nibelungenlied* verbindet in seiner Makrostruktur zwei ursprünglich voneinander unabhängige Erzähltraditionen zu einem großepischen Ganzen: die Geschichte Siegfrieds und seiner Ermordung (Aventiuren 1-19) mit der Geschichte vom Untergang der Burgunden

³⁶⁸ Edward HAYMES unterscheidet nach Milman PARRY zwischen drei Stufen des Enjambements: 1) der Satzschluß und Zeilenschluß fallen zusammen; 2) »unperiodic enjambement« – der Satz läuft über das Ende der Zeile hinaus, dennoch deckt sich der Zeilenschluß mit dem Ende einer syntaktischen Einheit und „eine natürliche Pause“ fällt auf den Versschluß; 3) »necessary enjambement« zeigt eine Unterbrechung einer syntaktischen Einheit, wobei „keine natürliche Pause“ mit dem Zeilenschluß zusammenfällt. Vgl. Edward HAYMES 1977, S. 18. – Zu einer etwas anderen Definition dieser Arten siehe Franz H. BÄUML und Donald J. WARD 1967, S. 351-390.

³⁶⁹ Vgl. hierzu die Strn. 327-328, 335-336 in Donaueschinger (heute: Stuttgarter) Handschrift C. Nach Werner HOFFMANN soll Strophenenjambement im *Nibelungenlied* „über fünfzigmal“ vorkommen. Vgl. Werner HOFFMANN 1992, S. 121.

³⁷⁰ Vor allem aufgrund der Arbeiten von Karl Heinrich BERTAU und Rudolf STEPHAN („Zum sanglichen Vortrag mhd. strophischer Epen“. In: Zeitschrift für deutsches Altertum 87 (1956/57), S. 253-270; Neudruck des Auszugs in: Wege der Forschung 54 (1976), S. 70-83) einerseits und von Horst BRUNNER („Epenmelodien.“ In: Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag, 1970, S. 149-178) andererseits sowie von Ewald JAMMERS („Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik.“ In: Heidelberger Jahrbücher 1. 1957, S. 31-90). Diesen musikwissenschaftlichen Hintergrund kann ich nicht berücksichtigen. Vgl. für einen Überblick der genannten Beiträge vor allem Werner HOFFMANN 1992, S. 122-124.

(Aventiuren 20-39).

Den beiden Teilen liegt das Thema der Brautwerbung als Ausgangspunkt der Handlungen zugrunde: Die Geschehnisse im ersten Teil sind durch die Brautwerbung von Siegfried um Kriemhild, im zweiten Teil durch die Brautwerbung Etzels ebenfalls um Kriemhild bestimmt. So gesehen konzentriert sich das Epos um die Kriemhild-Gestalt und findet seinen Höhepunkt am Ende des *Nibelungenliedes*. Dabei reiht der Epiker parallel zu Siegfrieds Werbung um Kriemhild eine weitere von Gunther um Brünhild schon im ersten Teil der Dichtung ein, ohne dass er die erste abschließt. Dieses ineinander verflochtene Doppelmotiv der Brautwerbung ruft ein weiteres, ebenfalls doppelt eingesetztes Motiv ins Zentrum der Geschehnisse der beiden Teile: das Motiv der betrügerischen Einladung, im ersten Teil durch Brünhild, im zweiten durch Kriemhild. Beide Male spielt auch dieses Motiv eine handlungstragende Rolle, wobei der erste Teil der Dichtung mit der Ermordung Siegfrieds und mit dem Hortraub der Nibelungen endet. Der Untergang der Burgunden aufgrund eines schon zu Beginn des zweiten Teils in Gang gesetzten Racheaktes durch Kriemhild, der seine Erfüllung ebenfalls durch eine betrügerische Einladung findet, und ihr eigener Tod schließen das Epos ab.

Die erzählte Handlung ist in allen drei Handschriften A, B und C in 39 Aventiuren gegliedert, wie fast in allen übrigen Handschriften. Die beiden Teile haben dabei etwa den gleichen Umfang: 19 Aventiuren im ersten und 20 Aventiuren im zweiten Teil der Dichtung, was wiederum in allen drei Handschriften unverändert bleibt. Diese Eigenschaft der Struktur des *Nibelungenliedes* bezeichnet man in der Forschung als einen bewussten Gliederungsakt.³⁷¹

Die Aventiuren haben ihrerseits unterschiedlichen Umfang: Von 17 Strophen in der St. Galler Handschrift B (1. Av., A: 19, C: 18) bis 149 Strophen in der Donaueschinger Handschrift C (20. Av., A: 146, B: 143). In den Überschriften der Aventiuren, die von Handschrift zu Handschrift eine leichte Variation aufweisen, und in der Aventiureneinteilung des *Nibelungenliedes* sieht man in der Forschung einen Hinweis zum möglichen Verfasser der Dichtung.

Meistens haben die Aventiuren einen blockhaften Charakter mit einer abgeschlossenen Handlung. Teilweise jedoch deckt sich der Aventiureneinschnitt nicht mit einer abgeschlossenen Handlung, sondern geht die Handlung in die nächste Aventiure hinüber, so dass kein Einschnitt bei einem Aventiurenübergang zu sehen ist. Das ist vor allem zwischen der sechsten („*Wie Gunther gēn Íslande nāch Prriinhilde fuor*“) und siebenten („*Wie Gunther Prriinhilde gewan*“), zwischen der siebenten und achten („*Wie Sifrit nāch sīnen mannen fuor*“), zwischen der achten und neunten („*Wie Sifrit ze Wormez gesant wart*“) Aventiure zu beobachten. Die genannten Aventiureneinschnitte bleiben in allen drei Handschriften gleich.

Teilweise enthalten einzelne Aventiuren zwei in sich abgeschlossene Szenen bzw. Episoden,

³⁷¹ An dieser Stelle sei Folgendes angemerkt: Die *Alpamys*-Variante von Ögiz -zhyraw in der Ausgabe vom 1981, die auch als Textgrundlage für diese Arbeit herangezogen wurde, ist ebenfalls in Erzählabschnitte, insgesamt 23, geteilt. Diese Teilung beruht allerdings lediglich auf Initialsetzungen, wie „1. Abschnitt“ usw. Zu bemerken ist, dass dabei der erste Teil aus zwölf Abschnitten, der zweite aus elf Abschnitten bestehen, womit sie in etwa eine ähnliche Struktur wie das *Nibelungenlied* aufweisen. Dabei zählt der Vers- bzw. Strophenteil der Abschnitten jeweils 2 925 im ersten und 2 463 im zweiten Teil der Dichtung. Diese Teilung zu Abschnitten zählt in dieser Ausgabe zur Leistung der herausgebenden Redakteure, was wiederum in anderen Ausgaben vermißt wird. Vgl. *Alpamys*. Nokis 1981.

so dass der Übergang von einer Szene bzw. Episode in die nächste schon innerhalb einer Aventure erfolgt. In der 14. Aventure (B 814-876) folgt unmittelbar auf die Frauenstreitszene die Szene mit dem Mordrat der Könige und ihrer Gefolgsmänner, angestiftet durch Hagen. Der Frauenstreit verläuft seinerseits in zwei einander ergänzenden, steigernden Handlungen und enthält den Streit zwischen Kriemhild und Brünhild unter sich und den anschließenden Streit der beiden vor dem Münster, in der Öffentlichkeit. Der szenisch abgeschlossenen Handlung folgt unmittelbar die Szene mit der trauernden Brünhild und dem tröstenden Hagen, die zum Mordrat überleitet:

*„Er vrágte, waz ir wære, weinende er si vand.
dô sagte si im diu mære. er lobt' ir sâ zehant,
daz ez erarnen müese der Kriembilde man,
oder er wolde nimmer dar umbe vrelích gestân.“ (B 864)*

Abgesehen von der Strophe 825 (B; A 768), die in der Donaueschinger C fehlt, bleibt Aufbau und Inhalt der besprochenen Aventure in allen drei Handschriften gleich.

Manchmal weichen Handschriften durch unterschiedliche Aventureneinschnitte voneinander ab. Dadurch verändert sich auch die Handlungsstruktur innerhalb einer Aventure. So folgen in der fünften Aventure der Donaueschinger Handschrift C folgen der Strophe von Siegfried mit dem vorausdeutenden Abschluß »dar umbe sît der kâene lac vil jamerliche tót« (326,4), die in den Handschriften A und B diese Aventure abschließt, gleich zwei andere mit der Beratung über Gunthers Heirat:³⁷²

*Itenive mære sich huben umben Rin.
ez sprachen zu dem kunige die hosten mage sin,
warumbe er niht enname ein wip zu siner é.
do sprach der chunic riche: „ine wil niht langer biten me.*

*Des wil ich beraten, wa ich die muge nemen,
diu mir uñ mîme riche ze frowen muge zemen
an edel uñ ouch an schone; der gib ich miniu lant.
als ich die reht erwinde, si sol iu werden wol bekant.“ (C 327-328)*

Die Strophe 327 in C hat zwar ihre Entsprechung in den beiden anderen Handschriften, dennoch weichen sie voneinander sowohl inhaltlich als auch syntaktisch und in der Wortwahl ab,

³⁷² Michael BATTIS bespricht einzelne Aventuren genauer in seinem Buch „Die Form der Aventuren im *Nibelungenlied*.“ In: Beiträge zur deutschen Philologie, Bd. 29. Hrsg. von L. E. SCHMITT. Gießen 1961. – Zu zitierten Strophen vgl. M. BATTIS 1971.

außer in der ersten Zeile, die in allen identisch bleibt. Die entsprechenden Strophen in A (324) und B (325) weichen voneinander in einzelnen Wörtern sowie in der vierten Zeile (*»daz dubte sine rechen uñ die herren alle guot«*: A 324,4) ab. Diese Strophe leitet in A und in B jeweils die nächste sechste Aventure ein:

*Itenive mare sich huoben über Rîn.
man sagte, daz dâ wære manec scæne magedîn.
der gedâht' im eine erwerben Gunther der künec guot:
dâ von begunde dem recken vil sêre hôhen der muot.* (B 325)

Der Aventureübergang zur nächsten siebten (C: *„Auent wie Gunther ze Islande mit sinen gesellen chom“*) in der Handschrift C deckt sich nicht mit dem der St. Galler Handschrift B und der Hohenems-Münchener A, sondern deckt sich mit der Strophe 391 innerhalb der sechsten Aventure der Handschriften B (383 [381]) und A (372). Damit schließt die Aventure sechs Strophen früher als in Handschrift B (389 [387]) und fünf Strophen früher als in A (377), wobei die Handschrift A mit der Strophe 376 die sechste Aventure eine Strophe früher abschließt als die Handschriften B (388 [386]) und C (397). Das hat jedoch keinen Einfluss auf die folgende Handlung.

Eigen ist dem Erzählstil des *Nibelungenliedes*, neben der allmählich zum dynamisch komplexeren übergehenden Handlung, der wiederholte Einsatz von Motiven und Handlungskonstellationen, worauf schon oben hingewiesen wurde. Diese Eigenschaft ist in allen drei Handschriften gleichermaßen zu beobachten. Als ein markantes Beispiel kann die Doppelung des Brautwerbungsmotivs schon im ersten Teil des *Nibelungenliedes* bezeichnet werden: Die Brautwerbungsfahrt Siegfrieds nach Kriemhild einerseits und die Brautwerbung Gunthers mit Hilfe Siegfrieds um die isländische Königin Brünhild, die aufeinander folgen.

Der Epiker zögert mit der Heirat von Siegfried und Kriemhild, mit deren Geschichten er aber in die Handlung des Nibelungenepos einführt (1. und 2. Aventure), anscheinend um die Spannungskonstellation der Dichtung noch weiter zu steigern und aufrechtzuerhalten. Obwohl Siegfried und Kriemhild nach langer Zögerung schließlich einander persönlich kennengelernt haben und obwohl Siegfried offensichtlich die Gunst der burgundischen Könige mitsamt ihres Hofes unter anderem auch durch seinen Einsatz im Sachsenkrieg (4. Aventure: *„Wie er mit den Saksen streit“*; B 139-264) gewonnen hat, hält Siegfried immer noch nicht um Kriemhilds Hand an. Er bleibt jedoch ihretwegen in Worms, *»dar umbe sît der kûene lac vil jamerliche tôt«* (B 324,4; Abschlußstrophe der 5. Aventure).

Als Nächstes muss Siegfried Gunther bei seiner Brautwerbung um die isländische Königin Brünhild beistehen (B 331-332). Eine Heirat kommt für Siegfried erst danach in Frage, als eine Art Gegenleistung Gunthers (B 333-334; vgl. auch die Vorausdeutung in Str. 353: *»sît wart diu scæne Kriembilt des starken Sûrides wîp«*). Auf diese Weise geht die Handlung der fünften Aventure in die nächste, in die Einleitung zu Brünhildgeschichte (A: *„Wie Gunther gen Íslande nâch Prünhilde fuor“*; C: *„Auent wie sich Gunther gein Islande hin ze Prunh' bereite“*) über, durch die die unheilverkündende Vorausdeutung des Epikers zu Beginn der Dichtung an Gestalt zu gewinnen

scheint (vgl. B 19,2bff. und 44,4: »von der er sît vil vreuden und ouch arbeit gewan«). So lässt er auf die Brautwerbungsfahrt Siegfrieds nach Kriemhild eine weitere von Gunther nach Brünhild folgen, wobei Siegfried auch in dieser Geschichte eine führende Rolle spielt und der Erfolg seiner Werbung um Kriemhild von dieser anderen abhängig gemacht wird. Somit macht der Epiker von diesem Schema schon im ersten Teil der Dichtung zweimal Gebrauch.³⁷³ Der wiederholte Einsatz des Brautwerbungsschemas, das zu Beginn des zweiten Teils der Dichtung auch an der Brautwerbung Etzels nach Kriemhild („Wie künec Etzel ze Burgonden nâch Kriembilde sande“, B 1143-1289), selbst wenn auch anders ausgestaltet, nochmal zu beobachten ist, bildet keine Ausnahme im Erzählstil des *Nibelungenliedes*. Darauf wurde auch oben schon verwiesen.

In Bezug auf die Erzählstruktur und den Erzählstil der besprochenen Aventiure ist in allen drei Handschriften A, B und C keine abweichende Besonderheit zu sehen. Von unterschiedlichen Varianten bzw. Abweichungen, wie im Falle des *Alhamys*, bei dem einige Varianten mehr oder weniger vom unterschiedlichen künstlerischen Stil einzelner Sänger zeugen, kann in diesem Falle überhaupt nicht die Rede sein.

Ein geringer formaler Unterschied besteht allerdings zwischen der Handschrift C im Gegensatz zu A und B in Aventiureneinschnitten und –überschriften, wobei diese in B gänzlich fehlen. Die sechste Aventiure beginnt in C mit der Strophe 329 (B 326; A 325), die in die Geschichte von einer Königin „gesezzen über se“ (329,1b) einführt, das heißt eine Strophe später als in den Handschriften B (325) und A (324).

Diese Abweichungen sprechen jedoch nicht für die unterschiedliche künstlerische Ausgestaltung der Aventiuren und somit nicht für den abweichenden Erzählstil der Bearbeiter. Damit ist in Bezug auf die drei Haupthandschriften ein deutlich voneinander abweichender Erzählstil ausgeschlossen. Eher lassen sich die festgestellten geringen Unterschiede durch spätere Eingriffe der Bearbeiter bzw. Schreiber erklären.

3.3. Handlungskonstellation und Motivationsstruktur

Vor allem die Vorausdeutungen, die sowohl innerhalb der Aventiuren immer wieder auftauchen, als auch die jeweiligen Aventiuren dramatisch abschließen und auf diese Weise auf noch eintreffende Ereignisse hin einen Hinweis liefern, scheinen die Handlung des *Nibelungenliedes* zu fördern und nicht zuletzt zu steigern. Auch die Zusatzstrophen der Donaueschinger Handschrift C sowie die fehlenden Strophen in jeweiligen Handschriften ändern daran nichts.

Es entsteht der Eindruck, als ob der Nibelungenepiker sich eilen würde mitzuteilen, was als Nächstes und später noch geschehen wird, um unser Interesse (gleich ob des Lesers oder des

³⁷³ Peter GÖHLER betrachtet diese „Wiederholungen von Motiven und Erzählschritten unterschiedlichen Ausmaßes“ einerseits als „ein Moment des epischen Ausbaus der Fabel“ nach Andreas HEUSLER, andererseits sieht er in ihnen „ein Mittel der Differenzierung der epischen Welt, die auf diese Weise nuancenreich und vielschichtig erzählt wird“. Dafür findet GÖHLER die Bezeichnung das „Prinzip der variierten Wiederholung von Motiven und Handlungsvorgängen im Aufbau der epischen Struktur“ als angemessen. Vgl. Peter GÖHLER: „Zur künstlerischen Leistung des Nibelungenepikers“. In: 4. Pöchlarener Heldenliedgespräch. 1997, S. 63-76; dort S. 70.

Zuhörers) aufrechtzuerhalten, und nicht nur den Handlungsablauf der eigentlichen Dichtung.³⁷⁴ wiedergeben möchte. Dabei steigert der Epiker die Handlung allmählich von einer einfach erzählten Geschichte zu Beginn des *Nibelungenliedes*, die die Grundlage der folgenden Handlungen bildet, zu mehr komplexeren Geschehnissen.

Kriemhilds Rache, die für den Handlungszusammenhang zwischen beiden Teilen sorgt, spielt für den zweiten Teil der Dichtung eine leitmotivische Rolle. So setzt der Epiker die Geschichte von Kriemhild schon zu Beginn der Dichtung, gleich nach der Prologstrophe der Handschriften A und C, die in der St.-Galler Handschrift B fehlt. Somit beginnt die Handschrift B (1-19) gleich mit der auf Kriemhild fixierten Geschichte: »Ez wuchs in Burgonden ein vil edel magedin« (B 2,1: *Es wuchs im Land der Burgunden ein sehr edles Mädchen heran*). Nachdem der Burgundenhof vorgestellt wird, geht der Epiker direkt auf Kriemhilds Unheil verheißenden Traum ein. Der Falkentraum, der unmittelbar auf das Unglück Kriemhilds hinweist, bildet somit die Grundlage der darauffolgenden Handlungen (B 13-17). Den Hinweis auf die zukünftige Rache Kriemhilds entnehmen wir vor allem den vorausdeutenden Zeilen des Epikers, die die Aventure von Kriemhild abschließen:

„sît wart si mit êren eins vil kûenen recken wîp.

*Der was der selbe valke, den si in ir troume sach,
den ir besciet ir muoter. wie sêre si daz rach
an ir nâhsten mâgen, die in sluogen sint!
durch sîn eines sterben starp vil maneger muoter kint.“* (B 18,4-19)

Darauf lässt der Epiker die Aventure von Siegfried (C: *„Auent von Sivride wie der erzogen wart“*), dem zukünftigen Ehemann Kriemhilds, der in ihrem Traum als ein *„valke[n] starc scœn und wilde“* (B 13,2) erschien, folgen (B 20-43). Berichtet wird hier von Siegfrieds Jugend, von seinem Leben am Hof in Xanten und vom Fest der Schwertleite Siegfrieds (B 31,2 f.).

Erst die dritte Aventure (B 44-138; A: *„Wie si ze Wormz chomen“*) schafft einen unmittelbaren Zusammenhang mit der unheilvollen Vorausdeutung des „Nibelungenerzählers“ in der ersten Aventure. Schon die erste Strophe berichtet davon, wie Siegfried von Kriemhild erfährt, *»von der er sît vil vreuden und ouch arbeit gewan«* (B 44,4) und bald darauf heißt es *»sît wart din edele Kriemhilt des kûenen Sivrides wîp«* (B 47,4). Durch Siegmund, den Vater Siegfrieds, bekommen wir bereits Hinweise zu Hagen (B 53,4-54), der sogar vor den burgundischen Königen erwähnt wird (B 56), vor denen sein Vater Siegfried warnt. Angekommen am Burgundenhof, verlangt Siegfried in

³⁷⁴ Zu Vorausdeutungen und ihrer Funktion sind mehrere Arbeiten gewidmet, wobei ihre Funktion etwas umstritten bleibt. Schon Siegfried BEYSCHLAG hat herausgestellt, dass es wichtiger ist, wie der Nibelungendichter die Aufmerksamkeit vom „Was“ auf das „Wie“ lenkt. Daraus ließe sich erklären, dass die Vorausdeutungen vor allem auf Zuhörer bezogen eine ihr Interesse aufrechtzuerhaltende Funktion erfüllen und dem Erzähler die lange Erzählung leichter vorzutragen helfen könnten. Vgl. Siegfried BEYSCHLAG 1955, S. 38-55. – Siehe auch Alfred GERZ 1930, S. 1-99. – Siehe auch Burghart WACHINGER: *„Studien zum Nibelungenlied. Vorausdeutungen, Aufbau, Motivierung.“* Tübingen 1960; siehe hiezu unten auch Kapitel V.

kriegerischer Haltung nach dem König Gunther (B 76-77). Bald tritt Hagen in den Mittelpunkt (B 81-85); er erweist sich als Kenner der Abenteuer Siegfrieds – wenn er auch »*Sivriden nimmer habe gesehen*« (B 86,2) –, von denen wir erst durch seine Worte indirekt erfahren (B 86-101). Hagens Bericht von Siegfried enthält wichtige Hinweise, die für den weiteren Verlauf der Handlungen, vor allem des ersten Teils, eine bestimmende Rolle spielen: Wir erfahren vom Horterwerb des Helden (B 87-98), von der Tarnkappe (vom Tarnhut) (B 97,3f.) und von der Unverwundbarkeit des Helden durch das Bad im Drachenblut (B 100,1ff.). Siegfried verweilt bei den Burgunden ein ganzes Jahr, wobei »*er die minneclichen die zfte niene gesach*« (B 138,3).

Die vierte Aventiure (A: »*Wie er mit den Sabsen streit*«) ist eine der längsten (B 139-264) und berichtet vom siegreichen Kampf Siegfrieds gegen die Sachsen an der Seite der Burgunden. Kriemhild und Siegfried werden erst in der fünften Aventiure (B 265-324; A: »*Wie Sifrit Kriemhilt erst gesach*«, C: »*Auent wie Sivrit Chriemb' alreste ersach*«) beim Pfingstfest einander vorgestellt (B 291-293).

Bis zu dieser Stelle ist kein Unterschied zwischen den drei Handschriften in Bezug auf den Aufbau der Aventiuren, die Reihenfolge der Handlungen und die Motivstruktur festzustellen. Von einer unterschiedlichen Ausgestaltung der Szenen bzw. Aventiuren kann kaum die Rede sein.

3.3.1. Abweichungen

Die formalen Unterschiede beruhen lediglich auf fehlenden bzw. zusätzlichen Strophen und abweichenden Aventiureneinschnitten.

In B fehlen die Strophen 1 und 3 im Vergleich zu A und C, wobei die dritte Strophe auch in C fehlt. Weitere fünf Strophen, die in A und B im Unterschied zu C gleichermassen fehlen: 21, 43, 94, 132 und 274 (Strophenzahl nach Donaueschinger Fassung C in Batts). Die Strophe 43 in C schließt die zweite Aventiure ab.

Die Strophe 132 (nach 130 in A; nach 129 in B) berichtet von der steigenden Beliebtheit Siegfrieds am Burgundenhof, vor allem bei den Frauen. Die Strophe 274 (nach 271 in A; nach 270 in B) gibt die Rede Gunthers wieder, der ein Fest feiern möchte: »*wie wir die hochgecite so lobeliche han*« (C 274,2).

Die Strophen, die in C fehlen (nach Bartsch): Die Strophe 3, die nur die Handschrift A nachweist. Des weiteren fehlen die Strophen 22 (B; A 25) und 93 (B; A 96), wobei der Inhalt von Strophe 95 (B), wenn auch ziemlich abweichend und sprachlich ganz anders in der Strophe 94, die in A und B fehlt, wiedergegeben wurde. Die Strophe 4 in Handschrift C ist identisch mit der Strophe 7 in A und 5 in B. Die in Handschrift A fehlende Strophen sind 100/101 (B; C 102/103). Die Strophe 21 der Handschrift A fehlt in beiden anderen Handschriften (nach 18 in B; nach 19 in C).

Die Strophe 328 (C), die wiederum in A und B fehlt, schließt in der Donaueschinger Handschrift C die von uns als letzte behandelte fünfte Aventiure ab. Der Aventiureneinschnitt

deckt sich nicht mit dem der Handschriften A und B. Der Aventiurenschluß liegt in A bei der Strophe 323, in B bei 322 (324 nach Bartsch-de Boor), deren Inhalt dem von Strophe 326 in C entspricht. Die Handschrift C schließt die fünfte Aventiure im Unterschied zu den beiden anderen mit der Nachricht über Heiratsabsichten des Königs Gunther ab, wobei der Inhalt der Strophe 327, der von A (324) und B (323 nach Batts) stark abweicht und dem der Vers 25-28 im „König Rother“³⁷⁵ ähnelt:

*„Itenive mare sich huben umben Rin.
ez sprachen zu dem kunige die hosten mage sin,
warumbe er niht enname ein wip zu siner ê.
Do sprach der chunic riche: „ine wil niht langer biten me. (C 327)*

*Des wil ich beraten, wa ich die muge nemen,
dû mir un mime riche ze frowen muge zemen
an edel un ouch an schone; der gib ich miniu lant.
Als ich die reht ervinde, si sol in werden wol bekant.“ (C 328)*

Schon durch diese exemplarisch besprochenen fünf Aventiuren lässt sich zeigen, dass die beiden Handschriften, die St. Galler Handschrift B und die Hohenems-Münchener Handschrift A, einander ziemlich nah stehen, sowohl in Bezug auf die in beiden fehlenden Zusatzstrophen der Donaueschinger Handschrift C als auch in Bezug auf die sprachlich und teilweise auch inhaltlich abweichenden Strophen der Donaueschinger C. Dennoch kann das nicht als eine formale bzw. Makro-Variation der Handschrift C in Bezug auf die beiden Handschriften, die St. Galler B und die Hohenems-Münchener A, betrachtet werden, sondern es deutet entweder auf eine mögliche Variation innerhalb einer Variante, d. h. eines Sängers bzw. Dichters, oder auf eine mögliche sprachliche Variation hin, was jedoch im nächsten Kapitel ausführlicher besprochen werden soll.

³⁷⁵ Vgl. „König Rother.“ Übertr. und eingel. von Günter KRÄMER. Berlin 1961.

4. Folgerungen. Variation ganz im mündlichen Stil?

Die vergleichende Analyse der exemplarisch herausgegriffenen Szenen und Motiven in einzelnen Varianten und ihre Betrachtung im Handlungszusammenhang des *Alpamys*-Epos, bringt uns zu dem Schluss, dass diese Beispiele durchaus repräsentativ für die ganze Dichtung, ihre Versionen und Varianten sind. Die Variation besteht demnach nicht nur in Bezug auf Umfang, Textstruktur, Strophen- bzw. Versform und metrische Ausgestaltung, sondern auch in der Reihenfolge der Szenen und Ausgestaltung einzelner Motive sowie im Fehlen oder Vorhandensein der einen oder anderen Episode, Szene und Motive in bestimmten Varianten.

Das konnten wir auch im Hinblick auf die beiden Traditionen, die usbekischen und die karakalpakischen Versionen, im allgemeinen feststellen. Wie man den Analysen und besprochenen Beispielen entnehmen kann, ist die Sujetrichtung in allen Varianten gleich. Differenzen und Abweichungen bestehen vor allem im Stil der einzelnen Sänger und Traditionen, wie detailliert und episch breit oder auch verkürzt jeweilige Szenen und Episoden dargestellt sind. Zu erklären sind die Abweichungen auch durch Situations- und Publikumsbezogenheit jeweiliger Vortragsvarianten und nicht zuletzt auch durch die Vortrags- bzw. Improvisationskunst³⁷⁶ einzelner Sänger.

So stehen die karakalpakischen Varianten von Ögiz-zhyraw und Esemurat-zhyraw einander aufgrund des Umfangs, der Art der Ausgestaltung der Szenen und Motive, der Reihenfolge der Handlungen sowie des Gebrauchs der stilistischen Mittel deutlich näher, im Gegensatz zu der karakalpakischen Variante von Qurbanbaj-zhyraw. Das ist möglicherweise durch den gegenseitigen Einfluss der ersten beiden Sänger zu erklären, wobei man allerdings bemerken muss, dass Esemurat und Qurbanbaj denselben Sänger zum Lehrer hatten. Qurbanbaj-zhyraw aber lernte seine Kunst auch bei zwei anderen Sängern, wobei er zeitweise auch in Bulunghur verweilte. Daher ist vielleicht die epische Breite in seiner Variante zu erklären, die für die Sänger aus Bulunghur typisch zu sein scheint (vgl. die Variante von Fozil-shoir).

Zwar sind bei Qurbanbaj manche Szenen und Episoden viel breiter als bei Esemurat und Ögiz geschildert, dennoch lässt sich daraus kein Schluss über den künstlerischen Wert dieser Variante ziehen.³⁷⁷ Manchmal scheint die epische Breite aber überflüssig zu sein, selbst wenn auch dadurch der Status dieser Variante als eine selbstständige Variante unterstrichen werden kann. So lässt Qurbanbaj-zhyraw beispielsweise im ersten Teil der Dichtung Bajgary und Hakimnijaz (Alpamys) einander erst nach acht Jahren seit der Geburt des Helden begegnen und kennenlernen (Qur. 3-4).

Bei den usbekischen Varianten ist es ziemlich offensichtlich, wie verkürzt die Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi im Vergleich zu der Variante von Fozil-shoir vorgetragen wurden, wobei der Eindruck entsteht, als ob der Sänger in zeitliche Bedrängung geriet. Denn im ersten Teil der Dichtung werden die Dialoge der Protagonisten fast immer nicht

³⁷⁶ Vgl. hierzu oben Kapitel II, 1. und II, 1.1.

³⁷⁷ Einerseits liegt das Manuskript dieser Variante in einer unklaren und fehlerhaften Maschinenschrift vor, andererseits weist der Sänger-Text auch gewisse Fehler.

abgeschlossen: Auf eine Frage folgt vor allem bei Saidmurod keine Antwort, was jedoch angebracht wäre. Somit erscheinen diese Stellen ziemlich bezuglos im Handlungszusammenhang des Epos. Dennoch hat gerade die Variante von Saidmurod Panoh-óghli solche Episoden überliefert, die für das Verständnis der einen oder anderen Motivierung auch in anderen Varianten aufschlussreich sind. Fozils Variante kann, ohne Zweifel, als ausgearbeiteteste und im Laufe der Überlieferung geradezu zu einer Vollkommenheit entwickelte Dichtung von Alpamys betrachtet werden, und das mit solchen Stil- und Gestaltungsmerkmalen, die allgemein für diese Tradition der Sänger eigen sind.

Auf diese Weise differieren von der formellen Seite her nicht nur die beiden, die usbekische und die karakalpakische, Versionen der *Alpamys*-Dichtung beträchtlich voneinander, sondern auch einzelne Varianten, selbst wenn sie auch gleich gebaut sind. Das heißt, sie alle bestehen aus Vers- bzw. Strophendialogen, -monologen, Beschreibungen sowie Prosaeschnitten.

Aufgrund dieser Feststellungen anhand der *Alpamys*-Varianten, die für zweifellos voneinander unabhängig existierende Sängervarianten sprechen, kann man in Bezug auf die *Nibelungenlied*-Handschriften A, B und C eine vergleichbare Variation ausschließen. Das heißt im Falle der Handschriften A, B und C ist es eindeutig, dass es sich hier auf keinen Fall um unterschiedliche Varianten im Sinne der *Alpamys*-Varianten handelt. Das wurde oben durch entsprechende Analysen anhand einzelner Aventuren belegt.

Wenn man hier von einem Vortrag ausgehen könnte, da in Bezug auf die 'Nibelungenstrophe' in der Forschung bisher fast unbestritten ist, dass sie gesungen worden sein könnte,³⁷⁸ dann könnten die drei Handschriften lediglich als unterschiedliche Vortragsvarianten eines und desselben Sängers, wobei ich hiermit nicht den Autor bzw. Verfasser des *Nibelungenliedes* meine, in Frage kommen.³⁷⁹

Zu dieser Annahme ermuntern mich auch die neuesten Erkenntnisse in der Nibelungenforschung, die, wenn auch nicht unumstritten, die Möglichkeit nicht ausschließen, dass das *Nibelungenlied* auf einen musikalischen Vortrag zugeschnitten war.³⁸⁰ Zudem ist bisher auch die Frage nach dem möglichen Dichter des *Nibelungenliedes*, ob jener als erster das *Nibelungenlied* schriftlich niederlegte oder nicht, nicht entschieden. Harald Haferland schließt neuerdings einen Improvisationsvortrag „im Sinne einer *composition in performance*“ auch für das *Nibelungenlied* oder dessen „Vorgänger mit einer Vorform der Nibelungenstrophe“ nicht ganz aus. „Der Sänger mußte – dies ein letzter Reflex des Stabreimverses – Langverse mit einer Zäsur in der Mitte, und das heißt unter den Bedingungen der neuen Metrik: er mußte zwei Halbverse mit je drei Hebungen bilden. Dies mag ungefähr den Schwierigkeitsgrad aufweisen, den ein griechischer Hexameter oder ein serbokroatischer Zehnsilbler den Sängern abverlangte. Diese mündlichen Metren sind stichisch und für eine fortlaufende Erzählung aus dem Stegreif mit

³⁷⁸ Zur 'Nibelungenstrophe' vgl. oben den Abschnitt 3.1.

³⁷⁹ Zu unterschiedlichen Vortragsvarianten ein und denselben Sängers mit Änderungen vor allem im Umfang vgl. Karl REICHL 2001b, S. 227-247; vgl. auch Kapitel I und Kapitel III.

³⁸⁰ Vgl. hierzu oben Kapitel I, 3.1.5.

entsprechender Vorbereitung bzw. Ausbildung mehr oder weniger leicht zu bewältigen.“³⁸¹

So stellte Joachim Heinzle, aufgrund seiner Analysen zur Strophenstruktur des *Nibelungenliedes*, folgendes fest: „das *Nibelungenlied* war primär zum Vortrag bestimmt, nicht zum stillen Lesen, und zwar, [...] zum musikalischen Vortrag wahrscheinlich mit Instrumentbegleitung. [...] Die Längung des letzten Abverses [...] gibt ihr [der Strophe] Kontur, lässt sie den Hörer als blockhaft geschlossene Einheit wahrnehmen.“³⁸² Auch Otfrid Ehrismann behauptet, dass das *Nibelungenlied* „ohne eine Rezeption durch Lesen zu verhindern, auf den Vortrag zugeschnitten“ ist. „Es ist nicht nur ein Epos, dessen Geschichte aus der Mündlichkeit kommt, es ist auch ein Epos für die Mündlichkeit. Die (musikalische) Aufführung des Textes, seine *performance*, erlaubt bei jedem Vortrag eigene Fokussierungen und eigene Emphasen, die sich vor allem an dem oftmals pathetisch gehaltenen Stil entfalten können, und sie verträgt in Bezug auf die Kunst der Motivierung wohl auch eher als ein ausschließlich auf die Schrift hin konzipierter Text gelegentlich eine Vernachlässigung der Handlungslogik *en detail*. Die enge Kommunikation mit dem Publikum, die im Übrigen auch als ein fiktionales Element eingesetzt sein kann, begünstigt die vielfach vom Epiker geübte Technik der Anspielung, der Evokation von Ereignissen und Erzählungen, deren Bekanntheit er bei seinen Zuhörern voraussetzen kann.“³⁸³

Dieser Schluss, der hier lediglich in Bezug auf eine Variation der Texte gezogen wurde, bleibt jedoch ein hypothetischer und vorläufiger. Es bleibt auch offen, ob es sich beim möglichen Vortrag um einen Vortrag anhand einer schriftlichen Textvorlage oder um auswendige Wiedergabe handeln könnte. Andererseits ist es zu betonen, dass eine analytische Untersuchung von Makro-Variation zwei oder mehr Versionen des nämlichen Epos des nämlichen Sängers könnten vielleicht eher eine ähnliche bzw. vergleichbare Makro-Variation mit den *Nibelungenlied*-Handschriften gezeigt.³⁸⁴

Im Folgenden sollen die beiden Dichtungen auch anhand anderer Merkmale einer vergleichenden Analyse unterzogen werden, um anschließend aufgrund der Gesamtergebnisse folgern zu können, ob sich die vorläufige Annahme durch weitere Analysen bestätigen lässt oder umgekehrt zu widerrufen ist.

³⁸¹ Harald HAFERLAND 2004, S. 82; vgl. auch Albert B. LORD: „Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht.“ München 1965, Kapitel 6.

³⁸² Joachim HEINZLE 1987b, S. 43 f.

³⁸³ Otfrid EHRISMANN 2002, S. 47; siehe auch S. 37: „Wahrscheinlich konnte er [der Nibelungenepiker] schon auf Texte, die die Nibelungenstrophe gebrauchten, zurückgreifen. [...] Schwer tut man sich mit dem Dichter-Begriff, den man sogar hat auflösen wollen, weil wir nicht wissen, was dem Epiker vorlag und ob es vielleicht auch schon konkurrierende größere verschriftete oder mündliche Nibelungentexte gab. [...] Der *poeta* des Mittelalters war ein (handwerklicher) Macher, dessen Arbeit vortrags- und publikumsbezogen war. Geniale Fähigkeiten der epischen Gestaltung und schöpferische Inspiration schließt eine solche Definition nicht aus – auch nicht das Staunen der Interpretierenden vor seiner Arbeit.“ – Zur Forschungsdebatte über den Nibelungendichter und zur komplexen Stoffgeschichte des mhd. Nibelungenepos vgl. oben, Kapitel I.

³⁸⁴ Vgl. hierzu unten Kapitel III, 4.

DRITTES KAPITEL

VARIABILITÄT UND SCHRIFTLICHKEIT?

Mikro-Variation der Texte
(Anhand Joachim Bumke)

1. Vorbemerkung

Bei den zu behandelnden *Alpamys*-Texten handelt es sich zum einen um unterschiedliche Vortrags-Varianten von verschiedenen Sängern aus verschiedenen „Epen-Regionen“³⁸⁵, zum anderen bedingen eben die Vortrags-Situationen, dass ebenfalls die sprachliche oder Mikro-Variation als vorhanden betrachtet werden kann. Dennoch ist es interessant herauszufinden, in welchem Ausmaß und Charakter diese spezifisch durch die mündliche Überlieferung bedingte sprachliche Variation vorkommt, indem unterschiedliche Szenen bzw. Textpassagen jeweils in den karakalpakischen und usbekischen *Alpamys*-Traditionen auf ihre sprachliche Entsprechungen und nicht auf sprachliche Differenzen hin analysiert werden.

Die Analyse der sprachlichen Variationen des *Nibelungenliedes* – A, B und C – geht dagegen vom Beschreibungsmodell variierender Epenüberlieferung³⁸⁶ von Joachim Bumke aus, das er auf die *Klage*- Fassungen *B und *C angewendet hat.³⁸⁷ Bei der Beschreibung variierender Überlieferung müsse man sich nach Joachim Bumke „von der Vorstellung freimachen, daß von zwei konkurrierenden Lesungen immer eine richtig und die andere falsch sein müsse, allenfalls beide fehlerhaft, aber nicht beide richtig. Den Varianten ist prinzipiell Gleichgewichtigkeit zuzugestehen.“ Gleichgewichtigkeit müsse jedoch nicht gleich „Gleichwertigkeit“ heißen: „nicht selten ist die eine Lesart deutlich besser, passender, anspruchsvoller oder dem Wortgebrauch des Autors gemäßiger als die andere.“³⁸⁸

Unter dem Begriff „epische Variation“ versteht Bumke „alle Unterschiede zwischen verschiedenen Handschriften und verschiedenen Fassungen eines Epos [...], soweit sie sich nicht als Fehler einzelner Schreiber erklären lassen.“³⁸⁹ Auf die Festlegung des Begriffs „epische

³⁸⁵ Vgl. hierzu oben Kapitel I.

³⁸⁶ Zur Beschreibung variierender Überlieferung anhand Dietrich-Epik vgl. Joachim HEINZLE: „Mittelhochdeutsche Dietrichepik.“ München 1978.

³⁸⁷ Joachim BUMKE: „Die vier Fassungen der *‘Nibelungenklage’*.“ 1996a, S. 397-455.

³⁸⁸ Joachim BUMKE: „Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 13. Jahrhundert.“ 1991, S. 266.

³⁸⁹ BUMKE 1996a, S. 390.

Variation“ von Bumke will ich nicht näher eingehen. Auch seine Definitionen von Fassungen werden von mir im Folgenden nur zum Teil berücksichtigt. So sollte man nach Bumke „von Fassungen nur dort sprechen, wo ein eigener Gestaltungswille nachweisbar ist.“ Außerdem sei „die Abgrenzung von fassungsspezifischen Lesarten gegenüber der normalen Varianz volkssprachlicher Texte nicht immer eindeutig; dennoch tritt der Fassungscharakter deutlich hervor, wenn man alle Abweichungen ins Auge faßt.“³⁹⁰ Des Weiteren sollte man von Fassungen sprechen, „wenn ein Epos in mehreren Versionen vorliegt, die in solchem Ausmaß wörtlich übereinstimmen, daß man von ein und demselben Werk sprechen kann, die sich jedoch im Textbestand und/oder in der Textfolge und/oder in den Formulierungen so stark unterscheiden, daß die Unterschiede nicht zufällig entstanden sein können, vielmehr in ihnen ein unterschiedlicher Formulierungs- und Gestaltungswille sichtbar wird; und wenn das Verhältnis, in dem diese Versionen zueinander stehen, sich einer stemmatologischen Bestimmung widersetzt, also kein Abhängigkeitsverhältnis im Sinne der klassischen Textkritik vorliegt, womit zugleich ausgeschlossen wird, daß die eine Version als Bearbeitung der anderen definiert werden kann; vielmehr muß aus dem Überlieferungsbefund zu erkennen sein, daß es sich um »gleichwertige Parallelversionen« handelt.“³⁹¹ Zudem sei für Fassungen kennzeichnend, „daß sie keine Bearbeitungen sind, das heißt gegenüber anderen Versionen nicht als sekundär zu erweisen sind, sondern Merkmale der Originalität aufweisen.“³⁹² So beginnt die „epische Variation [...] auf der Ebene kleinster Unterschiede in der Morphologie, der Syntax oder der Semantik.“³⁹³

Im Folgenden beschränkt sich aber der Nachweis sprachlicher Variation in den Nibelungenhandschriften A, B und C vor allem auf Differenzen im Textbestand, in Formulierungen in ganzen Versen und darüber hinaus. Aber auch die sprachliche Variation im Wortlaut innerhalb der Einzelverse, angefangen von einem Wort und Veränderungen in der Textfolge, wird berücksichtigt.³⁹⁴

Somit übernehme ich Bumkes Modell nur partiell. Das Modell ordnet in Bumkes Anwendung „alle Variationsphänomene in ein Koordinatensystem“ ein, „das 1. die Art der Variation (was und wie variiert wird) und 2. das Ausmaß der Variation (wie stark variiert wird) erkennen lassen soll. [...] Um das Was und Wie der Variation zu erfassen, bietet es sich an, Textbestand, Textfolge und Textformulierungen zu unterscheiden.“³⁹⁵ Und das „Ausmaß der Variation läßt sich am besten

³⁹⁰ Vgl. hierzu BUMKE 1991, S. 301 f., Anm. 180.

³⁹¹ BUMKE 1996a, S. 32. – Für den Terminus »gleichwertige Parallelversionen« siehe Karl STACKMANN: „Mittelalterliche Texte als Aufgabe.“ In: Festschrift für Jost Trier zum 70. Geb. Hrsg. von William FOERSTE und Karl H. BORCK. Köln, Graz 1964, S. 240-267; hier S. 264.

³⁹² BUMKE 1996a, S. 45 f.

³⁹³ Ebda, S. 52. – Karl STACKMANN 1964, S. 257, spricht bei solchen Differenzen von »iterierenden Varianten«. – Zu einem weiteren Terminus »Präsumptivvarianten«, den sogenannten „vollkommen gleichwertige[n] Lesarten“, vgl. BUMKE 1996a, S. 53, Anm. 238; siehe auch Joachim HEINZLE 1978, S. 64, Anm. 24; Karl STACKMANN 1964, S. 263. Im Folgenden bleiben diese Begriffsunterscheidungen unberücksichtigt.

³⁹⁴ Zum Forschungsstand und Diskussion über alte und neue Methoden in der Mediävistik, darunter auch bezüglich der Variabilität der Texte siehe Joachim BUMKE 1996a, S. 3 ff.; zum prinzipiellen Unfestigkeit der Texte vgl. S. 53-60. Zu diesem Thema siehe auch den Aufsatz von Joachim BUMKE: „Der unfeste Text.“ 1996c, S. 118-129. – Vgl. auch Otfried EHRISMANN 2002, S. 142-145.

³⁹⁵ BUMKE 1996a, S. 391; mehr dazu auf S. 391 ff.

messen, wenn man die Verse als Maßeinheit betrachtet. Unter diesem Gesichtspunkt bietet es sich an, zu unterscheiden zwischen der Variation im Einzelvers, der Variation im Verspaar und der Variation in größeren Versgruppen.³⁹⁶

Die Analyse der sprachlichen Variation der Nibelungenhandschriften anhand des Modells von Joachim Bumke beschränkt sich im Folgenden auf bestimmte Strophenabschnitte und Textpartien der sechsten Aventure, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen und aufgrund dessen die Art und das Ausmaß der sprachlichen bzw. Mikro-Variation zwischen den drei Haupthandschriften feststellen zu können. Der Vergleich basiert auf den Strophen von B. Alle Handschriften A, B und C werden nach der Internetausgabe von H. Reichert zitiert. Die Interpunktion von B und A basiert auf der Ausgabe von Karl Bartsch und Helmut de Boor; die von C partiell auf der Ausgabe von Bartsch und de Boor sowie auf der großen Parallelausgabe der Handschriften von Michael Batts.

Anschließend sollen die Ergebnisse mit den Ergebnissen der sprachlichen Analyse der Sängervarianten des *Alpamys*-Epos verglichen werden. Dabei ist es zu betonen, dass das Vergleichsmaterial aus dem *Alpamys*-Epos einer mündlichen Tradition entstammt, deren Herkunft genau nachweisbar ist. Es handelt sich zudem um verschiedene Varianten von verschiedenen Sängern aus verschiedenen Regionen und Sängerschulen, so dass sich Variation nicht nur auf der Makro-Ebene, sondern auch – am deutlichsten – auf der Mikro-Ebene (textlich) nachweisen lässt.

2. *Nibelungenlied* und Mikro-Variation (Anhand der sechsten Aventure)

2.1. Zum Textbestand

Die Handschrift C weist insgesamt 56 Strophen auf, die textlich deutlich von den Strophen in den Handschriften A und B abweichen. Darüber hinaus zählt die Handschrift C zusätzliche Strophen, die sowohl in Handschrift B – 64 Strophen – als auch in A – 124 Strophen – gänzlich fehlen. Die Hohenems-Münchener Handschrift A hat somit fehlende 60 Strophen auch im Vergleich zu St.-Galler B. Die Differenzen bestehen auch in den unterschiedlichen Aventureneinschnitten und –überschriften. Die Handschrift B enthält überhaupt keine Aventureüberschriften.

Auch im Textbestand der sechsten Aventure weichen die Handschriften von einander ab.

³⁹⁶ Ebda, S. 393; mehr dazu auf S. 393-396; siehe auch S. 397: „Um eine Vorstellung von Art und Umfang der Variation zu geben, braucht nicht der ganze Text erfaßt zu werden. Auf der anderen Seite sollte die Materialbasis breit genug sein, um Zufälligkeiten auszuschließen.“

Das betrifft zunächst den Umfang der Aventure.

Hier ist zu bemerken, dass der Aventureneingang zur sechsten Aventure jeweils unterschiedlich plaziert ist. In C liegt er (es) nach der C-Strophe 328 („*Auent wie sich Gunther gein Islande hin ze Prunb' bereite*“)³⁹⁷, die aber in A und B fehlt. Diese Strophe schließt zusammen mit einer für alle Handschriften gemeinsamen, aber in C sprachlich anders gestalteten, Strophe 327 die fünfte Aventure ab. Aber auch die B-Strophe 323, die der C-Strophe 327 entspricht, bildet den Abschluß der fünften Aventure. Die Aventureüberschrift in A („*Wie Gunther gen Islande nach Prünbilde fuor*“)³⁹⁸ fällt dagegen vor die Strophe 324 und somit vor eine Strophe, die in C mit Strophe 327 und B mit Strophe 323 ihre Entsprechungen haben. Somit entspricht der Aventureneinschnitt in A der Aventureneinteilung in der kritischen Ausgabe von Karl Bartsch und Helmut de Boor.

Während in A mit der Strophe 376 der Aventureneinschnitt zur nächsten siebten Aventure fast mit B (385) zusammenfällt, in der jedoch darauf noch eine weitere Strophe (B 386) folgt, deckt sich der Aventureneinschnitt in C gar nicht mit den beiden. Dagegen endet die sechste Aventure in C nach der C-Strophe 390 und damit sechs Strophen früher als in B (380) und fünf Strophen früher als in A (371). Somit zählt die Handschrift A nach der ursprünglichen Aventurengliederung in der sechsten Aventure 52 Strophen (324-376), B umfasst 62 Strophen (324-386) und C weist 61 Strophen (329-390) nach.

Aufgrund dieser Differenzen werde ich mich im Folgenden auf die Aventureneinteilung in der kritischen Ausgabe von Karl Bartsch und Helmut de Boor beziehen. Der Strophenbestand von C muss für die Grenzen der sechsten Aventure nach A und B gezählt werden, denn sonst sind die Handschriften im Textbestand nicht vergleichbar. In diesem Falle kommen in Handschrift C in der sechsten Aventure zusätzliche sieben Strophen im Vergleich zu B hinzu. In A (324-376) dagegen fehlen dort elf Strophen im Vergleich zu B und 18 Strophen im Vergleich zu C.

2.1.1. Plusstrophen in C

Die zusätzlichen sieben C-Strophen, die in A und B fehlen, sind 328, 332, 335, 336, 342, 343, 392. Sie sollen hier im jeweiligen Kontext näher betrachtet werden, um feststellen zu können, ob durch sie in Handschrift C eine erweiterte Fassung der sechsten Aventure vorliegt.

Die Strophe 328 führt die Aussage von Strophe 327 weiter, die ein Beratungsgespräch am Wormser Hof über bevorstehende Heirat des Königs mit einer ebenbürtigen *frone* wiedergibt.³⁹⁹

³⁹⁷ Aventureüberschrift der Handschrift C nach der großen Ausgabe von Michael BATTIS 1971.

³⁹⁸ Aventureüberschrift der Handschrift A nach der Ausgabe von Karl BARTSCH und Helmut DE BOOR 1996, S. 60.

³⁹⁹ Für die Übersetzung des mhd. Textes vgl. „*Das Nibelungenlied*“. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Hrsg., übersetzt und mit einem Anhang versehen von Helmut BRACKERT. 28. Auflage. Frankfurt 2003.

Iteniwc mære sich hvben vmben Rin.⁴⁰⁰
ez sprachen zu dem kunige die hosten mage sin,
warwbe er niht enname ein wip zu siner ê.
do sprach der chunic rîche: „ine wil niht langer biten me.“⁴⁰¹ | (327)

Des wil ich beraten, wa ich die mvge nemen,
div mir vñ mime rîche ze frowen mvge zemen
an edel vñ ovch an schone der gib ich miniv lant.
als ich die reht ervinde, si sol iv werden wol bekant.⁴⁰² | (328)

Die C-Strophe 327 hat mit A (324) und B (323) lediglich die erste Verszeile gemeinsam, in der sie miteinander wörtlich übereinstimmen.⁴⁰³ Somit weicht hier durch die Aussage der Strophe 327 und ihre Erweiterung in 328 die Version C stilistisch, inhaltlich, im Textbestand und in Formulierung von A und B ab und leitet in die folgende Strophe von »*ein küneginne gesezzen über sê*« über.

Die Strophe 332 führt die Aussagen von 327 und 328 noch weiter. Sie verdeutlicht die Situation des Königs, der eine ranghohe *frowe* heiraten soll, und eröffnet somit die Beratungsepisode Gunthers über die bevorstehende Werbung um die ferne Brünhild:

Do si eines tages sazen, der kunic uñ sine man,
manigen ende si ez mazen, beidiv wider vñ dan,
welhe ir herre mohte zeinem wibe nemen,
div in ze frowen tohte vñ ovch dem lande mohte zemen. | (332)

Die Handschriften A (327/328) und B (326/327) gehen dagegen gleich von dem Bericht über die sagenhafte Jungfrau in die Rede Gunthers über. C schafft somit einen kausalen Erzähl- und Motivzusammenhang, indem deutlich auf Gunthers Situation hingewiesen wird.

⁴⁰⁰ Die Interpunktion der Handschrift C beruht auf der Parallelausgabe von Michael BATTIS 1977.

⁴⁰¹ Kursiv markiert werden hier und im Folgenden fehlende Wörter, Wortgruppen, Verszeilen sowie deutliche inhaltliche und sprachliche Abweichungen, wie hier der Fall ist. Die drei Verszeilen finden eine Parallele in den Verszeilen 25 bis 28f. im *König Rother*. Vgl. „König Rother. Geschichte einer Brautwerbung aus alter Zeit.“ Übertr. und eingel. von Günter KRAMER. Berlin 1961.

⁴⁰² Siehe zum Text »NibHsCReichert.txt« unter »<http://www.univie.ac.at/Germanistik/texte/textkorpus>«. Da es zum Teil um größere Strophengruppen geht, werden in diesem Abschnitt die Textbeispiele nach der computerlesbaren Internet-Ausgabe der Nibelungenhandschriften als „reine Textdateien“ von Hermann REICHERT zitiert. Allerdings sind die einzelnen »Mediaevum-Internet-Sonderzeichen« darin von mir rückgängig gemacht und durch entsprechende Buchstaben aus dem »NibHsABCErklärungen.txt« von REICHERT ersetzt worden, die in entsprechenden Stellen in eckigen Klammern angebracht sind. Vgl. unten auch den Anhang I hierzu. Darüber hinaus werden von mir bei der Analyse auch die kritische Ausgabe von Karl BARTSCH und Helmut DE BOOR anhand der Handschrift B sowie die große Faksimileausgabe von Michael Batts berücksichtigt.

⁴⁰³ Da die vergleichbare sprachliche Variation innerhalb der *Alpamys*-Varianten darüber hinausgeht, wurde die unterschiedliche Schreibweise in einzelnen Wörtern in den Nibelungen-Handschriften von mir nicht berücksichtigt.

Die beiden Plusstrophen 335/336 führen den Dialog zwischen Gunther und Siegfried weiter, der in A (329/330) und B (328/329) verkürzt ist und direkt in die Rede von Hagen übergeht:

Do sprach der kunich Gvnther: „nie geborn wart ein wip,
so starch uñ ovch so chvne, ine wolde wol ir lip
in strite betwingen mit min selbes hant.“
„swiget“, sprach do Sifrit. „iv ist ir ellen vnbekant. | (335)

Vñ wærn iwer viere, dine kunden niht genesn
von ir vil grimmen zorne. ir lat den willen wesn
daz rat ich iv mit triwen – welt ir niht ligen tot,
sone lat ivch nach ir minne niht ze sere wesn not.“ | (336)

Dem erweiterten Dialog ist ein zusätzlicher Bericht über die sagenhafte Stärke Brünhilds zu entnehmen, wodurch auch die spätere Bedrängnis der Burgunder in der Werbungsszene in Island vor den Wettkämpfen (C 447; B, 436) begründet ist. Zudem verdeutlichen 335,4 und 336 die Kenntnis Siegfrieds von Brünhild, deren Hintergrund aber auch in C dadurch nicht erhellt wird.

Die Strophen 342/343 enthalten wichtige Hinweise auf den Ursprung der Tarnkappe Siegfrieds, die eine entscheidende Rolle bei den Wettkämpfen und später auch in der Brautnacht spielt:

Von wilden getwergen han ich gehóret sagen,
si sin in holn bergen, vñ daz si ze scherme tragen
einez heizet tarnkappen, von wnderlicher art.
swerz hat an sime libe, der sol vil gar wol sin bewart | (342)

vor slegen vñ vor stichen; in mvge ovch niemen sehen,
swenner si darinne. beide horn vñ spehen
mag er nach sinem willen, daz in doch niemen siht.
er si ovch verre stercher, als uns div aventure giht. | (343)

Die beiden Strophen weihen zudem in die Geheimnisse dieser Tarnkappe ein, die den Sieg Siegfrieds und Gunthers über Brünhild garantiert, da sie auch große Stärke verleiht (343,4). Darüber hinaus können demjenigen, der die Tarnkappe anhat, keine Verletzungen zugefügt werden. Somit enthalten die beiden Strophen wichtige sachliche Hinweise auf den späteren Einsatz von Siegfrieds Tarnkappe.

Die Strophe 392 führt die Frage Gunthers an Siegfried über das unbekanntes Island, dessen Burge und Besitzer (von 391,3f.) weiter aus:

Ine han bi minen ziten, ine wolde lvge iehn,
so wol erbowen burge mere nie gesehen
in deheinem ein lande, als ir hie vor uns stat.
er mach wol wesen riche der si hie gebowen hat.“ | (392)

Dies ist nicht unwichtig: Es betont Brünhilds Macht, die man so gefürchtet hatte, bevor man sich auf die Werbungsfahrt begab (334-336).

Somit ließ sich feststellen, dass die Plusstrophen in C innerhalb der sechsten Aventure erweiternde und weiterführende Hinweise enthalten. Sie geben teils auch zusätzliche Informationen, wie im Falle der Tarnkappe Siegfrieds.

2.1.2. Fehlende Strophen in A

Insgesamt elf Strophen fehlen in der sechsten Aventure in Handschrift A im Vergleich zu B und 18 Strophen im Vergleich zu C. Diese sollen im folgenden im entsprechenden Kontext näher betrachtet werden.

Die fehlenden Strophen in A sind die folgenden: Zwischen den A-Strophen 338/339 sind in B und C noch zwei Strophen enthalten; zwischen 341/342 kommen in B und C noch weitere zwei Strophen vor; zwischen 348/349 weisen B und C gleich vier in A fehlende Strophen auf; zwischen 358/359 fehlt im Vergleich zu B und C eine Strophe und noch eine weitere Strophe zwischen 359/360. Die sechste Aventure endet in A mit der Strophe 376, worauf in B (385/386) und C (396/397) noch eine weitere, die Aventure abschließende Strophe folgt.

Bereits beim ersten Fall lässt sich bemerken, dass durch die fehlenden zwei Strophen (B 338/339) ein wichtiger Teil von der Antwort Siegfrieds auf Gunthers Frage vermisst wird:

„Swie vil wir volches f[ve]ren“;⁴⁰⁴ sprach aber Sivrit,
„ez pfligt div kvneginne so vreislicher sit,
di m[uo]sen doch ersterben von ir vberm[uo]t.
ich sol ivch baz bewisen, degen ch[ve]ne vnd g[uo]t. | (B 338)

Wir svln in rechen wise ce tal varen den Rin.
die wil ich dir *benennen*, di daz svlen sin.
selbe vierde degene varn wir an den sê.
so erwerb n wir di frôwen, swi ez vns darnach erge. | (B 339)

⁴⁰⁴ Der Text wird nach der Internet-Ausgabe der Handschriften nach Hermann REICHERT zitiert. Die Interpunktion ist zum Teil der kritischen Ausgabe der Handschrift B von Karl BARTSCH und Helmut DE BOOR entnommen.

In 338 (B) schlägt Siegfried zunächst Gunthers Vorschlag von A-Strophe 338 ab. Stattdessen schlägt er in 339 (B) vor, zu viert »in recken wîse«⁴⁰⁵ nach Island zu Brünhild zu fahren. Darauf werden diese vier in der A-Strophe 339 (B 340) namentlich genannt.

Einerseits ist durch die inhaltlichen Aussagen der beiden nächsten fehlenden Strophen (B 343/344) für den A-Text nichts Wesentliches verlorengegangen, so dass die Überleitung der Aussage in A von 341 zu 342 ziemlich glatt verläuft:

Do sprach der degen g[uo]ter: „so wil ich selbe gan
z[uo] miner lieben m[uo]ter, ob ich erbitten chan,
daz vns ir scönen meide helfen pr[ve]uen chleit,
di wir tragan mit ern f[ve]r di herlichen meit.“ | (B 343)

Do sprach von Tronege Hagne mit herlichen siten:
„waz welt ir iwer m[uo]ter sólher dienste biten?
lat iwer swester hóren, wes ir habet m[uo]t:
so wurdet iv ir dienest z[uo] dirre hove reise g[uo]t.“ | (B 344)

Andererseits liegt vor allem in der Rede Hagens in der fehlenden Strophe 344 (B) ein möglicher indirekter Hinweis auf die Zusammenführung von Kriemhild und Siegfried, da Hagen Gunther zu Kriemhild schickt (B 344,2ff.), der sich sonst an seine Mutter um Hilfe bei der Anfertigung der Reisebekleidung wenden wollte. Hinzu kommt, dass Gunther gleich darauf zusammen mit Siegfried vor Kriemhild erscheint (A 342,1f.).

Zwischen den A-Strophen 348/349 weisen B und C gleich vier fehlende Strophen in A nach:

Do sprach der kvnech riche: „vil liebiv swester min,
ane dine helfe /- chvnd ez niht gesin.
wir wellen chvrzwilen in Pr[ve]nhilde lant:
da bedorften wir ce habene vor fròwen herlich gewant.“ | (B 352)

Do sprach div ivnchfròwe: „vil lieber br[uo]der min,
swaz der minen helfe dar an chan gesin,
des bring ich ivch wol innen, daz ich iv bin bereit.
versagt iv ander iemen, daz wære Chrimhilde leit. | (B 353)

Ir svlt mich, riter edele, niht sorgende biten,
ir svlt mir gebieten mit herlichen siten.
swaz iv von mir gevalle, des bin ich *iv* bereit,

⁴⁰⁵ Die einzelnen Zitate im Laufe des Textes basieren auf der kritischen Ausgabe von BARTSCH und DE BOOR.

vnt t[uo]n ez willechliche“, sprach div wnechlichiv mit. | (B 354)

„Wir wellen, liebeiv swester, tragn g[uo]t gewant.
daz sol helfen pr[ve]uen iwer edeliv hant.
des vol ziehen iwer magede, daz ez vns rehte stat,
wand wir der verte han deheiner slahte rat.“ | (B 355)

Allerdings ist dadurch nichts Notwendiges im Erzählzusammenhang verlorengegangen. Die vier Strophen geben ein höfliches Gespräch von König Gunther und seiner Schwester Kriemhild über die Kleideranfertigung wieder. Dennoch enthält die Strophe 352 (B) die Begründung der aufwendigen Vorbereitungen, die hauptsächlich auf gute Bekleidung fixiert zu sein scheint. Vor allem die letzten Verszeilen dieser Strophe (B 352,3f.) weisen auf den Zweck dieser Maßnahmen: die Brautwerbung um Brünhild.

Bei den folgenden fehlenden Strophen jeweils zwischen den A-Strophen 358/359 (B 366) und 359/360 (B 368) handelt es sich lediglich um zusätzliche Berichte:

Do sagte man den rechen, in wæren nv bereit,
div si da f[ve]ren solden, ir zierlichen chleit,
also si da gerten. daz was nv getan.
done wolden si niht langer bi dem Rine bestan. | (B 366)

F[ve]r alle di si chomn, di m[uo]sen in des iehn,
daz si cer werlde heten bezers niht geschn.
des mohten si se gerne da ze hove tragn.
von bezer rechen wæte chvnde niemn niht gesagn. | (B 368)

Erstere, die Strophe 366 (B) berichtet von der vollendeten Arbeit an den Reisegewändern, deren Fehlen jedoch nicht wesentlich ist. In der zweiten Strophe 368 (B) wird die Herrlichkeit der Gewänder gepriesen. Bei diesen beiden in A fehlenden Strophen ist zu bemerken, dass A hier epische Breite vermeidet und sachlich knapp geblieben ist.

Die sechste Aventure schließt A mit der Strophe 376 ab. Darauf folgt in B (385/386) und C (396/397) eine weitere Strophe:

„Iane lob ihz niht so verre dvrch die liebe din
so dvrch dine swester, daz scóne magedin.
div ist mir sam min sele vñ so min selbes lip.
ich wil daz gerne dienen, daz si werde min wip.“ | (B 386)

Die zusätzliche Strophe in beiden Handschriften motiviert bzw. begründet, warum der

zukünftige „künec“ Siegfried bereit ist, sich auf einmal bei der Brautwerbung um Brünhild als Gunthers Dienstmann⁴⁰⁶ bezeichnen zu lassen, da davon der erfolgreiche Ausgang der Werbungsfahrt für Burgunder abhängig sei (A 375,f.). Die B-Strophe 386 ist hier nicht nur nicht nötig, sondern eher deplaziert.

Wie man der Besprechung der fehlenden Strophen in A im jeweiligen Kontext entnehmen kann, lässt sich nicht eindeutig folgern, dass A dadurch im Inhalt oder in Details Wichtiges eingebüßt hat im Vergleich zu B und C. In Bezug auf die sechste Aventure bewahrt A somit das Gleichgewicht zwischen sachlicher Darstellung und episch breiter Schilderung, wobei die sachlichen Einzelheiten von B und C – die Zusatzstrophen in C ausgeschlossen – auch in A erhalten sind.

2.2. Mikro-Variation

Die Mikro-Variation mit deutlichen Abweichungen in Formulierungen und im Inhalt der einzelnen Strophen ist vor allem in Handschrift C gegeben, die abgesehen von den Plusstrophen auch sonst sprachliche und partiell auch inhaltliche Abweichungen unterschiedlichen Ausmaßes im Gegensatz zu A und B bietet. Die Variation der Textfolge ist nur innerhalb einzelner Verse nachzuweisen. Ansonsten bleibt die Textfolge jeweils in Verszeilen und Strophen fast gleich, abgesehen von abweichenden Fällen in C, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen.

Der Schwerpunkt der sprachlichen Analysen liegt in Differenzen unterschiedlicher Art und unterschiedlichen Ausmaßes in den drei Handschriften, angefangen von den Abweichungen in einzelnen Wörtern und darüber hinaus.⁴⁰⁷ Zwar werde ich mich zum Teil an dem vorgeschlagenen und auf die *Klage*-Texte angewendeten Modell der Beschreibung variierender Überlieferung von Joachim Bumke orientieren,⁴⁰⁸ so dass wie auch dort die Methode der textnahen Analyse gilt. Auf den statistischen Nachweis des Ausmaßes der sprachlichen Variation wird aber verzichtet. Der Zweck der Analysen dient der Feststellung und Veranschaulichung vorhandener sprachlicher Differenzen zwischen den Haupthandschriften, um anschließend die Ergebnisse mit dem Ausmaß der sprachlichen Variation in den *Alpamys*-Texten vergleichen und Unterschiede nachweisen zu können.

⁴⁰⁶ Vgl. hierzu unten Kapitel V.

⁴⁰⁷ Unberücksichtigt bleiben alle Unterschiede in der Schreibweise und in einzelnen Buchstaben und auch in einzelnen Wörtern, falls die Abweichung nur darin besteht. Aufgrund der offensichtlichen sprachlichen Variation in *Alpamys*-Varianten werden auch im *Nibelungenlied* möglichst größere sprachliche Differenzen bei den Besprechungen berücksichtigt, wobei auch einzelne Wörter nicht außer Acht gelassen werden.

⁴⁰⁸ Joachim BUMKE 1996a, S. 390-455.

2.2.1. Variation in einzelnen Versen und darüber hinaus

Die Eingangsstrophe der sechsten Aventure 324 (A) weicht in den ersten drei Verszeilen lediglich an einzelnen Wörtern im Vergleich zur B-Strophe 323 ab. Die erste Verszeile bleibt in allen Handschriften jeweils unverändert. Allerdings entsteht in der letzten Verszeile eine deutliche Differenz zwischen den Handschriften:

man seite, daz da were manich /-⁴⁰⁹ magedin.
der dahte im eine werben des[2 kunich]3 Gvnthers[1 m[**uo**]t,
daz dvhte sine rechen **vñ die herren alle gút.** | (A 324,2ff.)

man sagte, daz da wære manech *scóne* magedin.
der *gedaht* im eine *erwerben* Gvnther der kvnech **g [uo]t:**
da von begvnde dem rechen **vil sere hohen der m[uo]t.** | (B 323,2ff.)

ez sprachen zv dem kunige die hosten mage sin,
warvmbe er niht enname ein wip zv siner ê.
do sprach der chunic riche: „ine wil niht langer biten me. | (C 327,2ff.)

Die drei Verszeilen der C-Strophe 327 weichen in ihrer anders formulierten und nicht abgeschlossenen Aussage sprachlich gänzlich von den entsprechenden Verszeilen in der A-Strophe 324 ab. Dennoch lässt sich auch den Verszeilen in A und B eine Gesprächssituation mit einem ähnlichen Inhalt entnehmen.

Eine eindeutige Variation aufgrund unterschiedlicher Wortwahl und der Aussage über eine Verszeile hinaus entsteht zwischen den letzten drei Verszeilen in B-Strophe (323,2ff.) und der C-Strophe (327), die gänzlich voneinander abweichen. Mit dem dritten Anvers in A (324,3) variiert die Aussage und Textfolge im dritten Anvers der B-Strophe (323,3). Dadurch differieren auch die Aussage und die Wortwahl jeweils in der vierten Verszeile in A (324,4) und B (323,4) deutlich.

Dem folgenden Beispiel lässt sich entnehmen, wie sprachlich und inhaltlich nah die A-Strophe 326 zur B-Strophe 325 steht:

swer **ir minne gerte, der m[uo]se ane wanch**
driv spil **an gewinnen** der fröwen wol geboren. | (B 325,2f.) ≅ (A 326,2f.)

swer **an si wenden wolde sinen gedanch,**
driv spil **mvserr an behaben** der frowen wol geborn. | (C 330,2f.)

⁴⁰⁹ Das Zeichen weist hier und im Folgenden auf ein fehlendes Wort im Vergleich zu *B bzw. *C hin, in denen das entsprechende Wort kursiv markiert wird.

In der zweiten Verszeile der C-Strophe 330 stimmt nur der Zeilenbeginn in einem Wort («swer») mit den entsprechenden A- und B-Strophen überein. Ansonsten bietet C eine in der Wortwahl sprachlich ganz anders gefasste, aber inhaltlich ähnliche Aussage in dieser Verszeile im Gegensatz zu A und B, in denen sie gleich bleibt.

Die darauffolgende Verszeile weicht durch den synonymen Gebrauch eines Verbs »an gewinnen« in A (326,3) und B (325,3), das in der C-Zeile (330,3) durch ein anderes Verb ausgedrückt wird: »mvserr an behaben«.

In der folgenden Beispielstrophe unterscheiden sich die Handschriften bereits in der ersten Verszeile partiell in der Textfolge und in einzelnen Wörtern:

/-[1 Si]3 gie[2 mit in beiden ,	da si ê da saz,	}
vf matraze /- /- riche,	ich wil /- wizen daz,	
geworht mit gúten bilden,	mit golde wol erhaben.	(A 347,1ff.)
		} AB
<i>Do</i> gie si mit in beiden ,	da si ê da saz,	
[uo]f matrazze <i>diu vil</i> richen,	ich wil wol wizen daz,	
geworht von g[uo]ten bilden,	mit golde wol erhaben.	(B 350,1ff.)

Do gie si mit **den degenen**, da si **selbe** saz,
 matraz div /- richen, **ir svlt gelovben** daz,
lagen allenthalben an dem vlezze nider. | (C 360,1ff.)

So weist die A-Strophe 347 im Unterschied zu B- (350) und C-Strophen (360) leichte Veränderungen in der Textfolge und ein fehlendes Wort im ersten Anvers auf. Die C-Strophe weicht wiederum in der ersten Verszeile von A und B in einzelnen Wörtern an zwei Stellen ab, die aber im Kontext jeweils gleiches ausdrücken.

In der zweiten Verszeile fehlen in A und C im Gegensatz zu B einzelne Wörter, vor allem im Anvers. Die C-Zeile weicht zudem von A und B, die abgesehen von einem einzigen fehlenden Wort gleich bleiben, durch die veränderte Aussage im Abvers mit anderen Worten ab.

Die dritte Verszeile bleibt in A und B unverändert. Dagegen ist nicht nur die Wortwahl, sondern auch der Inhalt der Aussage der C-Strophe in dieser Verszeile ganz anders als in A und B. Die Verszeilen in A und B beschreiben die schönen Muster der »matrazze diu vil richen« (B 350,2f.), C lediglich ihr Vorhandensein »an dem vlezze« (360,3).

Im folgenden Beispiel bleiben die A-Strophe 348 und die entsprechende B-Strophe 351 unverändert gleich, abgesehen von einem einzigen Wort im letzten Abvers:

Friuntliche bliche vnd gútlichen sehen,	(A 348,1)	}
---	-----------	---

sit wart div schöne Chriemhilt des k[uo]nen Sifrides wip. | (A 348,4) |
 } AB
Friwentliche bliche vñ g[uo]tlichez sehn, | (B 351,1) |
sit wart div scóne Chrimhilt des *starchen* Sivrides wip. | (B 351,4) |

Vil lieptlicher bliche vñ minneklichez sehn, | (C 361,1)
er erwarp mit starchem dienste daz si doch sider wart sin wip. | (C 361,4)

Das Adjektiv für Siegfried variiert jeweils durch synonyme Wörter: von »*kuonen*« in A (348,4) zu »*starken*« in B (351,4).

Die entsprechende C-Strophe (361) weicht von A und B in der ersten und vierten Verszeilen ab. Zunächst einmal beschränkt sich die Variation auf einzelne Wörter, jeweils Adjektive, die im Kontext synonym gebraucht sind: »*friwentliche*« (B 351,1) <> »*vil lieptlicher*« (C 361,1) und »*gotlichez*« <> »*minneklichez*«.

Die Variation in der vierten Verszeile umfasst jeweils die ganze Langzeile, vor allem sprachlich. Aber auch inhaltlich weichen die Aussagen voneinander ab. Die C-Strophe (361,4) erweitert die jeweils gleiche Aussage von A und B, indem sie auch auf das „wie“ »*sit [...] Chrimhilt des starchen Sivrides wip*« (B 351,4) wurde hinweist, d. h. »*er erwarp mit starchem dienste daz si doch sider wart sin wip*«.

Auch in der Aussage der ebenfalls vierten Verszeile hebt sich die C-Strophe 366 inhaltlich und sprachlich von A (349,4) und B (356,4) ganz ab:

Do sprach div ivnchfröwe: „**nv merchet, waz ich sage.**
 ich han selbe siden; nv **scaffet, daz man** trage
 gesteine uns uf den schilden, so wurken wir diu cleit.
des willen was do Gvnther vñ òch Sivrit bereit. | (B 356) ≅ (A 349)

Do sprach div iuncfrowe: „**ine wil iv niht versagn.**
 ich han selbe siden; nu **heizet uns her** tragen
 gestein vf den schilden, so machen wir div kleit.
daz ir si traget mit eren fvr die herlic. | (C 366)⁴¹⁰

Darüber hinaus zeigt sie auch in einzelnen Abversen sprachliche Abweichungen im Gegensatz zu A und B, in denen die ganze Strophe jeweils unverändert bleibt. So ist nicht nur die Wortwahl, sondern auch die inhaltliche Aussage im ersten Abvers in C (366,1) ganz anders als in den entsprechenden Abversen in A (349,1) und B (356,1).

⁴¹⁰ Für weitere Belege vgl. den Anhang I.

Der zweite Abvers differiert jeweils lediglich durch ähnliche Ausdrücke. Der Abvers »*scaffet, daz man trage*« in B (356,2/A, 349,2) variiert zu »*beizet uns her tragen*« in C (366,2). Die dritte Verszeile bleibt in A, B und C gleich unverändert.

2.2.2. Variation innerhalb eines Verses

Viel häufiger tritt die sprachliche Variation innerhalb einer Verszeile auf. Zum einen, durch einzelne synonyme oder auch semantisch abweichende Wörter und zum anderen, indem die eine oder andere Handschrift partiell Wörter mehr oder weniger aufweist. Das soll nun im Folgenden zunächst anhand von Beispielstrophen aus A, B und C, darauf anhand fehlender Strophen in A, illustriert und besprochen werden.

Jeweils die ersten Verszeilen bleiben in der folgenden Beispielstrophe A (338,1) und B (337,1), wie auch sonst in der ganzen Strophe, unverändert, abgesehen von einem fehlenden Wort im ersten Abvers in A, was aber eine synonyme Konjunktion zu B bietet (»ê« <> »ê daz«):

Nv sage mir , degen Sifrit, ê /- min vart erge, (A 338,1)	}
svln wir reke füren in Prunhilde lant?	
drizech tusent degen die weren schier besant. (A 338,3f.)	
	} AB
Nv sag mir , degen Sivrit, ê <i>daz</i> min vart erge, (B 337,1)	
svlen wir iht rechen f[ve]ren in Pr[ve]nhilde lant?	
drizech tvsent degene di werdent sciere besant. (B 337,3f.)	J
Dv solt mir sagen , /- Sifrit, e /- unser vart erge, (C 347,1)	
svln wir iht ritter fvren in Prvnh' lant?	
zwei tusint degene die werdent schiere besant. (C 347,3f.)	

Eine Variation im Wortlaut ist vor allem zwischen C (347) und den beiden Handschriften A und B zu beobachten. So zeigt die C-Zeile (347,1) neben partiellen synonymen Ausdrücken auch fehlende Wörter im Vergleich zu B (337,1) bzw. A (338,1). Diese Abweichung beruht jeweils in der dritten und vierten Verszeile lediglich auf Einzelwörtern: »*ritter*« (C 347,3) <> »*rechen*« (B 337,3) und »*zwei*« (C 347,4) <> »*drizec*« (B 337,4). Während die ersten beiden gleichwertige Wörter sind, weichen die letzten beiden Zahlenangaben deutlich voneinander ab.

Folgendes Beispiel illustriert Variationen sowohl im Wortlaut, als auch in der Textfolge einzelner Verszeilen in A und C im Vergleich zu B:

Der gesellen bin ich einer, der ander soldv wesen,

der dritte daz si Hagne (wir **sulen** wol genesen),
der vierde daz si Danchwart, der vil kùne man.
Tvsent[4 **man**[3 mit strite[5 **geturren**[2 nimmer[6 vns[1 bestan[7. | (A 339)

Der gesellen bin ich einer, daz ander soltv wesn,
der dritte daz si Hagene (wir **mvgen** wol genesen),
der vierde daz si Danchwart, der vil ch[ve]ne man.
vns **endvrffen andr** t[uo]sent mit strite nimmer bestan. | (B 340)

Der gesellen sit ir einer, der ander sol ich wesn,
Hagene[4 /-][2 si[3 der dritte[1 (wir **mvgen** wol genesen),
Danchwart[4 /-][2 si[3 der vierde[1, der vil chvne man.
vns **endurfen ander** tvsint mit strite nimmer bestan. | (C 350)⁴¹¹

In der ersten Verszeile ist die veränderte Reihenfolge der Pronomina zu beobachten: »bin **ich**« (A/B) <> »sit **ir**« (C), »soltu« (A/B) <> »sol **ich**« (C). Auch in der zweiten und dritten Verszeile ist die Reihenfolge der Wörter in C (350,2f.) im Anvers im Vergleich zu A und B anders.

Im zweiten Abvers variiert das Hilfsverb in B (340,2) und C (350,2) von »mugen« zu »sulen« in A (339,2). Die letzte Verszeile in A differiert deutlich von B und C, in denen sie gleich unverändert bleibt. Die Variation besteht nicht nur in der stark veränderten Textfolge, sondern auch in einzelnen Wörtern, die aber Ähnliches ausdrücken.

2.2.2.1. Nur in B und C überlieferte Strophen⁴¹²

Zwar weicht die Handschrift C im Wortlaut und in der Textfolge, öfters auch in einzelnen Verszeilen von A und B ab, dessen ungefähres Ausmaß den vorherigen Analysen zu entnehmen ist. In einem Vergleich zwischen den Handschriften B und C anhand fehlender Strophen in A zeigt C jedoch eine geringe sprachliche Variation im Gegensatz zu B. Diese beruht überwiegend lediglich in einzelnen Wörtern, wie nun im Folgenden durch entsprechende Beispiele illustriert werden soll:

„Swie vil wir volches f[ve]ren“, sprach **aber** Sivrit,
„ez pfligt div kvneginne so **vreislicher** sit,
di m[uo]sen **doch** ersterben von ir vberm[uo]t.
ich **sol** ivch baz bewisen, degen ch[ve]ne vnd g[uo]t. | (B 338)

⁴¹¹ Für weitere Belege vgl. den Anhang I.

⁴¹² Vgl. hierzu oben.

„Swie vil wir volches fvrten“, sprach **do** Sifrit,
„ez pfliget div kuniginne so **eysllicher** site,
die mvsen **alle** ersterben von ir vber[muo]t.
ich **wil** ivch baz bewisen, degen chvne vnde g[uo]t. | (C 348)

In diesem Beispiel weichen B (338) und C (348) lediglich jeweils in einem Wort pro Verszeile voneinander ab. Diese Wörter sind synonym oder gleichwertig verwendet, so dass keine Veränderung in der Aussage entsteht. Somit bleiben die geringen Unterschiede unwesentlich.

Das folgende Beispiel illustriert Variation in der Textfolge, im Einzelwort und darüber hinaus:

Wir svln in rechen wise ce tal varen den Rin.
die wil ich **dir** benennen, di daz svln sin.
selbe vierde degene varn wir an den sê. | (B 339,1ff.)

Wir svln in rechen wise varn[2 zetal]1 den Rin.
die wil ich **iv** /-nennen, die daz svln sin.
z[uo] vns zwein noch zwene vñ niemen me. | (C 349,1ff.)

Nur die dritte Verszeile in C (349,3) variiert in sprachlicher Formulierung von der entsprechenden Verszeile in B (339,3). Ansonsten beschränkt sich die Variation nur auf ein einzelnes Wort und Präfix im zweiten Anvers (C 349,2; B 339,2) und geringe Abweichung in der Textfolge im ersten Abvers (C 349,1).

Auch die erweiterten Dialogstrophen von König Gunther und seiner Schwester Kriemhild über die Anfertigung der Gewänder, die ebenfalls in A fehlen,⁴¹³ zeigen geringe Variation in einzelnen Wörtern und in der Textfolge. Die entsprechenden Stellen sind Folgende:

Do sprach der kvnech **riche**: „vil **liebiv** swester min,
ane dine helfe /- chvnd ez niht gesin. | (B 352,1f.)
da bedorften wir ce **habene** vor frôwen herlich gewant.“ | (B 352,4)

Do sprach der kunic **Gunther**: „vil **edel** swester min,
ane dine helfe *some* kundez niht gesin. | (C 362,1f.)
da bedorften wir ze **tragene** vor frowen herlich gewant.“ | (C 362,4)

⁴¹³ Vgl. hierzu oben.

In der ersten Verszeile variieren jeweils zwei Wörter (B 352,1<>C, 362,1): »*riche*« <> »*Gunther*«, »*liebiv*« <> »*edek*«. Beim ersten Fall unterscheidet sich der Name *Gunther* in C vom Adjektiv in B, beim zweiten handelt es sich um synonyme Adjektive. Die zweite Verszeile in C (362,2) weist lediglich ein fehlendes Wort in B (352,2) auf, das aber nicht wesentlich ist. In der letzten Verszeile variiert das Hilfsverb »*habene*« in B (352,4) mit dem Vollverb »*tragen*« in C (362,4).

Die darauffolgende Strophe geht in B (353) und C (363) nur in einem einzigen Wort auseinander:

Do sprach div **ivnchfröwe**: „vil lieber br[uo]der min, | (B 353,1)

Do sprach div **kuniginne**: „vil lieber brvder min, | (C 363,1)

Somit beschränkt sich die Variation auf die gleichwertigen Substantive in der ersten Verszeile (B<>C): »*ivnchfröwe*« <> »*kuniginne*«, die aber das gleiche bzw. die gleiche Person meinen.

Eine ebenfalls geringe Variation aufgrund der synonymen Adjektive entsteht jeweils in der vierten Verszeile der folgenden Strophe in B (354,4) und C (364,4):

swaz iv **von mir** gevalle, des bin ich *iv* bereit,
vnt t[uo]n ez willechliche“, sprach div **wnechlichiv** meit. | (B 354,3f.)

swaz **so**[2] iv[1] gevalle, des bin ich /- bereit,
vñ t[uo]n ez willekliche“, sprach div **herliche** meit. | (C 364,3f.)

Das Adjektiv »*wnechlichiv*« in B (354,4) variiert zu »*herliche*« in C (364,4). Die dritte Verszeile weicht in C (364,3) mit einer geringen Veränderung in der Textfolge im Anvers und einem fehlenden Personalpronomen im Abvers im Vergleich zu B (364,3) ab.

Abweichungen aufgrund einzelner Personalpronomen und Adjektive ist lediglich den zwei Verszeilen der abschließenden Rede Gunthers zu entnehmen, die im Folgenden anhand der Strophen illustriert werden sollen:

„Wir wellen, liebeiv swester, tragn g[uo]t gewant.
daz sol helfen pr[ve]uen iwer **edeliv** hant.
des vol ziehen iwer magede, daz ez vns rehte stat,
wand **wir der** verte han deheiner slahte rat.“ | (B 355)

„Wir wellen, liebiv swester, tragen gvt gewant.
daz sol helfen pr[ve]uen iwer **wiziv** hant.
des volziehen iwer magede, daz ez vns rehte stat,

wande **ich dirre** verte han deheiner slahte rat.“ | (C 365)⁴¹⁴

Das sind zum einen die Adjektive »edeliv« (B 365,2) und »wiziv« (C 365,2) im gleichen Kontext und das Personalpronomen »wir«, der ersten Person in Plural, in B (355,4), das in C (365,4) durch »ich«, der ersten Person in Singular, ersetzt wird. Der bestimmte Artikel »der« in B in der gleichen Verszeile verändert sich in C zum Demonstrativpronomen »dirre«.

Das alles sind jedoch geringfügige sprachliche Abweichungen, die nicht nur im Inhalt, sondern auch in den Formulierungen nichts Wesentliches ändern. Um von der sprachlichen Variation zwischen den Handschriften B und C in Bezug auf die fehlenden Strophen in A zu sprechen, reicht das Ausmaß der sprachlichen Differenzen nicht aus. Es handelt sich jeweils in beiden Handschriften B und C lediglich um anders ausgedrückte, synonym oder gleichwertig gebrauchte einzelne Wörter.

Die sprachliche Analyse der Handschriftentexte ließe sich weiterführen, aber um die Art und das Ausmaß der sprachlichen Variation in jeweiligen Handschriften festzustellen, reichen auch diese Belege aus.⁴¹⁵ Denn der Schwerpunkt liegt nicht auf einem statistischen Nachweis der Belege, sondern auf der unmittelbaren Analyse der Textsprache anhand konkreter Beispiele.

3. Die *Alpamys*-Varianten und ihre Mikro-Variation

3.1. Vorbemerkung

Aus den beiden *Alpamys*-Versionen wurden für die sprachlichen Analysen jeweils traditionelle Szenen bzw. Textpassagen exemplarisch ausgewählt. Anhand dieser Beispiel-Szenen, die im Unterschied zum restlichen Erzähltext nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich relativ ähnlich gestaltet sind, soll versucht werden, das Ausmaß und die Art der sprachlichen Variation in *Alpamys*-Texten nachzuweisen, um anschließend diese spezifisch mündliche sprachliche Variation mit der Art und dem Ausmaß der sprachlichen Variation in Nibelungenhandschriften vergleichen zu können.

Die ausgewählten Szenen gehen zunächst einmal im Umfang und Inhalt sowie nach ihrer sprachlichen und künstlerischen Ausgestaltung je nach der Variante unterschiedlich auseinander. Als Analyse-Grundlage dient in den usbekischen Varianten die Umzugsszene, die vor allem in der Variante von Fozil-shoir episch breit entfaltet nachzuweisen ist. Aufgrund der traditionsbezogenen Abweichungen in der Motivierung des Umzugs wird in der karakalpakischen

⁴¹⁴ Für weitere Belege vgl. den Anhang I.

⁴¹⁵ Für weitere Belege zur sprachlichen und Mikro-Variation anhand der sechsten Aventure vgl. den Anhang I.

Version die Begegnungsszene der beiden Helden, Alpamys' und des kalmückischen Recken Qarazhan, zur Analyse herangezogen.

Das Textmaterial beschränkt sich des weiteren auf einzelne Textpassagen in den genannten Szenen, da, wie oben erwähnt, die Varianten nicht nur im Umfang, sondern auch inhaltlich und formal voneinander abweichen. Daher wurden von mir jeweils „feste“, traditionelle „Text“-Stellen in beiden Traditionen innerhalb der genannten Szenen ausgewählt, um schon anhand dieser Stellen die sprachliche Variation in ihrem ganzen Ausmaß nachweisen zu können. Dafür werden zunächst die Szenen jeweils allgemein besprochen, um darauf die sprachliche Analyse durchzuführen. Im Folgenden werden im Unterschied zum *Nibelungenlied*, die sprachlichen Entsprechungen in den *Alpamys*-Texten fett hervorgehoben.

3.2. Kampfszene. Zur sprachlichen Variation im karakalpakischen *Alpamys*

3.2.1. Allgemeines

Die Begegnung und der anschließende Kampf zwischen Alpamys und dem kalmückischen Helden Qarazhan, der zur Freundschaft der beiden führt, liegt sowohl in den usbekischen als auch in den karakalpakischen Varianten in unterschiedlicher Ausgestaltung und Umfang sowie mit inhaltlichen Abweichungen vor. Auch die Motivierung der Freundschaft fällt in den beiden Traditionen unterschiedlich aus.⁴¹⁶ In den karakalpakischen Varianten wird sie durch das vorherige Kräfteressen der Helden in einem Zweikampf begründet. In den usbekischen Varianten tritt das Traum-Motiv ein, indem Qarazhan noch vor dem Treffen mit Alpamys in seinem Traum schon mit ihm Freundschaft schließt.

Die Differenz zwischen den karakalpakischen Varianten entsteht, bei einem fast gleichen Umfang, bereits zu Beginn der Szene. Darin zeigen die Varianten von Esemurat-zhyraw und Qurbanbaj-zhyraw eine ähnliche Ausgestaltung, wobei die Lokalität der Szene vom Gebirge in des Schahs Palast versetzt wird, als Qarazhan, erschrocken über den lauten Ritt des Pferdes von Alpamys, sich an Tajshykhan, seinen Herrscher, um Hilfe wendet (Qur. 69-71)⁴¹⁷, mit dem er vorher einen Zwist hatte (Es. 62f.). Eine ähnliche, aber anders motivierte Episode im Palast, als Qarazhan von der Ankunft des Helden im Kalmückenland spricht, taucht in der Variante von Ögiz-zhyraw später, in etwas anderem Zusammenhang, auf (Ög. 73-77).

Der Anfang der Szene in der Variante von Ögiz-zhyraw zeigt Qarazhan, der mit der Absicht, sein Pferd bis zum Zeitpunkt des Wettrennens zu pflegen, sich zum „Taban zhol“ zwischen zwei Bergen zurückzieht und den Heldenschlaf hält (Ög. 51). Nachdem sein Schlaf am siebten Tag durch den von Bajshubar verursachten Lärm gestört wird, kann er auch nach sechs Tagen keine

⁴¹⁶ Vgl. hierzu auch das Kapitel V, in dem diese Szene anhand sechs *Alpamys*-Varianten im Zusammenhang mit der Inkonsistenz besprochen wird.

⁴¹⁷ Da die Verspartien nicht nummeriert sind, werden hier und im Folgenden die Seitenzahlen aus den *Alpamys*-Varianten in Klammern wiedergegeben.

Seele erblicken (Ög. 52f.). Qarazhan sattelt darauf seinen schwarzen Rappen, um dem Ankömmling entgegen zu reiten. Sein Pferd rührt sich jedoch nicht vom Fleck. Darauf singt Qarazhan ein Lied (*»Ne kördiñ, qara at, ne kördiñ?«* | »Was hast du, schwarzer Rappe, gesehen, was hast du?«) zu seinem Pferd, in dem er sich nach dem Grund seines Weigerns erkundigt (Ög. 53f.). Das Lied von Qarazhan, das offensichtlich eine spezifisch karakalpakische Erscheinung im *Alpamys* ist, lässt sich in allen drei Varianten nachweisen (Es. 64f.; Qur. 74).⁴¹⁸ In allen Varianten bleibt ebenfalls die Motivierung des Liedes, bei einer fast ähnlichen szenischen Ausgestaltung mit Abweichungen in der Reihenfolge, gleich.

Abgesehen von den Differenzen in der Reihenfolge und in den Personen – das vor allem bei Qurbanbaj-zhyraw – verläuft die darauffolgende Begegnung und der Streitdialog der Helden in allen drei Varianten mit einem ähnlichen Inhalt. Nachdem Alpamys auf dem Bajshubar erscheint, wobei Qarazhan einen ziemlich schlechten Gaul und darauf einen Jungen zu sehen glaubt (Ög. 54), beleidigt Qarazhan den Helden, indem er ihn einen „Jungen mit einem abgemagerten Gaul“ nennt und auffordert, zurückzureiten, während er noch am Leben sei (Ög. 55). Alpamys, Tajshykhan's Land als sein Ziel nennend, fordert Qarazhan auf, den Weg freizugeben (Ög. 55f.). Bis zu dieser Stelle bietet auch die Variante von Esemurat-zhyraw eine ähnliche Szene (Ög. 66ff.).

Darauf entwickelt sich ein Streitdialog zwischen beiden Helden, der vor allem in den Varianten von Ögiz-zhyraw (Ög. 56-59) und Qurbanbaj-zhyraw (Qur. 74-78) eine episch breite und detaillierte Darstellung findet. Bei Esemurat-zhyraw ist der gesamte Dialog in etwas komprimierter Fassung nachweisbar (Es. 69f.). Die Varianten gehen auch hier in der Reihenfolge der Dialoge bei ähnlichem Inhalt auseinander. Die Art wie Alpamys seine Suche nach seiner Braut und ihren Eltern erklärt, indem der Sänger hierfür Tiermetaphern gebraucht, versteht Qarazhan bei Ögiz-zhyraw wortwörtlich und fragt nach (Ög. 57ff.). Bei Qurbanbaj-zhyraw (Qur. 77) und Esemurat-zhyraw (Es. 70) begreift Qarazhan sofort, dass es sich um Barshyn und ihre Eltern handelt.

Der Streitdialog geht bei Qurbanbaj-zhyraw (Qur. 78-82) direkt in den anschließenden Kampf der Helden über, wobei auch die Kampfarten – Speiß- und Schwert-Kampf, erst danach das Ringen – anders dargestellt sind und Qarazhan als erster angreift. In den Varianten von Ögiz-zhyraw (Ög. 59f.) und Esemurat-zhyraw (Es. 70-73) geht dem Ringen der Helden die gegenseitige Herausforderung voraus, wobei der Zweikampf insbesondere bei Ögiz-zhyraw (Ög. 60-63) – ähnlich auch bei Qurbanbaj-zhyraw (Qur. 79ff.) – eine ausführliche und breit angelegte Schilderung findet. Alpamys überlässt die Entscheidung über die Kampfart dem Kalmücken. Qarazhan schlägt vor, zuerst zu ringen statt zu sich schießen, aus Angst, dass der Junge gut zielen könnte.

Nachdem Alpamys beim Ringen Qarazhan besiegt, bietet Qarazhan ihm seine Freundschaft an, dafür dass er am Leben bleiben kann. Dieser Ausgang der Kämpfe (Ög. 64f.; Qur. 81f.) ist in allen karakalpakischen Varianten gleich. Abweichungen entstehen bei Esemurat-zhyraw (Es. 73f.) dadurch, dass Qarazhan auf einmal von seiner freundlichen Gesinnung zu Alpamys schon seit drei Jahren spricht, wobei das vom Sänger sonst nirgendwo im Text erwähnt wird.

⁴¹⁸ Über Sänger und ihr Repertoire wurde oben im Kapitel I, 4.5.2. gesprochen.

Wie man der allgemeinen Analyse der Szene entnehmen kann, bieten die karakalpakischen Varianten, abgesehen von Abweichungen in der Reihenfolge der Handlungen zu Beginn der Szene und des anschließenden Streitdialogs und in Personenanzahl und Namen, eine fast ähnliche Szene mit geradezu gleichem Umfang und Inhalt. Dennoch lässt sich auch der unterschiedliche Gestaltungswille, sei es durch die Überlieferungstradition oder durch einzelne Sänger bedingt, erkennen, sowohl inhaltlich als auch sprachlich. Das ist in der Variante von Qurbanbaj-zhyraw am deutlichsten zu erkennen. Das Ausmaß bleibt jedoch geringfügig. Im Folgenden soll die sprachliche Variation der karakalpakischen *Alpamys*-Texte anhand der Episode mit dem Kampfausgang, genauer anhand der Bekenntnisrede von Qarazhan, analysiert werden, da sie in allen drei Varianten zwar aufgrund ihrer Traditionalität einen gleichen Grundriss, aber eine deutlich auseinandergehende sprachliche oder Mikro-Variation aufweist.

3.2.2. Der Kampfausgang. Qarazhans Bekenntnis im Vergleich

3.2.2.1. Inhalt, Umfang und Form

Als Qarazhan beim Ringen seinen Tod durch Alpamys fürchtet, bittet er den Helden, ihn am Leben zu lassen. Dafür bietet Qarazhan ihm für immer seine Freundschaft und Dienstbereitschaft an. Alpamys willigt ein. Alle karakalpakischen Varianten, die hier besprochen wurden, zeigen den gleichen Ausgang der Szenen mit der Begegnung und dem Kampf der beiden Helden. Die anschließende Freundschaft ist somit in den karakalpakischen Varianten durch vorheriges Kräftemessen motiviert.

Allerdings behauptet Qarazhan in der Variante von Esemurat-zhyraw [Strn. 6-7]⁴¹⁹ (Es. 74), er sei bereits seit drei Jahren Alpamys freundlich gesinnt, und zwar wegen Barshyn [Es. 7]. Das betont er zudem dadurch, dass er sich diese Jahre bei jedem Reisenden aus Zhijdeli-Bajsyn nach Alpamys' Wohlbefinden erkundigt habe:

»Bedew zhalyn ylghal küni tarajman,
 Özim gharry, ne bir künge zharajman,
 Üsb zhyly boldy ghajybana dos bolyp,
 Ötken-ketken büziygenen sorajman.
 Zhijdeli-Bajsynnan körsem birewdi,
 ‚Salamat pa zhan dostym?‘ dep zhylyajman. | [Es. 6]

Ashylmastan taza güller solghany,
 Äzhel zhetpej pajmanamnyñ tolghany,

⁴¹⁹ Hier und im Folgenden wird die Strophennummerierung, da die Strophen und Verszeilen in den Textausgaben nicht mit Zahlen versehen sind, in eckigen Klammern gezeigt.

Üsb zhył boldy ghajybana syrtyñnan
Barshyn menen bizlerdiñ dos bolghaly.« | [Es. 7]⁴²⁰

»Die Mähne meiner Beduinenstute kämme ich am Tag des Kampfes,
Ein alter Mann wie ich, für welche Tage soll ich noch gut sein?
Es sind drei Jahre vergangen, seit ich dir von Ferne Freund wurde,
Und bei jedem umherziehenden Kaufmann fragte ich nach dir,
Wenn ich aus Zhijdeli-Bajsyn jemanden gesehen hatte,
Weinte ich, mich um deine Gesundheit erkundigend, mein Freund.

Die frischen Blumen sind ohne aufzublühen verwelkt,
Meine Tage sind zu Ende geneigt, bevor der Zeitpunkt gekommen war,
Es sind drei Jahre vergangen, seit ich dir von Ferne
Durch Barshyn zu einem Freund geworden bin.«

Davon wird jedoch sonst in keiner anderen Textstelle, weder vorher noch auch nachher, berichtet. Diese Motivierung fehlt in den beiden anderen Varianten.

Qarazhan bezeichnet sich selbst zu Beginn seines Bekenntnisses, das bei Esemurat-zhyraw acht Strophen umfasst, wörtlich als einen „vergreisten Sklaven“ [Es. 1]. Er bittet zunächst Alpamys, seine Arme um ihn zu lockern und meint, dessen moslemischen Glauben erkannt zu haben [Es. 2]. In der darauffolgenden Strophe zollt er seine Anerkennung der heldenhaften Stärke von Alpamys, wobei er von seinen gebrochenen Rippen spricht [Es. 3]. Die zwei weiteren Strophen erweitern die Aussage der zweiten Strophe: Qarazhan beteuert seine aufrichtige Freundschaft, akzeptiert seine Niederlage und lobt wiederholt Alpamys' moslemischen Glauben [Es. 4-5]. In der Abschlußstrophe [Es. 8] überlässt er die Entscheidung über sein Leben Alpamys.

Bei abweichender Strophenzahl bieten auch die Varianten von Ögiz-zhyraw (Ög. 58) – mit sechs Strophen wie bei Esemurat (Es. 64f.) – und Qurbanbaj-zhyraw – gleich mit zwei aufeinanderfolgenden Reden je mit acht und sieben Strophen (Qur. 81-83) – einen ähnlichen Inhalt des Bekenntnisses von Qarazhan. Bei Ögiz-zhyraw spricht Qarazhan gleich von seinem Versäumnis zu beten und bittet Alpamys, ihn am Leben zu lassen und ihm zuzuhören [Ög. 1]:

»Bul basymda güldej bolghan tärizim bar,
Bir qudadan bes waq namaz qaryzym bar,
Ölirmegil, dos bolajyq, Alpamys,
Mendej qajsar palwanyñnyñ arzy bar.« | [Ög. 1]⁴²¹

⁴²⁰ Für den Text und die Übersetzung des gesamten Strophenabschnitts siehe unten Anhang I.

⁴²¹ Für den gesamten Textabschnitt und dessen Übersetzung siehe unten Anhang I.

»An meinem Haupt bin ich einer Blume gleich,
Vor Gott dem Einzigen habe ich versäumte Gebete nachzuholen,
Sollst mich nicht töten, lass uns Freunde werden, Alpamys,
Ein dickköpfiger Held wie ich hat eine Bitte kundzutun.«

Die weiteren drei Strophen geben den gleichen Inhalt mit variierenden Aussagen [Ög. 2-4] wieder. In den letzten zwei Strophen zeigt Qarazhan seine Anerkennung des Sieges von Alpamys und bekräftigt seine Absicht, dessen Glauben anzunehmen [Ög. 5-6]. Die refrainartige dritte Verszeile „*Öltirmegil [Sen öltirmè], dos bolajyq ekenimiz [Alpamys; insballa]*“ („Lass mich am Leben und uns beide [Alpamys; so Gott will] Freunde werden“) taucht im ganzen Strophenabschnitt, außer in der vierten Strophe, wiederholt mit festem Inhalt auf.

Auch die Variante von Qurbanbaj-zhyraw weist einen ähnlichen, aber etwas erweiterten Inhalt auf. In diesen zweigeteilten, einander erweiternden Reden von Qarazhan lässt sich der Stil und Hang von Qurbanbaj-zhyraw zur episch breiten Darstellung deutlich feststellen. Die erste Rede von Qarazhan in seiner Variante beginnt mit der namentlichen Vorstellung Qarazhans, der schwört, seine Niederlage akzeptiert zu haben [Qur. 1]. Allerdings treten dort die religiösen Motivierungen in Qarazhans Bekenntnis, wie bei Ögiz und Esemurat-zhyraw, gar nicht auf. Stattdessen legt Qarazhan sein Schwert und Brot zwischen sich und Alpamys und bittet um die Freundschaft des Helden [Qur. 2]:

»Ortagha qojdym men qylysh penen nan,
Bul nangha inanan hämme insan.
Buryñ bizdej, sizdej qas bolyp,
Dün'jada köp eken söytip dos bolghan.« | [Qur. 2]⁴²²

»Zwischen uns legte ich das Schwert und das Brot,
Dem Brot schenkt jeder Mensch Glauben;
In der Welt gab es viele, die wie wir zunächst Feinde waren,
Dann auf diese Weise zu Freunden wurden.«

Die folgenden drei Strophen geben einen ähnlichen Inhalt der Strophen drei bis fünf bei Esemurat-zhyraw zum Teil mit anderen Ausdrücken und eigenen Erweiterungen der Aussage wieder, als Qarazhan Alpamys beschwört, ihm wie ein Bruder zu sein [Qur. 3-6]. Die siebte Strophe entspricht inhaltlich zum Teil der ebenfalls siebten Strophe bei Esemurat und der fünften Strophe bei Ögiz-zhyraw. In der abschließenden Strophe der ersten Rede will Qarazhan bis zu seinem Lebensende treue Dienste leisten und bezeichnet Gölparshyn als »mein Kind« [Qur. 8].

Auch in seiner zweiten Rede schwört Qarazhan seine Dienstbereitschaft [Qur. 9; 11] und

⁴²² Für den Text und die Übersetzung vgl. unten Anhang I.

erweist sich als gastfreundlich [Qur. 10]:

»Qylyshymnan sawash küni aqty qan,
Atym edi batyr tuwghan Qarazhan,
Ta ölgenshe khyzmetiñde bolajyn,
Altyn kese shaj berejin sen barsañ.« | [Qur. 10]

»Von meinem Schwert floss am Tag des Kampfes das Blut,
Mein Name ist Qarazhan, bin von Geburt an ein Held,
Will, bis mein Todestag kommt, zu deinen Diensten sein,
Wenn du mitkäme, böte ich dir Tee in einer goldenen Schale.«

Ebenfalls hier, wie auch bei Esemurat-zhyraw, erkennt Qarazhan die ihm überlegene Stärke von Alpamys an, den er mit dem sagenhaften Helden Rustem gleichsetzt, und heißt seine Hochzeit mit Barshyn willkommen [Qur. 12]:

»Alpamys dejdiler dün’jada atyñ,
Rustem dästandaj eken ghajratyñ.
Dostyñ bolyp, toj berejin öziñe,
Men körejın Barshynzhannyñ muradyn.« | [Qur. 12]

»Man heißt deinen Namen Alpamys,
Deine Kraft ist wie die des sagenhaften Rustem.
Will dein Freund sein und für dich Hochzeit feiern,
Ich möchte das Glück von Barshyn miterleben.«

In den letzten drei Strophen schwört Qarazhan seine Treue zu Alpamys und will sich sein Leben lang für ihn einsetzen [Qur. 13-15].

Wie man dem Überblick des Inhalts entnehmen kann, ist der Inhalt der Bekenntnisrede von Qarazhan in allen drei Varianten ähnlich. Die Variante von Esemurat-zhyraw weicht von beiden anderen aber im Inhalt der sechsten und siebten Strophen deutlich ab, in denen Qarazhan verkündet, er sei bereits seit drei Jahren mit Alpamys „von außen“ befreundet. Die Aussagen von Qarazhan bleiben sonst in allen Varianten ähnlich, nur dass die religiöse Motivierung bei Qurbanbaj-zhyraw gänzlich zurücktritt. Zudem zeichnet sich die Variante von Qurbanbaj-zhyraw durch die für ihn eigene epische Länge des Erzählten aus, das sich jedoch, wenn auch mit zum Teil für ihn eigentümlichen erweiternden Ausdrücken [vgl. oben Qur. Strn. 2; 10; 12] stilistisch und inhaltlich nicht zu sehr von den anderen beiden Varianten abhebt.

Der Umfang der Bekenntnisrede zeigt bei Ögiz und Esemurat-zhyraw eine ähnliche Strophenzahl. Die Variante von Qurbanbaj-zhyraw bietet mit 15 Strophen einen fast doppelt so

langen Text als die beiden anderen Varianten.

Die Strophenform variiert bei Esemurat-zhyraw von Vierzeilern zu Fünf-/Sechszeilern aus Elf- und Zwölfsilblern:

»At zhiberdim daghystanda **majalysh**,
Alladan bolyp tur bizge **pärman is**,
Gharry qulman ajtatughyn arzym bar,
Bul arzymdy qup tyñlaghyl, **Alpamys**. | [Es. 1]

Men ajtajyn, qulaghyñ sal **sözime**,
Palwanlyqtan qan keltürdiñ **közime**,
Ästerek qysagör belim, Alpamys,
Quda ursyn, men dos boldym **öziñe**.
Ästerek qysagör, dostym Alpamys,
Qalghan qabyrtqalar kerek **özime**.« | [Es. 3]⁴²³

»Ich ließ mein Pferd durch die Steppe ziehen,
Von Gott ist diese Sache mir befohlen worden,
Ich bin ein alter Sklave und will eine Bitte kundtun,
Höre meiner Bitte gut zu, Alpamys.

Ich will kundtun, leihe meinen Worten dein Ohr
Durch deine Stärke hast du meine Augen bluten lassen;
Drücke meine Taille nicht stark, Alpamys,
Gott bewahre, ich bin dir Freund geworden;
Drücke nicht stark, mein Freund Alpamys,
Die restlichen Rippen sind mir von Nutzen.«

Die metrische Struktur der Strophen bei Esemurat-zhyraw, die in Vierzeilern überwiegend das Reimschema »a-a-b-a« nachweist, bleibt in den Sechs- bzw. Fünfzeilern variabel. Das lässt sich vor allem in der achten Strophe erkennen, in der sich das Reimschema zu »a-a-b-c-a« verändert:

»Ashylmaj ma bul baghlarda **taza gül?**
Gülge ashyq bolghan biz de **bir bülbil**.
Ajtyp boldym qijametlik sözimdi,
Gähi öltir, gähi qojghyl, Alpamys,

⁴²³ Zum Text vgl. auch den Anhang I.

Endigi zhaqlaryn, dostym, **öziñ bil.**« | [Es. 8]

»Blühen denn in diesen Gärten keine frischen Blumen?
Ich bin auch eine Nachtigall, die sich in eine Blume verliebte.
Meine letzten Worte habe ich ausgesprochen,
Ob du nun tötest, ob du das lässt, Alpamys,
Das Weitere bleibt dir überlassen, mein Freund.«

Die elf-/zwölfsilbige syllabische Versform bleibt auch in den Varianten von Ögiz-zhyraw und Qurbanbaj-zhyraw erhalten, in denen die Bekenntnisrede von Qarazhan jeweils in Vierzeilern wiedergegeben wird. Die vierte Verszeile der vierten Strophe bei Ögiz-zhyraw zählt ausnahmsweise 18 Silben (*»Ä-ne-li mur-ty-m-dy qaq, e-ki-len-shi al-ghyl me-niñ sha-shym-dy«*). In der Textausgabe ist der Inhalt dieses Verses in zwei Kurzverse geteilt.⁴²⁴ Das Reimschema von »a-a-b-a« kommt insbesondere bei Ögiz-zhyraw durchgehend zur Geltung. Das soll hier am Beispiel der zweiten Strophe illustriert werden:

»Sen öltirseñ, mennen ösher **sham-shyraq,**
Qartajghanda ashylmady **yghbal-baq.**
Sen öltirme, dos bolajyq ekenimiz,
Qudany bir bildim, rasuldy **men haq.**« | [Ög. 2]

»Wenn du mich tötest, wird mein Licht ausgehen,
In meinen alten Tagen ist mir das Glück versagt,
Du sollst mich nicht töten, lass uns beide Freunde werden,
Gott erkenne ich als den Einzigen, den Gesandten als Wahrhaftigen.«

Das gleiche Reimschema von »a-a-b-a« ist auch Qurbanbaj-zhyraw' Variante eigen, das in diesem Abschnitt mit geringfügigen Abweichungen in einzelnen Reimwörtern vorkommt.⁴²⁵

3.2.2.2. Sprachliche oder Mikro-Variation

Im Folgenden sollen die Varianten der sprachlichen Analyse unterzogen werden, *um aufgrund der Gemeinsamkeiten die ganze Variationsbreite darstellen zu können.* Zur vergleichenden sprachlichen Analyse gezogen wird aus der Variante von Qurbanbaj-zhyraw nur die erste Rede von Qarazhan.

Sprachliche oder Mikro-Variationen sind in der Variante von Qurbanbaj-zhyraw im Vergleich

⁴²⁴ *Alpamys*. Dästan. Von Khozhabergen NIJAZ-uly – Ögiz-zhyraw. Nokis 1981, S. 65.

⁴²⁵ Zum Text des besprochenen Abschnitts aus der Variante von Qurbanbaj-zhyraw vgl. den Anhang I.

zu Esemurat-zhyraw und Ögiz-zhyraw offensichtlich. Alle drei Varianten gehen in ihrem Sprachgebrauch sehr auseinander. Daher soll das ganze Ausmaß und Eigenart der sprachlichen Variation der hier vorliegenden unterschiedlichen Sängervarianten des gleichen Epos *Alpamys* lediglich an dem Ausmaß der sprachlichen Entsprechungen gezeigt werden. Die Entsprechungen, die im Folgenden anhand einzelner Strophen illustriert werden, bestehen lediglich in bestimmten Wörtern und ähnlichen Formulierungen des gleichen Inhalts. Die grammatische Struktur der entsprechenden Wortgruppen oder syntaktischen Einheiten wird im Folgenden nicht besprochen und analysiert, da ohnehin die vergleichbare sprachliche Variabilität aufgrund verschiedener Sängervarianten hier gegeben ist.

Die dritte Strophe bei Esemurat-zhyraw entspricht zum Teil in den Formulierungen der fünften Strophe bei Qurbanbaj-zhyraw:

»Men ajtajyn, qulaghyň sal sözime,
Palwanlyqtan qan keltirdiň közime,⁴²⁶
Ästerek qysagör belim, Alpamys,
Quda ursyn, men dos boldym öziňe.
Ästerek qysagör, dostym Alpamys,
Qalghan qabyrtqalar kerek özime.« | [Es. 3]⁴²⁷

»Ghajratyňnan aqty közden qanly zhas,
Seniň menen meni qyldy qalmaq dos.
Ülken bolsaň zhalghanshynyň zhüzine,
Tuwysqandaj agham bolghyl, Alpamys.« | [Qur. 5]

»Von deiner Stärke sind mir aus den Augen blutige Tränen vergossen,
Mit dir hat mich Kalmückenland zum Freund gemacht,
Wenn du älter bist als ich, so sollst du in dieser Welt
Mir wie ein älterer Bruder sein, Alpamys.« | [Qur. 5]

In diesen beiden Strophen ähnelt die zweite Verszeile der dritten Strophe [Es. 3] der ersten Verszeile der fünften Strophe in [Qur. 5]. Darin liegen in beiden eindeutig die Wörter »qan« (»Blut«) und »köz« (»Auge«) in unterschiedlichen Wortverbindungen und Formulierungen vor, die jedoch ähnliches im gleichen Kontext wiedergeben. So heißt es in [Es. 3]: »*Palwanlyqtan qan keltirdiň közime*«, was wörtlich »Durch deine heldenhafte Stärke hast du meine Augen bluten lassen« bedeutet. In [Qur. 5] variiert das zu »*Ghajratyňnan aqty közden qanly zhas*«, was »Von deiner Stärke sind mir aus den Augen blutige Tränen vergossen« heißt.

Die vierte [Es. 3] und zweite [Qur. 5] Verszeilen entsprechen einander lediglich in einem

⁴²⁶ Die einander entsprechenden Textstellen werden entweder fett oder kursiv markiert.

⁴²⁷ Für die Übersetzung vgl. oben; siehe auch den Anhang I.

einziges Wort »dos« (»Freund«). Beim ähnlichen Inhalt, geben die Zeilen jeweils anders motivierte freundliche Gesinnung Qarazhans wieder.

[Es. 3]: »*Quda ursyn, men dos boldym öziñe*« (»Gott bewahre, ich bin dir Freund geworden«);

[Qur. 5]: »*Seniñ menen meni qyldy qalmaq dos*« (»Mich hat das Kalmückenland zu deinem Freund gemacht«).

Die fünfte Strophe in der Variante von Esemurat-zhyraw gibt mit anderen Worten den Inhalt der dritten Strophe bei Qurbanbaj-zhyraw wieder:

»*Taban zholda seniñ menen dos boldym,
Qäbärlenip qarsylastym, push boldym,
Qudany bir, rasuldi haq bilip,
Olla-billa qijametlik dos boldym.*« | [Es. 5]

»*Syryñ bilmej seniñ menen gas boldym,
Pejlüm qajtyp, qara zherden päz boldym.
Ortagha qojghanman endi qylshty,
Seniñ menen ta ölgenshe dos boldym.*« | [Qur. 3]

»Am Taban-zhol bin ich dir begegnet,
In Wut widersetze ich mich dir, ohne Erfolg zu haben;
Gott als den Einzigen, den Gesandten als Wahrhaftigen erkennend,
Beschwöre ich [dir] meine Freundschaft bis zum jüngsten Tag.« | [Es. 5]

»Ohne dich zu kennen, wurde ich zu deinem erbitterten Gegner,
Fiel unter meinem Niveau, wurde niedriger als selbst der Boden,
Zwischen uns habe ich nun meinen Schwert niederlegt,
Mit dir bin ich befreundet bis zu meinem letzten Atem.« | [Qur. 3]

In diesen beiden Strophen wird jeweils der ähnliche Inhalt mit anderen Worten unterschiedlich formuliert. Jeweils in den ersten Verszeilen heißt es in [Es. 5] »*Taban zholda seniñ menen dos boldym, / Qäbärlenip qarsylastym, push boldym*« (»Am Taban-zhol bin ich zu deinem Freund geworden, / In meinem Wut widersetzte ich mich dir, ohne etwas zu erreichen«), das in [Qur. 3] folgendermassen formuliert wird: »*Syryñ bilmej seniñ menen gas boldym, / Pejlüm qajtyp, qara zherden päz boldym*« (wörtl.: »Ohne dich zu kennen, wurde ich zu deinem erbitterten Gegner, / Fiel unter mein Niveau, wurde niedriger als selbst der Boden«).

Die letzten Verszeilen formulieren die gleiche Aussage unterschiedlich, aber sehr ähnlich. In [Es. 5] heißt es »*Olla-billa qijametlik dos boldym*« (»Ich beschwöre meine Freundschaft bis zum jüngsten Tag«). [Qur. 3] formuliert es so: »*Seniñ menen ta ölgenshe dos boldym*« (»Mit dir bin ich befreundet bis mein letzter Tag kommt«).

Eine deutliche sprachliche und inhaltliche Differenz besteht jeweils in der dritten Verszeile, die die unterschiedliche Motivierung der Freundschaft wiedergibt. In [Es. 5] heißt es »*Qudany bir, rasuldi haq bilip*« (»Gott, den Einzigen [und] den Gesandten, den Wahrhaftigen erkennend«), in [Qur. 3] dagegen »*Ortagha qojghanman endi qylyshy*« (»Zwischen uns habe ich nun meinen Schwert niederlegt«)

In der siebten Strophe wird bei Esemurat-zhyraw teilweise ähnliches wie ebenfalls in der siebten Strophe bei Qurbanbaj-zhyraw mit anderen Worten ausgedrückt:⁴²⁸

»Ashylmastan taza güller solghany,
Äzhel zhetpej pajmanamnyñ tolghany« | [Es. 7,1f.]
(»Die frischen Blumen sind ohne aufzublühen verwelkt,
Meine Tage sind zu Ende gengt, bevor der Zeitpunkt gekommen war«)

»Wa solmasyn myñ gülimniñ bir güli,
Sen ushyn salajyn basyma zulym« | [Qur. 7,1f.]
(»Nicht eine Blume von tausend meinen Blumen möge verwelken,
Für dich will ich auf mein Haupt Schmerzen hinnehmen.«)

Von jeweils acht Strophen entsprechen somit mehr oder weniger nur drei Strophen in den Varianten von Esemurat-zhyraw und Qurbanbaj-zhyraw einander.

Die sprachliche Variation innerhalb der Varianten von Ögiz-zhyraw und Qurbanbaj-zhyraw weist in einem Vergleich noch weniger Differenzen als zwischen den Varianten von Esemurat-zhyraw und Qurbanbaj-zhyraw auf. Zu bemerken ist die Entsprechung in der zweiten Verszeile der vierten Strophe in der Variante von Ögiz-zhyraw mit der ersten Verszeile der fünften Strophe bei Qurbanbaj-zhyraw, die einen allgemeinen Ausdruck enthält:

»Taslama qyja shölge meniñ basymdy,
Közimnen aghyzba qanly zhasymdy.« | [Ög. 4,1f.]
(»Lass mein Haupt nicht in einer kahlen Wüste zurück,
Lass mir nicht aus meinen Augen blutige Tränen fließen.«)

»**Ghajratyñnan aqty közden qanly zhas,**
Seniñ menen meni qyldy qalmaq dos.« | [Qur. 5,1f.]
(»Von deiner Stärke sind mir aus den Augen blutige Tränen vergossen,
Mit dir hat mich Kalmückenland zum Freund gemacht«)

Der gleiche Wortgehalt und Zeileninhalt in [Ög. 4,2] wird in [Qur. 5,1] durch das Wort

⁴²⁸ Siehe hierzu unten.

»ghajratyñnan« (»Von deiner Stärke«) erweitert:

[Ög. 4,2]: »*Közinnen aghyžba qanly žhasymdy*« (»Lass mir aus meinen Augen keine blutigen Tränen fließen«); [Qur. 5,1]: »*Ghajratyñnan aqty köžden qanly žhas*« (»Von deiner Stärke sind mir aus den Augen blutige Tränen vergossen«).

Die fünfte Strophe bei Ögiz-zhyraw weist zum Teil gleiche Wörter in anderen syntaktischen Einheiten und Formulierungen auf wie in der siebten Strophe bei Qurbanbaj-zhyraw:

»Qazan ury**p soldyrmaghyl gülimdi**,⁴²⁹
Zhäbir menen maghan qylma **zulymdy**.
Öltirmegil, **dos bolajyq** ekewimiz,
Qoryqqanymnan saghan berdim dinimdi.« | [Ög. 5]

»Wa **solmasyn myñ gülimniñ bir güli**,
Sen ushyn salajyn basyma **zulym**.
Alpamyszhan, ajrylmastaj **dos bolsaq**,
Qyz Barshynzhan bolsyn meniñ kelinim.« | [Qur. 7]

»Lass meine Blumen nicht verwelken wie der Herbst,
Füge mir keine Gewalt und Leid zu,
Lass mich nicht sterben und lass uns beide Freunde werden
Aus Angst [vor dir] übernehme ich deinen Glauben.« | [Ög. 5]

»Nicht eine Blume von tausend meinen Blumen möge verwelken,
Für dich will ich auf mein Haupt Schmerzen hinnehmen.
Alpamyszhan, wenn wir beide unzertrennliche Freunde würden,
So soll das Mädchen Barshyn meine Schwiegertochter werden.« | [Qur. 7]

Die ersten Verszeilen enthalten jeweils eine gleiche Formel in unterschiedlicher Ausgestaltung, deren Aussage jeweils durch die zweite Verszeile verstärkt wird.⁴³⁰ Die dritte Verszeile drückt die gleiche Absicht jeweils unterschiedlich aus: Die [Ög. 5,3] formuliert es so: »*Öltirmegil, dos bolajyq ekewimiz*« (»Lass mich nicht sterben und lass uns beide Freunde werden«). In [Qur. 7,3] variiert es zu »*Alpamyszhan, ajrylmastaj dos bolsaq*« (»Alpamyszhan, wenn wir beide unzertrennliche Freunde würden«).

Somit entsprechen die drei Varianten lediglich in einer einzigen Strophe einander: Jeweils in der siebten Strophe bei Qurbanbaj und Esemurat, die der fünften Strophe bei Ögiz-zhyraw ähnlich sind. Vor allem besteht die Ähnlichkeit jeweils in der ersten Verszeile, die jeweils einen

⁴²⁹ Die Entsprechungen in der Wortwahl sind im Text fett markiert.

⁴³⁰ Siehe hierzu unten.

formelhaften Ausdruck enthält, der von einer Variante zur nächsten variabel bleibt. Bei Esemurat-zhyraw [Es. 7] heißt es: »*Ashylmastan taza güller solghany, / Äzbel zhetpej pajmanamnyñ tolghany*« (»Die frischen Blumen sind ohne aufzublühen verwelkt, / Meine Tage sind zu Ende geneigt, bevor der Zeitpunkt gekommen war«). Bei Ögiz-zhyraw [Ög.5] variiert das zu »*Qazan uryñ soldyrmaghyl gülimdi, / Zhäbir menen maghan qylma zulymdy*« (»Lass meine Blumen nicht verwelken wie der Herbst, / Füge mir keine Gewalt und Leid zu«). Qurbanbaj-zhyraw [Qur. 7] formuliert das so: »*Wa solmasyn myñ gülimniñ bir güli, / Sen ushyn salajyn basyma zulym*« (»Nicht eine Blume von tausend meinen Blumen möge verwelken, / Für dich will ich auf mein Haupt Schmerzen hinnehmen«).

Eine deutliche sprachliche Ähnlichkeit ist bei den Varianten von Esemurat-zhyraw und Ögiz-zhyraw festzustellen. Von den sprachlichen Entsprechungen betroffen sind alle sechs Strophen in der Variante von Ögiz-zhyraw im Vergleich zu den sechs Strophen von acht bei Esemurat-zhyraw.

Schon jeweils in der ersten Strophe macht sich die sprachliche, aber keine wortgetreue Ähnlichkeit der beiden Varianten bemerkbar:

»At zhiberip daghystanda majalysh,
Alladan bolyp tur bizge pärman is,
Gharry qulman ajtatughyn arzym bar,
 Bul arzymdy qup tyñlaghyl, Alpamys.« | [Es. 1]⁴³¹

»Bul basymda güldej bolghan tärizim bar,
Bir qudadan bes waq namaz qaryzym bar,
 Öltirmegil, dos bolajyq, Alpamys,
Mendej qajsar palwanyñnyñ arzy bar.« | [Ög. 1]

»An meinem Haupt bin ich einer Blume gleich,
 Vor Gott dem Einzigen habe ich versäumte Gebete nachzuholen,
 Sollst mich nicht töten, lass uns Freunde werden, Alpamys,
 Ein dickköpfiger Held wie ich hat eine Bitte kundzutun.« | [Ög. 1]

Die zweite Verszeile in [Es. 1,2] entspricht inhaltlich der zweiten Verszeile in [Ög. 1,2]. Eine ähnliche Aussage wird jeweils unterschiedlich, mit anderen Worten ausgedrückt. In [Es. 1,2] lautet es so: »*Alladan bolyp tur bizge pärman is*« (wörtl.: »Von Gott ist diese Sache mir befohlen worden«). In [Ög. 1,2] variiert es zu »*Bir qudadan bes waq namaz qaryzym bar*« (»Vor Gott dem Einzigen habe ich Versäumnis der Gebete nachzuholen«).

Die dritte Verszeile in [Es. 1,3] gibt den Inhalt der vierten Verszeile in [Ög. 1,4] mit zum Teil

⁴³¹ Für die Übersetzung dieser Strophe siehe oben; vgl. auch den Anhang I.

inhaltlich ähnlichen Wörtern wieder: [Es. 1,3]: »*Gbarry qulman ajtatuğbyn arzym bar*« (»Ich bin ein alter Sklave und will eine Bitte kundtun«); [Ög. 1,4]: »*Mendej qajsar palwanyñnyñ arzy bar*« (»Ein dickköpfiger Held wie ich hat eine Bitte kundzutun«).

Die Strophen [Es. 2] und [Ög.2] entsprechen einander durchgehend im Inhalt, der jeweils in den ersten drei Verszeilen anders ausgedrückt wird:

*Ylğbal bolmaj közim aldyn tyndyrdyñ,
Här zħagħymnan zħuþ qabyrğham syndyrdyñ.
Zħazdyr belim, ästerek qys, Alpamys,*

Rasuldi haq, qudajyñdy bir bildim. | [Es. 2]

*Sen öltirseñ, mennen ösher sham-shyraq,
Qartajğhanda asħylmady yğħbal-baq.
Sen öltirme, dos bolajyq ekenimiz,*

Qudany bir bildim, rasuldy men haq. | [Ög. 2]⁴³²

Der Inhalt der ersten drei Verszeilen in [Es. 2] – »*Ylğbal bolmaj közim aldyn tyndyrdyñ / Här zħagħymnan zħuþ qabyrğham syndyrdyñ / Zħazdyr belim, ästerek qys, Alpamys*« (»Ohne dass es zum Kampf kam, hast du meine Augen verdunkeln lassen / Von beiden Seiten hast mir zwei Rippen gebrochen / Lass meine Taille locker, drücke nicht stark, Alpamys«) – wird in [Ög. 2] mit kontrastierenden Wörtern stärker ausgedrückt: »*Sen öltirseñ, mennen ösher sham-shyraq / Qartajğhanda asħylmady yğħbal-baq / Sen öltirme, dos bolajyq ekenimiz*« (»Wenn du mich tötest, wird mein Licht ausgehen / In meinen alten Tagen ist mir das Glück versagt / Du sollst mich nicht töten, lass uns beide Freunde werden«).

Dagegen entsprechen jeweils die vierten Verszeilen gänzlich einander, sowohl in der Wortwahl, als auch inhaltlich. Nur die Reihenfolge der Wörter in der Satzstruktur ist anders. Hinzu kommt in [Ög. 2,4] lediglich das Personalpronomen »men« (»ich«):

[Es. 2,4]: »**Rasuldi**⁴³³ **haq, qudajyñdy bir bildim**« (»Den Gesandten, den Wahrhaftigen [und] Gott, den Einzigen erkenne ich«); [Ög. 2,4]: »*Qudany bir bildim, rasuldy men haq*« (»Gott erkenne ich als den Einzigen, den Gesandten als Wahrhaftigen«).

Die dritte Strophe in [Es. 3] ist ein Sechseiler und entspricht zum Teil in den ersten vier Verszeilen der ebenfalls dritten Strophe in [Ög. 3]:

Men ajtajyn, qulaghyñ sal sözime,
Palwanlyqtan qan keltirdiñ közime,
Ästerek qysagör belim, Alpamys,

⁴³² Für die Übersetzung der Strophen hier und im Folgenden vgl. den Anhang I.

⁴³³ Das Wort 'Rasul', hier in der karakalpakischen Schreibweise, ist arabischen Ursprungs und meint den 'Gesandten Gottes'.

Quda uryyn, men dos boldym öziñe.
Ästerek qysagör, dostym Alpamys,
Qalghan qabyrtqalar kerek özime. | [Es. 3]

Tilimnen berejin men nuryziban,
Sen öltirseñ, keter bizlerde ärman,
Öltirmegil, dos bolajyq ekevimiz,
Käljima qajтарып, ajтайын ижан. | [Ög. 3]

Fast gleich sind die Formulierungen jeweils in den ersten Verszeilen, die aber andere Wörter in der Satzstruktur nachweisen. In [Es. 3,1] »*Men ajтайын, qulaghyñ sal sözime*« (wörtl.: »Ich will kundtun, leihe meinen Worten dein Ohr«) – eine allgemeine Formel – variiert in [Ög. 3,1] zu »*Tilimnen berejin men nuryziban*« (wörtl.: »Von meiner Zunge will ich verlauten lassen«).

Ähnlich sieht es auch jeweils in der vierten Verszeile aus. In [Es. 3,4f.] heißt es »*Quda uryyn, men dos boldym öziñe*« (»Gott bewahre, ich bin dir Freund geworden«) das zusammen mit der folgenden Verszeile »*Ästerek qysagör, dostym Alpamys*« (»Drücke nicht stark, mein Freund Alpamys«) der Aussage in [Ög. 3,3f.] entspricht: »*Öltirmegil, dos bolajyq ekevimiz / Käljima qajтарып, ajтайын ижан*« (»Töte mich nicht, lass uns beide Freunde werden / Ich will meine Gebete verrichten«).

Die zweite Verszeile in [Es. 3,2] entspricht dagegen der zweiten Verszeile der folgenden vierten Strophe in [Ög. 4,2], die jeweils die beschwerliche Lage von Qarazhan schildert. In [Es. 3,2] heißt es »*Palwanlyqtan qan keltirdiñ közime*« (»Durch deine Stärke hast du meine Augen bluten lassen«), während das in [Ög. 4,2] folgendermassen formuliert wird: »*Közimnen aghyzba qanly zhasymdy*« (»Lass mir nicht aus meinen Augen blutige Tränen fließen«).

Die vierte Strophe in [Es. 4] entspricht in der zweiten Verszeile den letzten Verszeilen in [Ög. 3,3f.]. Die Aussage von [Es. 4,2] geht in den folgenden zwei Verszeilen weiter, die in [Ög. 4,3f.] ihre Entsprechung haben, in denen Qarazhan die Aufrichtigkeit seiner Worte beteuert:

Qalmaqtaghy bälent tawlar päs bolsyn,
Musyلمانman, shul bädbaqlar qas bolsyn,
Dos boldym dep saghan qylsam zhamanlyq,
Qas-kirpiketen ajrylsyn da pes bolsyn. | [Es. 4]

Taslama qyja shölge meniñ basymdy,
Közimnen aghyzba qanly zhasymdy.
Bul sözime inanbasañ, zhan dostym,
Äweli murtymdy qaq, ekilenshi alghyl meniñ sbashymdy. | [Ög. 4]

In [Es. 4,2ff.] lautet es »*Musyلمانman, shul bädbaqlar qas bolsyn / Dos boldym dep saghan qylsam*

zhamanlyq / Qas-kirpiketen ajrylsyn da pes bolsyn («Ich bin ein Moslem, diese Gottlosen mir Feinde werden / Sollte ich dir als dein Freund Böses antun / So sollen mir die Augenbrauen und Wimpern wegfallen»). Die entsprechenden Verszeilen in [Ög. 4,3f.] »*Bul söziime inanbasañ, zhan dostym / Äveli murtymdy qaq, ekilenshi alghyl meniñ shashymdy*« («Falls du meinen diesen Worten nicht glaubst, mein teurer Freund / Sollst du zunächst meinen Schnurrbart wegrasieren, darauf sollst du meine Haare wegmachen») greifen mit ihrer Aussage auf die letzten Verszeilen von [Ög. 3,3f.] zurück: »*Ölirmegil, dos bolajyq ekevimiz / Kälijma qajтарып, ajtajyn ijman.*⁴³⁴

Sinn und Aussage der letzten zwei Strophen [Ög. 5] und [Ög. 6] entsprechen teilweise denen der fünften [Es. 5] und siebten [Es. 7] Strophen bei Esemurat -zhyraw:

*Taban zholda seniñ menen dos boldym,
Qäbärlenip qarsylastym, push boldym,
Qudany bir, rasuldi haq bilip,
Olla-billa qijametlik dos boldym. | [Es. 5]*

**Ashylmastañ taza güller solghany,
Äzhel zhetpej pajmanamnyñ tolghany,
Üsh zhyl boldy ghajybana syrtyñnan
Barshyn menen bizlerdiñ dos bolghaly. | [Es. 7]**

**Qazan uryp soldyrmaghyl gülimdi,
Zhäbir menen maghan qylma zulymdy.
Ölirmegil, dos bolajyq ekevimiz,
Qoryqqanymnan saghan berdim dinimdi. | [Ög. 5]**

*Közlerime tar körindi bul zhahan,
Mendej qulgha tuwghan eken zimistan.
Ölirmegil, dos bolajyq, insballa,
Qoryqqanymnan olla boldym musulman.» | [Ög. 6]*

Der fünften Strophe bei Esemurat-zhyraw [Es. 5] entsprechen [Ög. 5,3f.] und [Ög. 6,3f.]. Zu bemerken sind die fast gleichen, einander erweiternde Aussagen von [Ög. 5,4] und [Ög. 6,4], die genau (zu) den dritten und vierten Verszeilen in [Es. 5] entsprechen.

So heißt es in [Es. 5]:

»Am Taban-zhol bin ich mit dir befreundet,
In Wut widersetze ich mich dir, ohne Erfolg zu haben
Gott als den Einzigen, den Gesandten als Wahrhaftigen erkennend

⁴³⁴ Für die Übersetzung vgl. oben.

Beschwöre ich [dir] meine Freundschaft bis zum jüngsten Tag«.

[Ög. 5,3] und [Ög. 6,3] geben die refrainartige Verszeile »*Öltirmegil, dos bolajyq ekewimiz [inshalla]*«⁴³⁵ wieder, in der Qarazhan um die Freundschaft von Alpamys bittet. Jeweils die letzten Verszeilen in [Ög. 5,4] – »*Qoryqqanymnan saghan berdim dinimdi*« (»Aus Angst [vor dir] übernehme ich deinen Glauben«) – und [Ög. 6,4] – »*Qoryqqanymnan olla boldym musylman*« (»Aus Angst [vor dir], so beschwöre ich, bin ein Moslem geworden«) –, die die Aussage der vorherigen Verszeile erweitern, finden somit ihre genaue inhaltliche Entsprechung in [Es. 5,3f.], die sie mit anderen Worten ausdrücken.

Die ersten beiden Verszeilen von [Es. 7,1f.] – »*Ashylmestan taza güller solghany / Äzhel zhetpej pajmanamnyñ tolghany*« (»Die frischen Blumen sind ohne aufzublühen verwelkt, / Meine Tage sind zu Ende geneigt, bevor der Zeitpunkt gekommen war«) – variieren in den ersten zwei Verszeilen in [Ög. 5,1f.] zu »*Qazan uryp soldyrmaghyl gülimdi / Zhäbir menen maghan qylma zulymdy*« (»Lass meine Blumen nicht verwelken wie der Herbst, / Füge mir keine Gewalt und Leid zu«).

Dabei ist der formelhafte Gehalt der jeweils ersten Verszeilen zu bemerken, die die gleiche Formel in zwei verschiedenen Varianten wiedergeben. Sie haben ihre Entsprechung ebenfalls in der Variante von Qurbanbaj-zhyraw.⁴³⁶ Der zweiten Verszeile in [Es. 7,2] entspricht zudem eine weitere Verszeile bei Ögiz-zhyraw: In [Ög. 6,2] heißt es »*Mendej qulgha tumghan eken zimistan*« (»Für einen Sklaven wie mich sind die dunklen Tage angebrochen«).

Die sprachlichen Entsprechungen zwischen den Varianten von Ögiz-zhyraw und Esemurat-zhyraw reichen somit im analysierten Strophen-Abschnitt von einzelnen Wörtern über einzelne Verszeilen bis zu Entsprechungen in der Formulierungsweise – die zum Teil geläufige epische Formel enthalten – und Aussagen der ganzen Strophen, die manchmal auch darüber hinaus gehen. Umgekehrt ließ sich in der Variante von Qurbanbaj-zhyraw im Vergleich sowohl mit der Variante von Esemurat, als auch von Ögiz-zhyraw, ein ziemlich voneinander differierender Sprachgebrauch und Formulierungsstil feststellen.

Daher kann man den Schluss ziehen, dass die grundsätzlich von anderen sich abhebende sprachliche Variation eher zwischen der Variante von Qurbanbaj-zhyraw und den beiden anderen Varianten besteht. Aber auch die Entsprechungen in den Varianten von Esemurat-zhyraw und Ögiz-zhyraw lassen deutlich erkennen, dass es sich in diesen beiden ebenfalls um unterschiedliche Sängervarianten handelt.

⁴³⁵ Für die Übersetzung der gleichen Verszeile vgl. oben.

⁴³⁶ Mehr hierzu siehe oben.

3.3. Umzugsszene. Zur Mikro-Variation im usbekischen *Alpomish*

3.3.1. Allgemeines

Die Umzugsszene, die vor allem in der usbekischen Variante von Fozil-shoir zur großepischen Entfaltung kommt [12-23] (V. 1-452), ist zwar auch in den karakalpakischen Varianten vorhanden. Dennoch findet sie dort eine andere Motivierung als in den usbekischen Varianten, so dass von der Beleidigung Bajsarys durch Bajböri dort nur die Person von Bajsary alleine betroffen ist und somit die Motivierung des Umzugs einen individuellen Charakter hat. Dementsprechend verläuft das Beratungsgespräch über den Umzug nach Kalmückenland nur zwischen Bajsary, seiner Frau und Tochter (Ögiz-zhyraw) sowie seinen nächsten Angehörigen und Vertrauten (Esemurat und Qurbanbaj-zhyraw), wie auch der anschließende Umzug selbst.

In den usbekischen Varianten ist der Umzug Bajsarys und seines Stammes nach Kaschal durch die Forderung von „zakot“ („Steuer“) seitens ihres Schah Bajböri bedingt, der andererseits mit Bajsary verwandt ist. Betroffen fühlt sich zwar davon zunächst alleine Bajböri, der dies seinem Bruder und dessen Sohn Alpomish schwer übel nimmt. Allerdings nimmt es allmählich auch für den ganzen Stamm gültigen Charakter an, wodurch auch das Beratungsgespräch von Bajsary mit seinen Stammesleuten und der anschließende gemeinsame Umzug des ihm zugehörigen Stammes einen Sinn bekommt. Das ist vor allem der Variante von Fozil-shoir, die eine erweiterte und erläuterte Fassung der Beratungs- und Umzugsszenen und somit einen ausführlichen und deutlicheren Inhalt bietet, eher zu entnehmen, als den Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi.

Tief betroffen von der Geste seines Bruders, da er selbst zudem keinen Sohn hat, ruft Bajsary – nicht genug, dass er und seine Leute Bajböris Boten mit Verletzungen zurückreiten ließen [12] – in der Variante von Fozil-shoir seinen Stamm von 10 000 Jurten zu einer Beratung zusammen [13] und bittet sie um einen Rat (V. 1-54). Der Dialog in Verszeilen, die sich mit Prosapassagen zwischendurch abwechseln, verläuft allerdings nur zwischen Bajsary und Jartiboj, einem älteren Mann. Zunächst weigert sich Jartiboj im Namen anderer, nach Kaschal mitzuziehen (V. 55-104). Das ändert sich jedoch, als es sich herausstellt, dass der „zakot“ später möglicherweise auch sie betreffen könnte (V. 105-168). Anschließend willigen in die Entscheidung von Jartiboj, mitzuziehen (V. 169-232), auch die übrigen Qonghirot ein [17], worauf eine ausführliche Beschreibung der Umzugsvorbereitungen folgt [18-19]. Darauf schließt sich der Dialog zwischen Barchin und ihrer Mutter an, die ihre über den Umzug ins fremde Land traurige Tochter tröstet [20-21] (V. 233-324). Auch der anschließende Umzug in Verszeilen wird bei Fozil-shoir detailliert und emotionsgeladen geschildert, wobei er auch Gemütsbewegungen der Wegziehenden wiedergibt (V. 325-4529).

Die gleiche Szene ist in den kurzen Varianten von Saidmurod Panoh-óghli (Sa. 8-10),⁴³⁷ und Berdi-bakhshi (Be. 9f.) ziemlich knapp dargestellt, wobei auch das Beratungsgespräch

⁴³⁷ Für die Übersetzung der Umzugsszene siehe Karl REICHL 2001a, S. 203-205.

entsprechend nicht entfaltet ist, wie bei Fozil-shoir. Ebenfalls in diesen beiden Varianten ist der Umzug ins Fremde mit der Forderung von „zakot“ durch den Bruder Bajböri motiviert. Das Beratungsgespräch, das zwischen Jartiboj und Bajsary abläuft, beschränkt sich in beiden Varianten nur auf eine einzige Aussage von Bajsary. Das Zwiegespräch von Barchin und ihrer Mutter ist bei Saidmurod Panoh-óghli (Sa. 9f.) nicht zu einem Dialog entwickelt. Bei Berdi-bakhshi fehlt es gänzlich. Die Episode mit Umzugsvorbereitungen und die eigentliche Umzugsszene, die bei Fozil-shoir breit und bildhaft geschildert werden, sind in beiden anderen Varianten nicht vorhanden.

Bei Saidmurod Panoh-óghli ruft zwar Bajsary seine Stammesleute von fünftausend Jurten zusammen. Allerdings kommt es hier kaum zu einer Beratung, da die Entscheidung schon gemäß den Worten von Bajsary durch ihn alleine getroffen wird und die anderen ihm einfach folgen (Sa. 8). Zwar versucht Saidmurod ein Gespräch zwischen Bajsary, seiner Frau und Tochter aufzubauen, daraus ergibt sich aber kein Dialog, sondern eine Anrede mit offenem Ausgang. Das Gespräch wird nicht entwickelt, weil auf Fragen keine Antworten folgen (Sa. 9f.). Der Umzug erfolgt in dieser Variante lediglich in zwei Sätzen (Sa. 10).

Die Variante von Berdi-bakhshi bietet eine noch verkürztere Version der Umzugsszene als bei Saidmurod. Bajsary ruft nicht seine Leute zusammen, sondern geht selbst zu ihnen und verkündet, freilich fragend, dass er und sie zusammen nach Kaschal ziehen möchten, statt Bajböri Steuern zu entrichten (Be. 9f.). Ebenfalls kommt der Umzug von 90 000 Menschen nach Kaschal kaum zur Geltung. Er wird lediglich in zwei kurzen Sätzen wiedergegeben (Be. 10).

Wie man der allgemeinen, vergleichenden Beschreibung der Umzugsszene dreier usbekischen Varianten entnehmen kann, gehen sie nicht nur im Umfang auseinander, sondern auch in der Art und Weise der Darstellung sowie in der Ausgestaltung der Szene. Daraus ergibt sich fast selbstverständlich, dass zwischen den drei Varianten auch die sprachliche Variation ebenfalls vorhanden ist. Das soll nun im folgenden in einer Analyse des Beratungsgesprächs in den jeweiligen Varianten gezeigt werden.

3.3.2. Beratung über den Umzug im Vergleich.

3.3.2.1. Form, Umfang, Inhalt

Da das Beratungsgespräch in den jeweiligen Varianten ebenfalls unterschiedlich ausgestaltet ist, wobei in den Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi auch Mängel festgestellt wurden, beruht die folgende Analyse der sprachlichen Variation nur auf der Anrede von Bajsary an seine Stammesleute.

Zunächst weicht die Ansprache von Bajsary in den jeweiligen Varianten im Umfang und in der Form (Vierzeiler oder Versgruppen) voneinander ab. Die elfsilbige syllabische Versform bleibt in allen gleich. Bei Fozil-shoir (V. 1-54) sind es 54 Verszeilen mit Tiradenreimen

variierender Länge, genannt auch *Laissen*.⁴³⁸ In der Variante von Saidmurod Panoh-óghli (Sa. 8-9) sind es vier Strophen,⁴³⁹ bei Berdi-bakhshi (Be. 9 f.) – fünf Strophen mit ebenfalls Elfsilblern. Allerdings bleibt bei Saidmurod Panoh-óghli die Strophenbildung zu Vierzeilern nicht durchgehend erhalten. Stattdessen geht die zweite Strophe sowohl inhaltlich als auch formal in die dritte Strophe über, ohne in sich abgeschlossen zu sein. Dadurch ist auch der Reim verändert – von »a-a-b-a« in der ersten Strophe zu »a-b-a-c-c-b-a«.⁴⁴⁰

»Bu dunjodan jonib **óchsam bólmajmi?**

Bojsinning bahridan kechsam bólmajmi?

Óz akamga ózim zakot bergancha,

Bu jurtdan qalmoqqa kóchsam bólmajmi? | [1]

Bojsinning bahridan ótsam bólmajmi?

Óz akamga ózim zakot bergancha,

Bu jurtdan qalmoqqa ketsam bólmajmi? | [2]

Ogha-inim, éshitinglar suzimni,

Nechalaring egansizlar tuzimni,

Quda bólib berib édim qizimni,

Óz akamga ózim zakot bergancha,

Qizimni qalmoqqa bersam bólmajmi?»⁴⁴¹ | [3]

⁴³⁸ Karl REICHL sieht darin eine Ähnlichkeit mit *Laissen* der altfranzösischen *Chanson de geste*. Vgl. hierzu REICHL 1989a, S. 99 f.; siehe auch REICHL 2001a, S. 50.

⁴³⁹ Für die Übersetzung des Beratungsgesprächs siehe REICHL 2001a, S. 203 f. Vgl. zum usbekischen Text auch S. 112 f.

⁴⁴⁰ Siehe zum Text die usbekische Ausgabe „Alpomish. Yodgor.“ Taschkent 1999, S. 8 f. – Für eine allgemeine Charakteristik des Metrums und der Strophenform der *Alpamys*-Varianten vgl. auch „Zum Stil des usbekischen *Alpomish*“ in REICHL 2001a, S. 49-52.

⁴⁴¹ »Sollte ich wohl, in Brand entflammt, aus dieser Welt jetzt scheiden?

Sollte ich wohl vom Lande Boysin Abschied nehmen?

Sollte ich wohl, statt meinem Bruder Steuern zu entrichten,

Von diesem Land hinweg zu den Kalmücken ziehen?

Hört meine Worte, Brüder und Verwandte!

Viele von euch haben mein Brot und Salz gegessen.

Zur Heirat habe ich die Tochter ja versprochen:

Sollte ich wohl, statt meinem Bruder Steuern zu entrichten,

Zur Frau die eigne Tochter dem Kalmücken geben?»

Die Strophennummerierung wird hier und im Folgenden von mir in eckigen Klammern gezeigt. Zur Übersetzung siehe REICHL 2001a, S. 203. REICHL hat nur die erste und zweite (Fünfzeiler) Strophen übernommen. Für den usbekischen Text vgl. die Ausgabe „Alpomish. Yodgor.“ Taschkent 1999, S. 8 f. – Diese Passage wird bei REICHL in einer weiteren Stelle ausführlich besprochen. Siehe Karl REICHL 2001a, S. 51 f.

Dadurch enthält die zweite Strophe, die mit geringen Wortveränderungen die letzten drei Verszeilen der ersten Strophe wiedergibt, nur drei Verszeilen; die dritte bildet einen Fünfzeiler.

Bei Berdi -bakhshi ist dagegen eine klare Strophenbildung zu Vierzeilern nach einem festen Reimschema zu beobachten – »a-a-b-a« (Be. 9f.):

»Ajo, dóstlar, éshit ajghon **zorima**,
Toqatim jóq Bojsin-Qónghiro **shariga**,
Óz élíma jurib zakot *berguncha*,
Kóghib ketsam bójma Qalmoq **éliga?**«⁴⁴² | [3]

Außerdem unterscheidet sie sich auch in der vierten Verszeile, in der die Aussage, wie auch bei Saidmurod Panoh-óghli, inhaltlich und sprachlich variabel bleibt, von der Variante von Fozil-shoir. Allerdings nimmt Berdi-bakhshi die dritte und vierte Verszeile der ersten Strophe in der folgenden Strophe wiederholt auf, was (das) aber nur hier auftritt: »*Tilab olgan bola abvoli shul-da, / Hanuzdan chiqardi zakot-baloni [ushurdi]*« (»Das ist das Ergebnis, wenn man ein Kind zu sehr verwöhnt, Bereits jetzt hat es Steuern eingeführt«). Der wiederkehrende, refrainartige Gebrauch der Verszeile findet sich auch bei Saidmurod Panoh-óghli: An dem Beispiel oben kann man das an der dritten Verszeile der ersten Strophe erkennen, die jeweils in der zweiten Verszeile der zweiten Strophe und in der vierten Verszeile der dritten Strophe wieder auftaucht: »Óz *akamga ózim zakot berguncha*« (»Statt meinem eigenen Bruder Steuern zu entrichten«).

Bei Fozil-shoir existiert keine klare Strophenbildung. Dort werden ganze Verse mit gleichem Inhalt und Syntax ohne Veränderung, in der Art eines Refrain, in unregelmäßigen Abständen wiederaufgenommen: Beispielsweise schon in der ersten Ansprache von Bajsary von 54 Verszeilen taucht die Verszeile »*Maslabat ber, ón ming ujli qarindosh*« („Gebt Rat, Stammesgenossen von zehntausend Jurten“) ⁴⁴³ zehn Mal, eine weitere Verszeile »*Qónghirotdan [Bojbóridan] molga zakot kelibdi*« (»Von den Qónghirotdan [von Bajböri] ist eine Zakot-Forderung nach unserem Vieh gekommen«) drei Mal und der Vers »Óz *akama qandaj zakot beraman [berajin / berajik]?*« (»Wie sollte ich [wir] meinem älteren Bruder Steuer entrichten?«) vier Mal auf. ⁴⁴⁴ Die metrische Struktur von Bajsarys Ansprache in der Variante von Fozil-shoir, die folgendes Reimschema zeigt, soll hier anhand der ersten zehn Verszeilen illustriert werden:

⁴⁴² »Habt Güte, Freunde, hört meinen leidvollen Worten zu,
Ich will nicht mehr die Stadt Bojsun-Qónghirotdan dulden,
Statt in meinem eigenen Land Steuern zu entrichten,
Sollte ich nicht nach Kalmückenland ziehen?«

Die Strophe ist von mir etwas frei übersetzt.

⁴⁴³ Die Übersetzungen dieser und folgenden Verszeilen in diesem Kontext sind REICHL 2001a entnommen. Vgl. dort S. 52 f.

⁴⁴⁴ Vgl. unten den Anhang I.

»a, A, a, a, b, A«: selob josh – *qarindosh* – qalamqosh – joldosh – kelibdi – *qarindosh*.
»b, b, b, A«: bólibdi – bilibdi – kelibdi – *qarindosh*. | (Fozil: V. 1-10)⁴⁴⁵

Schon zu Beginn der Ansprache weichen die Varianten voneinander sowohl inhaltlich, als auch sprachlich ab. Bei Fozil-shoir gibt die erste Anrede von Bajsary die Aussage und die Frage eines Ratlosen wieder, der seinen Leuten von der Einführung des „zakot“ („Steuer“) berichtet. Es beginnt mit dem Vers »*Oh urganda kózdán oqar selob josh*«, was den tief betroffenen Zustand von Bajsary wiedergibt: »Die Tränen fließen in Strömen, wenn ich seufze« (wörtl.). Die Ratlosigkeit Bajsarys und den Zweck seiner Ansprache verdeutlicht auch die refrainartige Verszeile »*Maslabat ber, ón ming ujli qarindosh*« (»Gebt Rat, Stammesgenossen von den zehntausend Jurten«), die schon in der zweiten Verszeile auftaucht. Bajsary spricht hier auch von seiner Tochter Barchinoj, die nun erwachsen geworden sei (V. 3). Erst in der zweiten Versgruppe erwähnt er Hakimbek, von dem der Vorschlag mit „zakot“ stammt (V. 7f.). Das ist der Inhalt der ersten zehn Zeilen, in denen die feste Verszeile »*Maslabat ber, ón ming ujli qarindosh*« drei Mal (V. 2; 6; 10) und der Vers »*Qónghirot éldan molga zakot kelibdi*« zwei Mal (V. 5; 9) vorkommt:⁴⁴⁶

»Oh urganda kózdán oqar **selob josh**,
Maslabat ber, ón ming ujli qarindosh, (V. 2)
Barchinojim bój etgandir **qalamqosh**,
Zolim bilan hargiz bólmanglar **joldosh**,
Qónghirot éldan molga zakot kelibdi,
Maslabat ber, ón ming ujli qarindosh! | (V. 6)
Qursin Hakimbegi mulla bólibdi,
Bezakot mollarni harom bilibdi,
Qónghirot éldan molga zakot kelibdi,

⁴⁴⁵ Karl REICHL bietet für die ersten 19 Verszeilen der Anrede von Bojsari folgendes Reimschema: »a-A-a-a-B-A-b-b-B-A-c-c-c-C-A-b*-b-b-A«. „This arrangement is quite typical of Uzbek epic poetry: the recurrence of the same line or lines (symbolized by capital letters) in a verse passage underlines the ‘static’ character of the narrative units. Very often, as in the given example, such a verse-passage is a speech, which dwells on a situation rather than furthering the action.“ Siehe hierzu Karl REICHL 1989a, S. 100.

⁴⁴⁶ Siehe oben; vgl. auch den Anhang I.

Bei Berdi-bakhshi ist die Ansprache von Bajsary eher eine reine Aussage. Bajsary spricht sofort vom siebenjährigen Kind, das die Schuld an der Einführung von „zakot“ trägt. Auch die zweite Strophe berichtet eindeutig von Hakimbek und seiner Schuld:

»Khudo nega berdi ushu bolani?
Étti joshda buzdi bizning khonani,
Tilab olgan bola ahvoli shul-da,
Hanuzdan chiqardi zakot-baloni. | [1]

Akam uchun bir gunohin kechirdim,
Davlatimdan chiroghini óchirdim,
Tilab olgan bola ahvoli shul-da,
Hanuzdan chiqardi zakot-ushurdi.«⁴⁴⁸ | [2]

Die dritte Strophe enthält die Frage Bajsarys, ob er lieber nach Kalmückenland ziehen sollte, statt in seinem Land Steuern zu zahlen. Barchin wird in der Ansprache von Bajsary in dieser Variante gar nicht erwähnt. Bajsary scheint vor allem deshalb beleidigt zu sein, weil er keinen

⁴⁴⁷ »Ich seufze, und aus den Augen strömen mir die Tränen.

Gebt Rat, Stammesgenossen von den zehntausend Jurten! | (V. 2)

Meine Oj Barchin mit den schwarzen Augenbrauen ist volljährig geworden.

Seid niemals die Gefährten eines Tyrannen!

Von den Qónghiroten ist eine Zakot-Forderung nach unserem Vieh gekommen.

Gebt Rat, Stammesgenossen von den zehntausend Jurten! | (V. 6)

Hakimbek sei verflucht, er ist ein Mulla geworden.

Er glaubt, daß Besitz, der nicht dem Zakot unterliegt, unrechtmäßig ist.

Von den Qónghiroten ist eine Zakot-Forderung nach unserem Vieh gekommen.

Gebt Rat, Stammesgenossen von den zehntausend Jurten! | (V. 10)

Siehe zu dieser Übersetzung REICHL 2001a, S. 52 f.

⁴⁴⁸ »Warum hat Gott bloß dieses Kind geschenkt?

Es hat mit seinen sieben Jahren mein Heim zerstört,

Das ist das Ergebnis, wenn man ein Kind zu sehr verwöhnt,

Bereits jetzt hat es Steuern eingeführt.

Meinen Bruder zuliebe vergebe ich ihm eine diese Schuld,

Sein Licht werde ich aus meinem Reich löschen,

Das ist das Ergebnis, wenn man ein Kind zu sehr verwöhnt,

Bereits jetzt hat es Steuern eingeführt.«

Die Strophen aus Berdi *bakhshi* sind hier und oben von mir etwas frei übersetzt.

Sohn wie Bajbõri hat (Be. 9).⁴⁴⁹

Saidmurod Panoh-õghli bietet eine ganz andere Variante der Ansprache von Bajsary, der fragend gleich von einem Umzug aus Bojsun nach Kalmückenland spricht, damit seinem Bruder keine Steuern entrichten zu müssen. Die zweite und dritte Strophe wiederholen zum Teil die Aussage der ersten Strophe, mit Erweiterungen und abschließendem Vers »*Qizimmi qalmoqqa bersam bõlmajmi?*« (»Sollte ich nicht meine Tochter lieber einem Kalmücken zur Frau geben?«).⁴⁵⁰

Im besprochenen Abschnitt geht die Ansprache jeweils nicht nur im Umfang und inhaltlich auseinander, sondern auch in den Formulierungen. Barchinoj, die später ins Zentrum der Handlungen gerückt wird, wird bei Saidmurod Panoh-õghli in Bajsarys Ansprache gar nicht erwähnt. Stattdessen gibt der Sänger eine eigene Ansprache Barchins an ihre Mutter im Anschluß zur Ansprache von Bajsary wieder. Auf Barshyns späteres Schicksal deuten die letzten Verszeilen der Ansprache ihrer Mutter an Bajsary, die ihn umzustimmen versucht (»*Borgandan sõng qalmoq olmas sõzingni, / Qariganda tuman qilib juzingni, / Qõlingdan oladi jolghiz qizingni*«).⁴⁵¹ Nicht nur die Ansprache von Bajsary, sondern auch die von Barshyn und ihrer Mutter haben in der Variante von Saidmurod einen rein rhetorischen Charakter und bleiben lediglich Aussagen mit offenen Fragen.

Eindeutig inhaltlich unterscheidet sich die Variante von Saidmurod Panoh-õghli von den beiden anderen auch dadurch, dass in keiner der Aussagen Alpomish bzw. Hakimbek als Schuldiger oder als Sohn von Bajbõri erwähnt wird, um den ihn Bajsary beneidet, wie in den Varianten von Berdi-bakhshi (1.-2. Str., S. 9) und Fozil-shoir (V. 7f.; 40). Vor allem die Variante von Berdi-bakhshi liefert eindeutig das Bild des schuldigen Alpamys, das durch die Betonung seines Alters – Alpamys ist noch ein Kind von sieben Jahren – hervorgehoben wird. In der Variante von Saidmurod Panoh-õghli wird dagegen die ganze Schuld an der Einführung von Steuern, die den anschließenden Umzug verursacht hat, Bajbõri zugeschoben. Das wird auch in dem inneren Monolog von Bajsary vor seiner Beratung mit seinen Stammesleuten deutlich: »*Boshqa podshoga zakot berar õdim. Oõ akam podsho bõlib, menga zakotchi juboribdi!*« (»Einem fremden Padischah würde ich Steuern zahlen. Jetzt, wo mein eigener älterer Bruder Padischah geworden ist, hat er mir die Steuereintreiber geschickt!«)⁴⁵². Bei Fozil-shoir wird auf Hakimbeks bzw. Alpamys' Schuld an der entstandenen Situation in zwei Verszeilen nur kurz hingewiesen. Ansonsten gilt Bajsarys Empörung bei Fozil-shoir Bajbõri, seinem Bruder.

Wenn man davon absieht, bieten Saidmurod Panoh-õghli und Berdi-bakhshi eine komprimierte Fassung des Beratungsgesprächs, indem der Inhalt und Ausgang der ganzen Dialoge bloß in einer einzigen Aussage von Bajsary ziemlich knapp wiedergegeben wird.

Allerdings ist es zu bemerken, dass in beiden Varianten der Bericht von Bajsary schon in seiner ersten Anrede über den vorangegangenen Vorfall mit Bajbõris Boten, wie bei Fozil-shoir

⁴⁴⁹ Vgl. auch unten den Anhang I.

⁴⁵⁰ Siehe oben. Vgl. auch den Anhang I.

⁴⁵¹ Vgl. REICHL 2001a, S. 204, V. 44ff.: »Nach unserer Flucht wird im Kalmückenvolk dein Wort nichts gelten, / Man wird im Alter dich mit Schmach bedecken, / Man wird die einzige Tochter aus der Hand dir reißen.«

⁴⁵² Die Übersetzung des kurzen Monologs ist REICHL 2001a, S. 203 entnommen.

(V. 43-49), fehlt:

»Zhafo tighi bugun zhondan ótadi,
Bojbóringining sózi bizni órtadi,
Zakotchilar zhabr kórib ketadi,
Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh! | (V. 46)
Zakot degan bir shumlikni qilibdi,
Bojbóridan ón tórt mahram kelibdi,
Zakot degan gapni ma'lum qilibdi.«⁴⁵³ | (V. 49)

Diese Verszeilen erweitern den Sachverhalt und den Zweck der Ansprache von Bajsary an seine Stammesgenossen.

Die letzten fünf Verszeilen dieses Abschnitts in der Variante von Fozil-shoir verdeutlichen die Komplexität der entstandenen Situation stärker, indem man sie in Bajsarys Rede mit der Periode vor der Einführung der Steuern kontrastiert:

»Ustima kijganim jashil-kók édi,
Bundaj sózlar ilgarida jóq édi,
Bojbóridan bundaj sózlar kep édi,
Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh,
Zakot degan bul éllarda jóq édi.«⁴⁵⁴ | (V. 54)

Diese Art der Darstellung fehlt in beiden Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi gänzlich.

⁴⁵³ »Der Stich des Leides geht heute durch meine Seele hindurch,
Die Worte von Bojbóri verbrennen mich schmerzlich,
Auch die Steuereintreiber sind mit Leid weggezogen,
Gebt Rat, meine Stammesgenossen von zehntausend Jurten! | (V. 46)

Man hat die schreckliche Nachricht von Steuern hergesandt,
Von Bojbóri waren vierzehn Diensleute gekommen,
Und haben Worte von der Einführung der Steuern verlauten lassen.« | (V. 49)

Diese und die folgenden Verszeilen aus der Variante von Fozil *shoir* sind von mir frei übersetzt.

⁴⁵⁴ »Ich hatte immer grüne Bekleidung an,
Solche Worte waren noch vor Zeiten nicht zu hören,
Von Bojbóri stammen diese Worte,
Gebt Rat, meine Stammesgenossen von zehntausend Jurten,
Früher musste man in diesem Land keine Steuern zahlen.« | (V. 54)

3.3.2.2. Sprachliche oder Mikro-Variation

Wie man der Analyse des Inhalts und des Umfangs entnehmen kann, fehlen in den Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi im Vergleich zur Variante von Fozil-shoir nicht nur bestimmte Versgruppen aus der Ansprache von Bajsary, sondern weisen die ersten beiden Varianten bloß eine einzige Aussage von Bajsary in der sogenannten Beratungsszene auf. Fozil-shoir' Variante enthält in der Beratungsszene dagegen gleich vier Dialoge zwischen Bajsary und Jartiboj, außer dem Zwiegespräch zwischen Barshyn und ihrer Mutter.⁴⁵⁵

Auf den unterschiedlichen Umfang des zu behandelnden Abschnitts mit der Ansprache von Bajsary und auf die Besonderheit einzelner Formulierungen und Aussagen, die von einer Variante zur nächsten fehlen, wurde im Abschnitt oben verwiesen. Daher wird auch hier so verfahren, wie bei der sprachlichen Analyse der karakalpakischen Varianten. Es sollen bei der folgenden sprachlichen Analyse *lediglich die Entsprechungen*, sei es in einzelnen Wörtern oder in Versgruppen, zwischen den Varianten berücksichtigt und besprochen werden, um dadurch das Ausmaß der ohnehin vorhandenen sprachlichen Variation bestimmen zu können.

Von den insgesamt 54 Verszeilen bei Fozil-shoir gegenüber den 16 Verszeilen in der Variante von Saidmurod Panoh-óghli weisen lediglich zehn Verszeilen ihre sprachlichen Entsprechungen in acht Verszeilen innerhalb dreier Strophen bei Saidmurod Panoh-óghli auf. Das gesamte Ausmaß der sprachlichen Entsprechungen soll nun im Folgenden durch diese Textstellen illustriert werden:

»Bu dunjodan jonib óchsam bólmajmi?

Bojsinning bahridan kechsam bólmajmi?

Óz akamga ózim zakot bergancha,

Bu jurtdan qalmoqqa kóchsam bólmajmi? | (Sa. 4)⁴⁵⁶

Bojsinning bahridan ótsam bólmajmi?

Óz akamga ózim zakot bergancha,

Bu jurtdan qalmoqqa ketsam bólmajmi? | (Sa. 7)

Ogha-inim, éshitinglar suzimni,

Nechalaring egansizlar tuzimni,

Quda bólib berib édim qizimni,

Óz akamga ózim zakot bergancha,

Qizimni qalmoqqa bersam bólmajmi?» | (Sa. 12)⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Vgl. hierzu oben.

⁴⁵⁶ Aufgrund der fehlenden Strophenform und der vorhandenen Zählung in Versen bei Fozil-shoir basiert die Nummerierung in jeweiligen Strophenabschnitten bei Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi bei den vergleichenden Analysen mit der Variante von Fozil-shoir jeweils ebenfalls auf den Verszeilen und nicht auf den Strophen, die aber sonst behalten werden.

⁴⁵⁷ Für die Übersetzung vgl. oben; siehe auch den Anhang I.

»Oh urganda kóздan oqar selob josh,
Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh, | (Fo. 2)

...

Muna élda sikhindi bóp turaman,
Óz akamga qandaj zakot beraman?!
Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh! | (Fo. 15)

...

Khudo dejin, jaratganga zhilajin,
Óz akama qandaj zakot berajin,
Óz akama ózim zakot berguncha,
Boshqa jurtda zhuz'ja berib jurajin,
Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh! | (Fo. 24)

...

Muna élda men ham bekman, tóraman,
Har na qismat jozilgandan bilaman,
Azalij taqdirga nima ish qilaman,
Óz akama qandaj zakot beraman?! | (Fo. 30)
Óz akama ózim zakot berguncha,
Qalmoq borib zhuz'ja berib juraman.

Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh! | (Fo. 33)

Khudoj dejik, jaratganga zhilajik,
Jaratgan rahmondan maqsad tilajik,
Omin desa farishtaju malojik,
Katta-kichik, turgan éndi khalojiq,
Óz akama qandaj zakot berajik? | (Fo. 38)

Sen éshitgan Bajsaryning tilini,
Akam bizga minnat qildi ulini,

Sabil qilib ketaj Bojsin élini,

Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh!« | (Fo. 42)⁴⁵⁸

Jeweils die ersten Verszeilen (Sa. 1) – »*Bu dunjodan jonib óchsam bólmajmi?*« (»Sollte ich wohl, in Brand entflammt, aus dieser Welt jetzt scheiden?«)⁴⁵⁹ – und (Fo. 1) – »*Oh urganda kóздan oqar selob josh*« (»Ich seufze, und aus den Augen strömen mir die Tränen«)⁴⁶⁰ entsprechen einander nicht mal in einem einzigen Wort. Dennoch drücken sie jeweils den verbitterten Gemütszustand des

⁴⁵⁸ Für den vollständigen Text und die Übersetzung vgl. den Anhang I.

⁴⁵⁹ Zur Übersetzung dieser und folgenden Verszeilen aus Saidmurod Panoh-óghli' Variante siehe REICHL 2001a, S. 203; vgl. auch oben.

⁴⁶⁰ Siehe REICHL 2001a, S. 52 f. REICHL bietet die Übersetzung der ersten 19 Verszeilen dieses Abschnitts aus der Variante von Fozil-shoir.

enttäuschten Bajsary mit anderen Formulierungen aus.

Die Verszeilen von zwei bis vier (Sa. 2-4) bei Saidmurod Panoh-óghli wiederholen sich gleich darauf in den Verszeilen fünf bis sieben (Sa. 5-7), was möglicherweise durch die unwillkürliche Wiederholung beim Vortrag bedingt ist. Die dritte Verszeile (Sa. 3) – »*Óz akamga ózim zakot bergancha*« (»Sollte ich wohl, statt meinem Bruder Steuern zu entrichten«) – taucht zudem refrainartig auch in der Verszeile elf wieder auf.

Ebenfalls in der Variante von Fozil-shoir lässt sich an den entsprechenden Stellen der refrainartige Gebrauch einzelner Verszeilen sowie Verspaare nachweisen, die hier allerdings die für diese Szene typischen Zeilen sind, die als eine Art „Keimzellen“ den verschiedenen Versionen zugrunde liegen. So ist die Verszeile (Fo. 14) »*Óz akamga qandaj zakot beraman?!*« (»Wie sollte ich meinem älteren Bruder Steuer entrichten?«)⁴⁶¹ innerhalb der ersten Ansprache Bajsarys von mir vier Mal gezählt worden und wird in den Verszeilen (Fo. 21; 30; 38) wieder aufgegriffen. In zwei Fällen davon (Fo. 21f.; 30f.) kommt sie zwei Mal gemeinsam mit der ihre Aussage verstärkenden Verszeile »*Óz akama ózim zakot berguncha*« (»Sollte ich wohl, statt meinem Bruder Steuern zu entrichten«) vor.

Die jeweiligen sprachlichen Entsprechungen beschränken sich lediglich auf die besprochenen refrainartigen Verspartien in beiden Varianten. So entspricht das Verspaar »*Óz akamga ózim zakot bergancha / Bu jurtdan qalmoqqa kéóhsam bólmajmi?*« (»Sollte ich wohl, statt meinem Bruder Steuern zu entrichten / Von diesem Land hinweg zu den Kalmücken ziehen?«) in der Variante von Saidmurod Panoh-óghli (Sa. 3f.; 6f.) den erweiterten drei Verszeilen »*Óz akama qandaj zakot beraman?! / Óz akama ózim zakot berguncha / Qalmoq borib zhubz'ja berib juraman*« (»Wie sollte ich meinem älteren Bruder Steuer entrichten? / Sollte ich wohl, statt meinem eigenen Bruder Steuern zu entrichten / Nach Kalmückenland ziehen und dort Steuern zahlen?«) bei Fozil-shoir (Fo. 30ff.).

Die ersten beiden Verszeilen bei Fozil-shoir werden zum Teil in (Fo. 14), (Fo. 21f.) und (Fo. 38) nochmals wiederholt gebraucht. Dabei ist es zu bemerken, dass jeweils (Sa. 3), (Sa. 6) und auch (Sa. 11) eine wortwörtliche Parallele zur Verszeile in (Fo. 22) und (Fo. 31) bieten. Auch die weiteren Verszeilen (Fo. 14), (Fo. 21), (Fo. 30) und (Fo. 38) drücken den genauen Inhalt mit gleichen Wörtern wiederholt, in einem rhetorischen Satz, aus. Die Verszeile »Von diesem Land hinweg zu den Kalmücken ziehen?« (Sa. 4; 7) variiert bei Fozil in einer einzigen Stelle (Fo. 32) zu »Nach Kalmückenland ziehen und dort Steuern zahlen?«, so dass sich die wörtliche Entsprechung lediglich auf ein einziges Wort beschränkt, aber die Aussage ähnlich bleibt, wobei sie in (Fo. 32) nicht nur den Umzug, sondern auch die Bereitschaft Bajsarys vermittelt, lieber den Kalmücken Steuern zu zahlen, als seinem eigenen Bruder.

Eine weitere Verszeile (Fo. 41) bei Fozil »*Sabil qilib ketaj Bojsin élini*« (»Ich soll lieber sein [Bojsaris] Land Bojsin von mir zurücklassen«) entspricht im synonymen Wortgebrauch und in der inhaltlichen Aussage genau der Verszeile (Sa. 2) »*Bojsinning babridan kéóhsam bólmajmi?*« »Sollte ich nicht vom Lande Bojsin Abschied nehmen?« bei Saidmurod, die auch in (Sa. 5) nochmals aufgegriffen wird.

⁴⁶¹ Die Übersetzung dieser Verszeile ist ebenfalls Karl REICHL entnommen. Vgl. REICHL 2001a, S. 53.

Abgesehen von zwei Fällen, beruhen somit die sprachlichen Entsprechungen in den Varianten von Fozil-shoir und Saidmurod Panoh-óghli lediglich auf einzelnen Verszeilen bzw. Verspaaren, die meistens jeweils refrainartig gebraucht werden.

Aufgrund ihres verkürzten Charakters bieten die Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi in einem Vergleich eher sprachliche Entsprechungen. Das soll im Folgenden an einzelnen Strophen veranschaulicht werden:

»Bu dunjodan jonib óchsam bólmajmi?»

Bojsinning bahridan kechsam bólmajmi?

Óz akamga ózim zakot bergancha,

Bu jurtdan qalmoqqa kóchsam bólmajmi?» | [Sa. 1]

Bojsinning bahridan ótsam bólmajmi?

Óz akamga ózim zakot bergancha,

Bu jurtdan qalmoqqa ketsam bólmajmi?» | [Sa. 2]

»Ajo, dóstlar, éshit ajghon zorima,

Toqatim jóq Bojsin-Qónghirod sbariga,

Óz élíma jurib zakot berguncha,

Kóchib ketsam bójma Qalmoq élíga?» | [Be. 3]

Bedov mingan chólda jelgan émasmi,

Óz ogbandan kónglim qolgan émasmi,

Men kóchib ketajin Kashal élíga,

Óz khórlıqdan jot khórlıq jakhshi émasmi?» | [Be. 4]⁴⁶²

Zunächst einmal besteht die sprachliche Entsprechung zwischen den ersten beiden Strophen bei Saidmurod Panoh-óghli und zwei Strophen – [Be. 3] und [Be. 4] – bei Berdi-bakhshi. Aber [Sa. 1] und [Sa. 2] haben, abgesehen von der ersten Verszeile in [Sa. 1], den gleichen Inhalt. Daher soll hier lediglich [Sa. 1] mit den beiden Strophen [Be. 3] und [Be. 4] auf der sprachlichen Ebene verglichen werden.

Den jeweils ersten Verszeilen der entsprechenden Strophen [Sa. 1,1] »*Bu dunjodan jonib óchsam bólmajmi?»* («Sollte ich wohl, in Brand entflammt, aus dieser Welt jetzt scheiden?») und [Be. 3,1] »*Ajo, dóstlar, éshit ajghon zorima*« («Habt Güte, Freunde, hört meinen leidvollen Worten zu») lässt sich der betroffene Zustand von Bajsary entnehmen. Aber die Formulierung in [Be. 3,1] enthält eine Aufforderung zuzuhören und differenziert sich dadurch zum Teil in ihrer Aussage von [Sa. 1,1].

⁴⁶² Für die Übersetzung vgl. den Anhang I.

Die Verszeilen »*Toqatim jóg Bojsin-Qónghiroṭ shariga / Óz élíma jurib ẓakot berguncha / Kóchib ketsam bójma Qalmoq élíga?*« (»Ich will nicht mehr die Stadt Bojsin-Qónghiroṭ dulden / Statt in meinem eigenen Land Steuern zu entrichten / Sollte ich nicht nach Kalmückenland ziehen?«) in [Be. 3,2ff.] finden ihre genaue Entsprechung in [Sa. 1,2ff.] – »*Bojsinning bahridan kechsam bólmajmi? / Óz akamga ózim ẓakot bergancha / Bu jurtdan qalmoqqa kóchsam bólmajmi?*«⁴⁶³. Vor allem sind es jeweils die vierten Verszeilen in [Be. 3,4] und [Sa. 1,4], in denen das Wort »ék« (»Land«) bzw. »jurt« (»Land, Heim«) in [Sa. 1,4] zusammen mit dem Wort »bu« (»dieses«) in Bezug auf Bojsun (»von diesem Land«) und in [Be. 3,4] zusammen mit dem Wort »Qalmoq« (»nach Kalmückenland«) verwendet wird. Eine weitere sprachlich und inhaltlich entsprechende Verszeile zu [Sa. 1,4], aber mit deutlichen Abweichungen in der Wortwahl, bietet auch die [Be. 4,3] – »*Men kóchib ketajin Kaschal élíga*« (»Ich soll zum Land Kaschal umziehen«).

In [Sa. 1,2] und [Be. 3,2] liegt die gleiche Absicht, wegzuziehen, jeweils in einer anderen, synonymen Formulierung vor. In der Verszeile [Sa. 1,2f.] liegt die Betonung auf der Wortverbindung »óz akamga« (»meinem eigenen Bruder«), die in [Be. 3,2f.] mit »óz élíma« (»meinem Land«) variiert. Ansonsten drücken die beiden Verszeilen den gleichen Gedanken mit gleichen Wörtern aus. Dass es Bajšary aber dabei auch um seinen Bruder geht, zeigt die Verszeile »*Óz oghamdan kónglim qolgan émasmi*« (»Bin ich nicht von meinem eigenen Bruder zutiefst enttäuscht?«) in [Be. 4,2f.], die somit eine inhaltlich ähnliche Parallele zu [Sa. 1,2f.] bietet.

Die vierte Strophe in [Sa. 4] und die fünfte Strophe in [Be. 5] entsprechen sprachlich und inhaltlich jeweils in den letzten beiden Verszeilen:

»Éshitinglar, besh ming ujli élatim,
Ógha-inim – sujanganim, quvvatim,
Èrgashsanglar besh ming ujli qónghiroṭim,
Bu jurtdan qalmoqqa ketsam bólmajmi?« | [Sa. 4]

»Qirq ótov tiktirdim irgaman irga,
Bizdan adra qolar bóldi oq órda,
Agar bukmima bójinsunsanglar,
Kashalga ketamiz hammamiz birga.« | [Be. 5]

Die beiden entsprechenden Verszeilen enthalten jeweils einen Bedingungssatz, der in [Sa. 4,3f.] mit einer rhetorischen Frage und in [Be. 5,3f.] mit einem abgeschlossenen Gedanken endet. [Sa. 4,3f.]: »*Èrgashsanglar besh ming ujli qónghiroṭim / Bu jurtdan qalmoqqa ketsam bólmajmi?*« (»Wenn ihr mir folgen solltet, meine Kongryater von den fünftausend Jurten / Sollte ich nicht von diesem Land hinweg zu Kalmücken ziehen?«)⁴⁶⁴, [Be. 5,3f.]: »*Agar bukmima bójinsunsanglar / Kashalga ketamiz hammamiz birga*« (»Wenn ihr euch meinem Erlass fügen solltet / Ziehen wir alle

⁴⁶³ Für die Übersetzung dieser Verszeilen vgl. oben.

⁴⁶⁴ Eigene wörtliche Übersetzung hier und auch bei Berdi *bakhsbi*.

gemeinsam nach Kaschal weg«). Somit wird in diesen Verszeilen der gleiche Gedanke anders formuliert, wobei keine wortwörtlichen Entsprechungen entstehen.

Die einzelnen sprachlichen Entsprechungen, seien es wörtliche (eher selten) oder formulierungsbedingte, sind somit in den Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi in Verspaaren und in ganzen Strophen nachgewiesen worden. Drei Strophen von fünf bei Berdi-bakhshi enthalten somit sprachliche Parallelen zu drei Strophen von vier bei Saidmurod Panoh-óghli, wobei das Ausmaß der Entsprechungen auch durch den refrainartigen Gebrauch mancher Verspartien bedingt ist.

Elf Verszeilen, d. h. drei Strophen, aus der Variante von Berdi-bakhshi finden ihre sprachlichen Entsprechungen in zehn bzw. 13 Verszeilen von 54 bei Fozil-shoir wieder. Das sind zunächst einmal die ersten vier Verszeilen in (Be. 1-4) und die siebte und achte Verszeile in (Fo. 7f.):

*»Qursin Hakimbegi mulla bólibdi,
Bezʻakot mollarni harom bilibdi,
Qónghirotd éldan molga zakot kelibdi,
Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh.«* | (Fo. 10)

*»Khudo nega berdi ushu bolani?
Étti joshda buzdi bizning kbbonani,
Tilab olgan bola abvoli shul-da,
Hanuzdan chiqardi ʻzakot-baloni.«* | (Be. 4)

Der Inhalt der jeweiligen Verspartien handelt von Hakimbek und dessen Schuld bei der Einführung von „zakot“. Mit vier Verszeilen bietet die (Be. 1-4) – *»Khudo nega berdi ushu bolani? / Étti joshda buzdi bizning kbbonani / Tilab olgan bola abvoli shul-da / Hanuzdan chiqardi ʻzakot-baloni«* (»Warum hat Gott bloß dieses Kind geschenkt? / Es hat mit seinen sieben Jahren mein Heim zerstört / Das ist das Ergebnis, wenn man ein Kind zu sehr verwöhnt / Bereits jetzt hat es Steuern eingeführt«) – eine inhaltlich erweiterte Aussage als in beiden Zeilen von (Fo. 7f.) – *»Qursin Hakimbegi mulla bólibdi / Bezʻakot mollarni harom bilibdi«* (»Hakimbek sei verflucht, er ist ein Mulla geworden / Er glaubt, daß Besitz, der nicht dem Zakot unterliegt, unrechtmäßig ist«)⁴⁶⁵. Den Verszeilen in (Be. 1; 3) ist im Zusammenhang mit der Zakot-Forderung ein indirekter Hinweis auf die göttliche Geburt von Hakimbek bzw. Alpamys zu entnehmen. Eine wortwörtliche sprachliche Parallele zwischen den beiden Varianten ist in diesem Fall ausgeschlossen.

Mit jeweils unterschiedlichen Formulierungen bieten die Verszeilen von elf bis 14 in (Fo. 11-14) eine inhaltliche Parallele zu den Verszeilen von neun bis zwölf in (Be. 9-12):

⁴⁶⁵ Für die Übersetzung vgl. Karl REICHL 2001a, S. 53; siehe auch oben.

»Dardli qul dardimni kimga joraman,
 Ajroliq ótiga bagbri poraman,
 Muna élda sigbindi bóp turaman,
 Óz akamga qandaj zakot beraman?!
 Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh!« | (Fo. 15)

»Ajo, dóstlar, éshit ajghon zorima,
 Toqatim jóq Bojsin-Qónghirod shariga,
 Óz élíma jurib zakot berguncha,
 Kóchib ketsam bójma Qalmoq élíga?« | (Be. 12)

Der emotionsgeladene Ausdruck der beiden Verszeilen in (Fo. 11f.) »Dardli qul dardimni kimga joraman / Ajroliq ótiga bagbri poraman« (»Wem kann ich schmerzgefüllter Sklave Gottes mein Leid klagen? / Mein Herz brennt in Schmerz der Trennung«)⁴⁶⁶ findet in (Be. 9) lediglich in drei Wörtern ungefähr eine inhaltliche Parallele: »Ajo, dóstlar, **éshit ajghon zorima**« (»Habt Güte, Freunde, hört meinen leidvollen Worten zu«).

Der Inhalt der Verszeile in (Fo. 13) »Muna élda sigbindi bóp turaman« (»In diesem Land bin ich nur geduldet«)⁴⁶⁷ variiert in der Formulierung in (Be.10) zu »Toqatim jóq Bojsin-Qónghirod shariga« (»Ich will nicht mehr die Stadt Bojsin-Qónghirod dulden«).

Eine wortwörtliche Entsprechung ist auch hier ausgeschlossen, abgesehen von einem einzigen Wortpaar jeweils in unterschiedlicher Satzstruktur in (Be. 11) – »zakot berguncha« (»statt Steuer zu zahlen«) – und (Fo. 14) – »zakot beraman« (wörtl.: »Steuer entrichte ich«): (Fo. 14): »Óz akamga qandaj zakot beraman?!« (»Wie sollte ich meinem eigenen Bruder Steuer entrichten?!«); die (Be. 11) »Óz élíma jurib zakot berguncha« (»Statt in meinem eigenen Land Steuern zu entrichten«) zieht eine weitere Verszeile nach sich, die ihre Aussage abschließt (Be. 12): »Kóchib ketsam bójma Qalmoq élíga?« (»Sollte ich nicht nach Kalmückenland ziehen?«)

Drei weitere Verszeilen in (Be. 14ff.) drücken den gleichen Gedanken wie in (Fo. 21ff.) unterschiedlich aus. Außerdem kommt die entsprechende Verspartie auch in (Fo. 30ff.) wiederholt vor, mit geringen Abweichungen in einzelnen Wörtern in der letzten Verszeile:

»Khudo dejin, jaratganga zhilajin,
Óz akama qandaj zakot berajin?
Óz akama ózim zakot berguncha,
Boshqa jurtda zhuz'ja berib jurajin.
 Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh! | (Fo. 24)
 Azalij taqdirga nima ish qilaman,

⁴⁶⁶ Ebda, S. 53.

⁴⁶⁷ Eigene wörtliche Übersetzung hier.

Óz akama qandaj zakot beraman?! | (Fo. 30)

Óz akama ózim zakot berguncha,

Qalmoq borib zhuz'ja berib juraman.

Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh!« | (Fo. 33)

»Bedov mingan chólda jelgan émasmi,

Óz oghamdan kónglim qolgan émasmi?

Men kóchib ketajin Kashal éliga,

Óz khórlıqdan jot khórlıq jakhshi émasmi?» | (Be. 16)⁴⁶⁸

Parallelen jeweils in der Aussage bestehen zwischen zwei Verszeilen in (Fo. 21f.) bzw. (Fo. 30f.) – »Óz akama qandaj zakot berajin? / Óz akama ózim zakot berguncha« (»Wie sollte ich meinem eigenen Bruder Steuer entrichten? / Statt meinem eigenen Bruder Steuer zu entrichten«) – und einer einzigen in (Be. 14) – »Óz oghamdan kónglim qolgan émasmi?« (»Bin ich nicht von meinem eigenen Bruder zutiefst enttäuscht?«). Umgekehrt entspricht die Aussage der darauf folgenden Verszeile in (Fo. 23) bzw. (Fo. 32) – »Boshqa jurtda [Qalmoq borib] zhuz'ja berib jurajin« (»Im fremden Land [unter den Kalmücken] will ich Steuer entrichten«) – den zwei Verszeilen in (Be. 15f.) – »Men kóchib ketajin Kashal éliga / Óz khórlıqdan jot khórlıq jakhshi émasmi?« (»Ich will nach Kalmückenland umziehen / Ist es nicht besser, lieber in der Fremde Leid zu erfahren, als zu Hause [durch eigenen Bruder]?«).

Somit beruhen die sprachlichen Entsprechungen zwischen den Varianten von Fozil-shoir und Berdi-bakhshi lediglich auf ähnlichen Formulierungen und speziell für diese Szene typischen Zeilen, die als eine Art „Keimzellen“ den verschiedenen Versionen zugrunde liegen.

⁴⁶⁸ Für die Übersetzung vgl. den Anhang I.

4. Folgerungen

Wie man der sprachlichen Analyse der karakalpakischen und usbekischen Varianten entnehmen kann, die lediglich jeweils auf den Entsprechungen basierte, ist die sprachliche Variation als unterscheidendes Stilmerkmal der jeweiligen Varianten als solche gegeben. Aufgrund der vergleichenden Analyse der sprachlichen Entsprechungen konnte das breite Ausmaß sprachlicher, textlicher und Formulierungs-Variation festgestellt werden, da es sich bei diesen Textgrundlagen für die Analysen um jeweils unterschiedliche Vortrags- bzw. Sängervarianten handelt, zudem zum Teil aus verschiedenen Regionen und Sängerschulen. Durch die vorangegangenen Analysen wurde sie auch anhand typischer traditioneller Stellen in den jeweiligen Traditionen nachgewiesen, wobei auch in diesen die *Alpamys*-Varianten sprachlich und in den Formulierungen sowie im Textumfang deutlich voneinander abweichen. Somit wurden mit den *Alpamys*-Versionen in Umfang und Wortlaut völlig verschiedene Dichtungen derselben Geschichte mit den *Nibelungenlied*-Handschriften verglichen, die desselben Text bietet. Dadurch wird das ganze Ausmaß der Abweichungen (Variation) in beiden Traditionen deutlich.

Die Abweichungen in den behandelten Abschnitten des *Alpamys* reichen von unterschiedlichem Umfang, Strophen- und Versform über ähnlichen Sprachgebrauch bis zu Entsprechungen lediglich in einzelnen Wörtern, bei vergleichbar ähnlichen Formulierungen.

Innerhalb der karakalpakischen Varianten sind von mir vor allem zwischen den Varianten von Ögiz-zhyraw und Esemurat-zhyraw vergleichbar eine ähnliche Wortwahl und meistens nahe liegende Formulierungen festgestellt worden. Außerdem ist festzustellen, dass die Ähnlichkeit nicht nur im Sprachstil, sondern auch teilweise im Umfang besteht. Die Variante von Qurbanbaj-zhyraw dagegen differiert sowohl in ihrem Sprach- und Erzählstil, als auch in der Textfolge bzw. Reihenfolge der Szenen im Vergleich zu den Varianten von Ögiz und Esemurat-zhyraw.

Da die beiden kurzen usbekischen Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi im Vergleich zur umfangreichen Variante von Fozil-shoir auch im behandelten Abschnitt eine verkürzte Aussage von Bajsary bieten, fiel das Ausmaß der sprachlichen Entsprechungen – im Sprachstil bzw. Wortlaut und Formulierungen – ebenfalls knapp aus. Meistens scheinen sprachliche Ähnlichkeiten aufgrund des refrainartigen Erzählstils der Sänger – oder auch wegen dem Gebrauch von geläufigen Formeln und „Keimzellen“⁴⁶⁹ – breiter zu sein, aber ohne dass sie wirklich vorhanden sind. Andererseits wurde von mir in den kurzen Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi sprachliche Ähnlichkeit in Verspaaren und in ganzen Strophen festgestellt.

Das ganze Ausmaß der sprachlichen Entsprechungen bleibt jedoch im Vergleich zu den offensichtlichen sprachlichen Differenzen in allen sechs Varianten geringfügig. Somit ist auch das starke Variationsausmaß im Sprachstil- und Sprachgebrauch sowie in Formulierungen zwischen diesen verschiedenen Sängervarianten des gleichen *Alpamys*-Epos nicht zu bestreiten.

Ganz anders verhält es sich mit der sprachlichen Variation in den *Nibelungenlied*-Handschriften.

⁴⁶⁹ Vgl. hierzu oben.

Auf jeden Fall ist es nicht zu übersehen, dass es sich bei den drei Haupthandschriften, die hier zur vergleichenden Analyse herangezogen wurden, nicht um Niederschriften von verschiedenen Vortragsvarianten handelt. Das festzustellen war aber auch nicht der Zweck dieser Analysen. Es war vielmehr zu zeigen, wie die sprachliche Variation in den jeweiligen Traditionen – *Nibelungenlied* und *Alpamys* – aussieht und welches Ausmaß sie jeweils besitzt.

Aufgrund des Ausmasses der sprachlichen bzw. Mikro-Variation, das im Vergleich zu *Alpamys*-Varianten offensichtlich ziemlich geringfügig ist – daran können auch die Plusstrophen in C und die fehlenden Strophen in A nicht viel ändern –, ließen sich die Handschriften A, B und C – vor allem aber C im Vergleich zu A, B – eher mit verschiedenen Niederschriften der gleichen Ependichtung vergleichen, die von einem und demselben Epiker bzw. Sänger in unterschiedlichen Vortragssituationen aufgenommen worden sein könnten. Leider standen mir solche Vergleichsbelege nicht zur Verfügung, so dass ich den Vergleich anhand unterschiedlicher Sängervarianten des gleichen *Alpamys*-Epos führen musste. Andererseits stellte aber Karl Reichl anhand drei Varianten von *Qoblan*, einem anderen karakalpakistanischen Heldenepos, die die gleiche Geschichte erzählen – diese sind einmal die Variante von Esemurat-zhyraw und zwei weitere von seinem Schüler Zhumabaj-zhyraw –, dennoch Schwierigkeiten bei einem Vergleich fest. Leichte bis größere Differenzen zwischen den drei Varianten hat Reichl nicht nur im Gehalt einzelner Episoden, sondern auch in Bezug auf die Form nachweisen können. Wichtig sind vor allem die festgestellten Differenzen zwischen den beiden Varianten A (aufgenommen 1990) und B (aufgenommen 1994) von Zhumabaj-zhyraw,⁴⁷⁰ die in der von Reichl besprochenen Episode unterschiedliche Form zeigen: So ist die in Verszeilen (19 Verse) dargebotene Stelle in A in B in Prosa wiedergegeben. Auch sprachlich differieren die beiden Varianten bei einem ähnlichen, aber nicht identischen Wortlaut voneinander, wobei der Sänger den gleichen lexischen Stoff unterschiedlich einsetzt. Das zeigt Reichl deutlich anhand der Vorstellungsrede von Qoblan, des Helden, der unterwegs seinem Herrscher Aqsha-khan begegnet, der diesen nicht kennt.⁴⁷¹

Anhand der Belege aus der sechsten Aventure des *Nibelungenliedes* ließ sich die Variation in Bezug auf Formulierungen in den ganzen Verszeilen und darüber hinaus in C im Gegensatz zu A und B acht Mal, in den Halbzeilen sechs Mal feststellen. Die veränderte Textfolge betrifft eher die Handschriften A und C in Bezug auf B: jeweils sieben Mal. Fehlende Wörter und Präfixe wurden von mir 16 Mal gezählt. Am meisten von der sprachlichen Variation betroffen sind einzelne Wörter innerhalb ganzer Strophen oder auch Lang- und Halbzeilen. Diese wurden von mir 25 Mal gezählt.⁴⁷²

So lässt sich das Ausmaß der sprachlichen Variation in den *Alpamys*-Varianten kaum mit dem der *Nibelungenhandschriften* auf einer gleichen Ebene vergleichen. Daraus lassen sich aber auch

⁴⁷⁰ Diese hat REICHL persönlich aufgenommen: Variante A ist 1990 aufgenommen und B stammt vom 1994.

⁴⁷¹ Vgl. Karl REICHL 2001b, S. 233-242. – Neuerdings schließt Harald HAFERLAND in Bezug auch auf das *Nibelungenlied* den möglichen Vortrag, unter anderem anhand sprachlicher Variation zwischen Handschriften B und C, nicht ganz aus. Seine Aufmerksamkeit richtet sich dabei auf vertauschte und umgestellte Textpartien sowie das „fehlerhafte Neufassen von vergessenem Text“. Zudem diskutiert HAFERLAND erneut die Frage „Der oder die Sänger des ‚*Nibelungenliedes*?“. Vgl. Harald HAFERLAND 2004, S. 103-126; siehe auch S. 95 f.

⁴⁷² Für die entsprechenden Belege vgl. den Anhang I.

keine eindeutigen Belege für einen schriftlichen Ursprung der Nibelungenhandschriften ziehen, etwa dass eine Handschrift von einer anderen abgeschrieben worden sein könnte. Auf jeden Fall differieren die sprachliche oder Mikro-Variation in A, B und C ziemlich stark von der partiell durch die mündliche Tradierung und durch den Stil der Sänger entstandenen spezifisch sprachlichen Variationen der *Alpamys*-Texte.

Zwar scheint Bumkes Definition von Fassungen in Bezug auf die epische Variation nicht ganz auf die Nibelungenhandschriften übertragbar zu sein. Ein „eigener Gestaltungswille“ ließ sich aber eher jeweils zwischen den Handschriften C und B sowie C und A partiell nachweisen. Das zeigt sich zum einen an den abweichenden Formulierungen in C, die von A und B partiell stark differieren. Zum anderen wären es erweiternde Aussagen und Berichte zum Hintergrund in den Plusstrophen von C.

Somit könnte man von der *C-Fassung im Gegensatz zur *B-Fassung und von der *C-Fassung im Gegensatz zur *A-Fassung sprechen, aber nicht von der *B-Fassung im Gegensatz zur *A-Fassung und umgekehrt. Diese Reihenfolge – B im Gegensatz zu A ausgeschlossen – schließt aus wie die sprachliche Variation zwischen den jeweiligen Fassungen zeigte, dass diese „ Fassungen“ jeweils oder partiell Bearbeitungen voneinander sind. Vielmehr stehen sie in unabhängigem Verhältnis zueinander, so dass man ihnen durchaus die „Merkmale der Originalität“⁴⁷³ zuschreiben könnte. Das betrifft wiederum die *C-Fassung, die für sich steht, im Gegensatz jeweils zu *B-Fassung und zu *A-Fassung. Aber bei A und B bleibt das Verhältnis unklar: Die sprachlichen Abweichungen sind kaum auffallend, abgesehen von fehlenden Strophen in A – und einzelnen Differenzen im Wortlaut, der aber meistens Synonymität oder Gleichwertigkeit aufweist, – die dadurch nichts Wesentliches im Inhalt eingebüßt hat. Die sprachlichen Differenzen zwischen A und B sind ziemlich gering auch im Vergleich zu den beiden Varianten von *Qoblan*, die von einem und demselben Sänger vorgetragen wurden, mit einem zeitlichen Abstand von vier Jahren.⁴⁷⁴

Andererseits hatte Bumke in einer Reihe von Fällen glaubhaft gezeigt, dass es schon unmittelbar nach der Textgenese oder sich noch mit dem Prozess der Textgenese überlappend zur Ausbildung von gleichwertigen Fassungen der Romane bzw. Epen gekommen sei – gleichwertig in dem Sinne, dass sich das Verhältnis dieser Fassungen zueinander nicht im Sinne und mit den Mitteln der klassischen Textkritik klären und stemmatologisch darstellen lasse. Da dies die höfischen Romane französischer Provenienz ebenso betrifft wie das *Nibelungenlied* und die *Klage*, kann dieses Phänomen des „unfesten Textes“⁴⁷⁵, das sich in der frühen Parallelfassungen äußert, nicht Ausfluss gattungsspezifischer mündlicher Überlieferungsbedingungen im Sinne der vorgängigen oralen Tradition sein. Erst im Laufe des 13. Jahrhunderts habe die Überlieferung dann in den Formen relativ textfester kopialer Tradierung hineingefunden (was spätere Bearbeitungen nicht ausschließt).

⁴⁷³ Joachim BUMKE 1996a, S. 45 f.

⁴⁷⁴ Siehe Anm. 448.

⁴⁷⁵ Vgl.u.a. J. BUMKE: „Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert.“ In: »Aufführung« und »Schrift« in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk MÜLLER. Stuttgart, Weimar 1996, S. 118-129.

Wie festgestellt wurde, ist die Variation in der *Nibelungenlied*-Überlieferung von der genuin oralen Varianzerscheinungen, wie sie die *Alpamys*-Varianten zeigen, weit entfernt und von daher ganz ähnlichen Fassungsdivergenzen in der Überlieferung etwa von Hartmanns *Iwein* bleibt.

VIERTES KAPITEL

MÜNDLICHKEIT UND SCHRIFTLICHKEIT

Formeln. Grenzbestimmendes Stilstilistikum?
(Zum Unterschied zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit)

1. Vorbemerkung

Zwar weist die Sprache des *Nibelungenliedes* stellenweise die sogenannten formelhaften Elemente der Mündlichkeit⁴⁷⁶ – wiederkehrende Wörter, gleiche Epitheta als Beiwörter zu den Eigennamen bzw. Rangbezeichnungen sowie Vorausdeutungen⁴⁷⁷ und Erzählschablonen – auf. Für Joachim Heinzle gelten aber die mündlichen Kompositionsmittel in mittelalterlichen Texten, selbst wenn sie in erheblichem Umfang nachzuweisen wären, nicht als ein Hinweis auf deren mündlichen Ursprung. Es handle sich lediglich „um Relikte der mündlichen Tradition, die in die Schriftlichkeit gerettet wurden“. Heinzle vermutet dahinter eher „Literatur“.⁴⁷⁸

Was sind aber Formeln und Erzählschablonen, die sogenannten mündlichen Kompositionsmittel, genau und wie sieht die spezifisch mündliche Formelhaftigkeit aus? Um diese Frage geht es bei der Analyse des formelhaften Sprachgebrauchs anhand der aus der Mündlichkeit stammenden *Alpamys*-Varianten, die anschließend auf ihre mögliche Entsprechungen oder auf ihre Einzigartigkeit hin mit dem *Nibelungenlied* verglichen werden sollen.

2. Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Das *Nibelungenlied* stellt sich in der uns überlieferten Form zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Trotz der Versuche, reine Mündlichkeit bzw. reine Schriftlichkeit des mhd. Epos nachweisen zu wollen, scheinen sich die Meinungen über seine semi-orale Herkunft durchgesetzt zu haben.

⁴⁷⁶ Vgl. hierzu Franz H. BÄUML und Eva-Maria FALLONE: „A Concordance to the *Nibelungenlied* (Bartsch-de Boor Text).“ Leeds 1976 (Compendia 7).

⁴⁷⁷ Für Belege der Vorausdeutungen aus dem *Nibelungenlied*, die als Formeln bezeichnet werden, vgl. Burghart WACHINGER: „Studien zum *Nibelungenlied*. Vorausdeutungen, Aufbau, Motivierung.“ Tübingen 1960, S. 153-166.

⁴⁷⁸ Joachim HEINZLE 1978, S. 77 ff.

Um auf eine Formulierung von Jan-Dirk Müller zurückzugreifen, die die gegenwärtige Tendenz in der Forschung wiedergibt, zeigt sich die „einfache Dichotomie Mündlichkeit – Schriftlichkeit [...] immer wieder als zu eng, da in der semi-oralen mittelalterlichen Gesellschaft vielfältige Interferenzen zwischen mündlichem und schriftlichem Sprachgebrauch, vielfältige Strategien der ›Zerdehnung‹ von Kommunikationssituationen und der ›Verdauerung‹ von Texten nebeneinander bestehen und sich komplexe Übergangsformen zwischen ›Verschriftung‹ und ›Verschriftlichung‹ entwickeln“.⁴⁷⁹

In einer Zone des Übergangs aus der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit geht es für Curschmann „schon lange nicht mehr um absolute Unterschiede – hier »reine« Mündlichkeit, dort »reine« Schriftlichkeit –, sondern es geht um feine Nuancen. Auf der Seite des traditionellen mündlichen Erzählens in Prosa und Vers, potentiell noch unendlich variabel, stehen durchaus schon schriftliche Auswüchse derselben Tradition.“⁴⁸⁰ Unter „Schriftlichkeit“ meint Curschmann „Schriftlichkeit nur in technischem Sinn und jederzeit wieder auflösbar“: „Literarisch schriftlich ist nur das, was sich in dieser Form auch behauptet, eine eigene Tradition stiftet und die Sage reflektierend manipuliert.“⁴⁸¹

Einen ausführlichen Umriss zur Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Unterschied zu den englischsprachigen Begriffen *orality* und *literacy* aufgrund der gegenwärtigen Forschungslage bietet Ursula Schaefer.⁴⁸² Sie steht den Begriffen *orality* und *literacy* kritisch gegenüber, „wobei besonders *literacy* ein kulturell (ganz besonders: kulturpolitisch) stark besetzter Begriff ist. Er evoziert zuerst einmal, ganz allgemein, das Begriffsfeld ‘Bildung’, während im Deutschen bei Schriftlichkeit – ebenso wie bei Mündlichkeit – aufgrund der ‘Durchsichtigkeit’ dieser Wörter eher das mediale Moment im Vordergrund steht.“⁴⁸³

⁴⁷⁹ Jan-Dirk MÜLLER und Horst WENZEL (Hrsg.): „Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent.“ Stuttgart, Leipzig 1999, S. 7. Vgl. auch Jan-Dirk MÜLLER: „Spielregeln für den Untergang. Die Welt des *Nibelungenliedes*.“ Tübingen 1998, S. 34 – Siehe auch Ursula SCHAEFER: „Zum Problem der Mündlichkeit.“ In: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche.* Hrsg. von Joachim HEINZLE. Frankfurt, Leipzig 1994, S. 357-375; dort S. 357-365; 364 f. – Siehe ferner Konrad EHLICH: „Rom – Reformation – Restauration. Transformationen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit.“ In: *homo scribens. Perspektiven der Schriftlichkeitsforschung.* Hrsg. u.a. von Jürgen BAURMANN. Tübingen 1993, S. 177-215. – Vgl. auch Wulf OESTERREICHER: „Verschriftung und ›Verschriftlichung‹ im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit.“ In: *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter.* Hrsg. von Ursula SCHAEFER. Tübingen 1993 (*ScriptOralia* 53), S. 267-292.

⁴⁸⁰ Michael CURSCHMANN 1989, S. 384 f.

⁴⁸¹ Ebda, S. 385.

⁴⁸² Ursula SCHAEFER 1994, S. 358-368. – Vgl. zur Definition von *orality* bei Eric HAVELOCK: „The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present.“ New Haven und London 1986, S. 65; für eine Kritik hierzu vgl. Ursula SCHAEFER 1994, S. 358. – Siehe auch Walter J. ONG: „Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes.“ Opladen 1987; Englische Ausgabe: „Orality and Literacy. The Technologizing of the Word.“ London und New York 1982.

⁴⁸³ Ursula SCHAEFER 1994, S. 358; siehe auch S. 364.

Die Debatte um die Mündlichkeit oder Schriftlichkeit des *Nibelungenliedes* ist in der Forschung zwar alt, aber in ihren unterschiedlichen Etappen taucht sie immer wieder auf, ob direkt oder indirekt angedeutet⁴⁸⁴. Zwar gilt der Anwendungsversuch der *Oral-Formulaic Theory* auf das *Nibelungenlied* als gescheitert,⁴⁸⁵ dennoch wird auch immer wieder darauf verwiesen, dass die Erkenntnisse aus der Mündlichkeitstheorie von Milman Parry und Albert Lord⁴⁸⁶ bei der Mündlichkeitsdebatte „[nicht] vollständig verarbeitet wurden“.⁴⁸⁷ Neuerdings überprüft Harald Haferland erneut, ob bei den gescheiterten Versuchen „eine genuine Mündlichkeit des *Nibelungenliedes*‘ nachzuweisen“ „nicht Fehler unterlaufen sind“. Gerade durch dieses Scheitern ist nach Haferland die in der neueren Forschung herrschende Annahme, das *Nibelungenlied* sei ein Buchepos, in dem der Dichter „nur noch eine sprachlich-narrative Darstellungsform, die von ihrem einstigen medialen Sitz im Leben – einem Vortrag ohne Nutzung der Schrift – losgelöst und damit zu einer mehrdeutigen Form wird“, imitierte, „möglich geworden“.⁴⁸⁸ Haferland begründet das so: „Ausschlaggebend war dabei u.a. eine irrige Auffassung von der Reichweite der *Oral-Formulaic Theory* sowie ein schon von Lord selbst nahegelegtes Mißverständnis des Charakters mündlicher Dichtung (*oral poetry*) in schriftlosen Kulturen.“⁴⁸⁹

Der Übergang von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit im Mittelalter, in dem episches Erzählen im höfischen Roman säkularisiert wurde und damit die Verschriftlichung der älteren Stoffe ermöglichte, zog ein Problem nach sich – die Konkurrenz zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit als „Kompositions- und Überlieferungsformen“⁴⁹⁰ –, was nach Ansicht der Forschung auch im heute uns vorliegenden *Nibelungenlied*-Text seine Spuren hinterließ. Auf das *Nibelungenlied* bezogen, bedeutet das, dass nicht nur der mündliche Stoff, sondern auch die

⁴⁸⁴ Vgl. hierzu unten.

⁴⁸⁵ Für eine Übersicht der Diskussion um *Oral-Formulaic Theory* vgl. Ursula SCHAEFER 1994, S. 368-373. – Francis P. MAGOUN: „Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry.“ In: *Speculum* 28 (1953), S. 446-467; wieder abgedruckt auf Deutsch in: „Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung.“ Hrsg. von Norbert VOORWINDEN und Max DE HAAN. (Wege der Forschung 555) Darmstadt 1979, S. 11-45. – Ferner Hans Dieter LUTZ: „Zur Formelhaftigkeit mittelhochdeutscher Texte und zur »theory of oral-formulaic composition.« In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 48 (1974), S. 432-447. – Werner HOFFMANN 1992, S. 81-84, steht der Anwendung der *Oral-Formulaic Theory* auf das *Nibelungenlied* kritisch gegenüber.

⁴⁸⁶ Vgl. für gesammelte Arbeiten von Milman PARRY: „The Making of Homeric Verse.“ Oxford 1971. Siehe auch Albert B. LORD: „Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht.“ München 1965. – Für eine knappe Einführung in die sogenannte ‘oral poetry’ Forschung siehe Edward HAYMES: „Das mündliche Epos. Eine Einführung in die ‘Oral Poetry’ Forschung.“ Stuttgart 1977.

⁴⁸⁷ Vgl. zuletzt bei Edward HAYMES 1999, S. 158. – Zu den ausführlichen Darstellungen der mündlichen Epik vgl. Cecil M. BOWRA: „Heldendichtung. Eine vergleichbare Phänomenologie der heroischen Poesie aller Völker und Zeiten.“ Stuttgart 1964; Ruth FINNEGAN: „Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context.“ Cambridge 1977. – Ferner die Untersuchungen von Michael CURSCHMANN: „The Concept of the Oral Formula as an Impediment to Our Understanding of Medieval Oral Poetry.“ In: *Medievalia et Humanistica* 8 (1977), S. 63-76; CURSCHMANN 1979, S. 89-95.

⁴⁸⁸ Harald HAFERLAND 2004, S. 81.

⁴⁸⁹ Ebda, S. 82: „Lord hat sich zwar weitgehend auf sein Material – den sehr speziellen Fall mündlicher Dichtung mit einer (von Parry und Lord behaupteten) *composition in performance* bei den serbokroatischen Guslaren – bezogen, aber doch den Eindruck erweckt, mündliche Traditionen bildeten sich immer nach diesem Muster: Da sie keine Schrift kennen, hielten sie den Wortlaut einer Dichtung nicht fest, sondern bildeten ihn aus wiederverwendbaren Bestandteilen (Formeln und Themen) jeweils neu.“

⁴⁹⁰ Michael CURSCHMANN 1979, S. 86.

Sprache und der Textstil „übernommen und stilisiert“ wurde.⁴⁹¹

Dass noch mehr Veränderungen an dem „ursprünglichen“ Text unternommen worden sind, versuchte die handschriftenkritische Analyse am *Nibelungenlied*-Text aufzuklären. Nach den daraus gewonnenen Erkenntnissen ist der Text metrisch geglättet, im höfischen Sinne umgeformt, formelhafte Ausdrücke zugunsten farbiger Wendungen beseitigt worden, und das mit der steigenden Tendenz.⁴⁹² Somit ließe sich schwer feststellen, in welcher Phase der Textüberlieferung die heutige handschriftliche Tradition einsetzte.⁴⁹³

Nach Erkenntnissen der Handschriftenkritik hat unter anderem auch das Formelgut des *Nibelungenliedes* unter der „Konkurrenz“ zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit gelitten. In etwa vergleichbare Textveränderungen sind ebenfalls an den *Alpamys*-Varianten durch herausgebende Redakteure unternommen worden, wobei manchmal zwei Texte unterschiedlicher Versionen – etwa wie die kasachische und die karakalpakische – miteinander gemischt herausgebracht wurden.⁴⁹⁴ Ebenfalls bei den ersten usbekischen Textausgaben der Variante von Fožil-shoir wurde der Text umgestaltet und seine Sprache dem literarischen Usbekischen ähnlich umformuliert.⁴⁹⁵

Zwar wird der *Nibelungenlied*-Text als ein „Konversionstext“ akzeptiert, in dem Mündlichkeit in Schriftlichkeit konvertiert wird. Über die Bedingungen der beiden Etappen gibt es in der Forschung jedoch bisher keine genauen Erkenntnisse.⁴⁹⁶ Gerade da jedoch, „wo Fragen des Wort- und Formelschatzes ins Spiel kommen, versagen überhaupt alle Möglichkeiten einer genaueren chronologischen Bestimmung“, stellt Brackert zudem fest.⁴⁹⁷ Daher können nach Brackert diese Stilelemente schwerlich zur Erhellung der Genese des *Nibelungenliedes* beitragen. Inwiefern das der Fall ist, d. h. wie und ob der Formelschatz im *Nibelungenlied* nachweisbar ist, soll im Folgenden anhand der Analyse des formelhaften Gutes der aus der Mündlichkeit stammenden *Alpamys*-Varianten untersucht werden, das anschließend mit der spezifischen Nibelungensprache verglichen werden soll.

⁴⁹¹ Ebda, S. 86.

⁴⁹² Helmut BRACKERT 1963, S. 160.

⁴⁹³ Ebda, S. 166, Anm. 18.

⁴⁹⁴ Siehe „Batyrlar zhyry“ (1937), S. 151-161; vgl. hierzu vor allem die Kritik von A. BOROVKOV 1959, S. 61-86, zu stark überarbeiteten *Alpamys*-Ausgaben; siehe hierfür auch Kapitel I, Abschnitt 3.4.

⁴⁹⁵ Vgl. den Sammelband „Uzbek folklori.“ Hrsg. von H. ZARIFOV. Taschkent 1939, S. 80-128. Der Text dieser Ausgabe basiert auf der verkürzten Version der Niederschrift von 1927, die vom Dichter H. OLIMZHON literarisch überarbeitet wurde. Für eine Kritik zu dieser Ausgabe siehe A. BOROVKOV 1959, S. 64. Siehe auch Kapitel I, Abschnitt 3.4.

⁴⁹⁶ Es heißt, „dass es zwischen beiden Polen ein breites Übergangsspektrum gab.“ Vgl. Otfried EHRISMANN 2002, S. 11 f.

⁴⁹⁷ Helmut BRACKERT 1963, S. 173, Anm. 32: Vgl. an dieser Stelle ein Zitat von Hanns FISCHER (Probleme, S. 224). Nach FISCHER fühlt sich der mittelalterliche Schreiber meistens »nicht als Kopist, der eine möglichst getreue Abschrift liefern möchte, sondern als literarischer Bearbeiter, dessen Aufgabe es ist, den alten Text in einer Weise zu ‚verbessern‘, die von geringfügigen Korrekturen der lautlichen Färbung bis zu einschneidenden Kürzungen, ... ja völliger Umgestaltung des Wortlautes führen kann, wo dann der Schreiber vom bloßen Statisten zum mitverantwortlichen Akteur avanciert... Die Bearbeitung ist die legitime Form einer geistigen Auseinandersetzung ... mit dem Kunstwerk«. Auf das *Nibelungenlied* und seine Überlieferung bezogen „können wir diese Kritik nur noch verschärfen“, fügt BRACKERT hinzu.

Sogar der Homertext – der übrigens in seinem Motivaufbau, besonders im zweiten Teil, Ähnlichkeiten mit dem *Alpamys*-Epos zeigt⁴⁹⁸ – entzieht sich, so die Forschung, bezüglich seiner Textentwicklung vor dem 5. Jh. v. Chr. der philologischen Beurteilung. Und die *Alpamys*-Texte in ihrer ‘Kongrater Version’ sind erst Anfang des 20. Jahrhunderts verschriftlicht bzw. aufgezeichnet worden. Die Sangertradition lebt jedoch teilweise auch bis heute weiter. Der Textgehalt des *Alpamys*-Epos, das gesungen vorgetragen wurde, weist eine starke Formelhaftigkeit auf, dessen Gründe unmittelbar in der Mündlichkeit des ‘Textes’ liegen.⁴⁹⁹

Die *Alpamys*-Texte kann man als durchgehend formelhaft bezeichnen, wobei nicht nur einzelne Schlusselwortter und Wortkonstruktionen in ähnlichen Situationen immer wieder auftauchen, sondern auch ganze Strophen, Versgruppen und Prosapartien. Im Unterschied zum *Nibelungenlied* fehlen dort jedoch die für die *Nibelungenlied*-Texte charakteristischen Vorausdeutungen der später eintreffenden Ereignisse oder Ergebnisse des einen oder anderen epischen Geschehens, die als formelhaft betrachtet werden.⁵⁰⁰

3. Zum Begriff der Formel und der Schablone

Die Formeln ‘als vorgeprägte, wiederholte Wendungen für Kampfschilderungen, Dialogeinleitung, Brautwerbung, Totenklage u.a., in mhd. und neulat. Lyrik selbst für Naturschilderung’ finden sich ‘besonders bei älterer oder archaisierender, weniger individualisierend als typisierend gestaltender Dichtung; in der Epik der Antike und des MA’.⁵⁰¹

Der Formel-Begriff selbst und seine Definition als »a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea« geht auf Milman Parry zurück.⁵⁰² Die Definition des Formel-Begriffs von Parry, die er selbst auf ‘Substantiv-Adjektiv-Konstruktionen’ in Homer-Texten anwendete,⁵⁰³ führte aber, so Edward Haymes, ‘zum folgenreichsten Fehlschluf der ganzen Forschungsrichtung’: ‘Seit Parry geht die Praxis der

⁴⁹⁸ ‘Die Rückkehr des Odysseus, wie sie die Gesänge XIII bis XXIV der *Odysee* erzählt, ist die älteste und sicherlich auch kunstvollste Ausformung eines Erzahlschemas, das in der europäischen Literatur und Volksdichtung in vielfältigen Variationen belegt ist. Näher an der *Odysee* als alle diese Erzählungen – mittelalterliche Versromane und Romanzen, russische Bylinen, sudslawische Heldenlieder, europäische Balladen und Märchen – ist allerdings das Epos von Alpomish [...], insbesondere in seinen usbekischen Versionen.’ Vgl. hierzu Karl REICHL 2001a, S. 15-16. Siehe auch Viktor ZHIRMUNSKIJ [ZHIRMUNSKY] 1967, S. 267-86. – Vgl. auch Kapitel I.

⁴⁹⁹ Zur Formelhaftigkeit in der kasachischen mündlichen Tradition vgl. Karl REICHL: ‘Formulaic Diction in Kazakh Epic Poetry.’ In: Oral Tradition 4 (1989b), S. 360-381. – Karl REICHL 1992, S. 171-217; 271-281, diskutiert zudem verschiedene Varianten der formelhaften Ausdrücke.

⁵⁰⁰ Burghart WACHINGER 1960, S. 153-166, stellte die Vorausdeutungen aus dem *Nibelungenlied* als Formeln zusammen. WACHINGER verzichtet auf eine Neudefinierung bzw. Klärung des Formel-Begriffs. Für Vorausdeutungen aus dem *Nibelungenlied* siehe auch Alfred GERZ 1930. – Ferner Siegfried BEYSCHLAG 1955.

⁵⁰¹ Gero von WILPERT: ‘Sachwörterbuch der Literatur.’ 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart 1989, S. 305.

⁵⁰² Milman PARRY: ‘Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I’ 1930, S. 80; siehe auch in gesammelten Arbeiten von PARRY: ‘The Making of Homeric Verse.’ Oxford 1971, S. 272.

⁵⁰³ Milman PARRY 1930, S. 73.

meisten Forscher nämlich dahin, Formel und Wiederholung gleichzusetzen.⁵⁰⁴ Haymes betont, dass die „Komposition durch mündliche Formeln“ zwar „zwangsläufig wiederholungsreich sein“ werde, „aber es ist ein schwerwiegender Trugschluß, die Wiederholung als Formel schlechthin zu betrachten.“⁵⁰⁵

Auch Albert Lord folgte bei seinen Analysen der mündlichen serbokroatischen Dichtungen seinem Vorgänger Parry nach und ging von der gleichen Formeldefinition aus.⁵⁰⁶ Lord führte die Kategorien »straight Formula« für wörtlich wiederholte Verse und »formulaic« für Gruppen verwandter Verse ein. Als formelhaften Ausdruck bezeichnet Lord „einen Vers oder Halbvers, der nach dem Modell von Formeln aufgebaut ist.“⁵⁰⁷ Zudem zieht Lord vor, die formelhaften „Verspaare mit charakteristischem Aufbau und Endreim“ lieber „als selbständige Gruppen zu behandeln und sie nicht Formeln zu nennen, sondern diesen Begriff den einzelnen Verselementen vorzubehalten.“⁵⁰⁸ Damit hat aber, um mit Haymes zu sprechen, „die Wiederholung eine Bedeutung erhalten, die ihr gar nicht zukommt, während die strukturelle Grundlage der Formelsprache vernachlässigt wird.“⁵⁰⁹ Haymes' Skepsis ist nicht unbegründet. Denn in der Tat scheint die Kategorie »formulaic« für Versgruppen bzw. Verspaare, die einen ähnlichen Gedanken bzw. Zustand in variierenden bildhaften Ausdrücken formulieren und die von Kontext zu Kontext, von Sänger zu Sänger im Wortlaut variabel bleiben, wie das in den *Alpamys*-Varianten der Fall ist, „weniger beweiskräftig“⁵¹⁰ zu sein als die von »straight formula«.

Zwar ließe sich, so Lord, der Formel-Begriff durchaus auch auf das Verspaar bzw. auf die „Bündel von Formeln oder Versen“ ausdehnen, gleichzeitig hält er jedoch eine solche Definition des Formel-Begriffs für „zu großzügig“.⁵¹¹

Somit ließe sich die von Parry vorgegebene Definition des Formelsystems, das strukturell und inhaltlich ähnliche Sätze bzw. Redewendungen, die aber keine wörtlichen Wiederholungen darstellen, beinhalten soll, partiell auf *Alpamys*-Formeln⁵¹² übertragen als »a group of phrases which have the same metrical value and which are enough alike in thought and words to leave no doubt that the poet who used them knew them not only as single formulas, but also as formulas

⁵⁰⁴ Für eine ausführliche Besprechung der Formel-Diskussion seit Milman PARRY siehe Edward R. HAYMES 1977, S. 7-17; Zitat auf S. 8. – Für einzelne Untersuchungen zur Formelhaftigkeit des *Nibelungenliedes*, die auf der Formel-Definition und Methode von Milman PARRY und seinem Nachfolger Albert LORD basieren, vgl. Franz H. BÄUML und Donald J. WARD 1967, S. 351-390; Kees H. R. BORGHART: „Das *Nibelungenlied*. Die Spuren mündlichen Ursprungs in schriftlicher Überlieferung.“ Amsterdam 1977, S. 51-69; Alain RENOIR: „Das Überleben einer formelhaft-mündlichen Erzählschablone. Ein möglicher Fall im *Nibelungenlied*.“ In: Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung. Darmstadt 1979, S. 176-181.

⁵⁰⁵ Edward R. HAYMES 1977, S. 10.

⁵⁰⁶ Albert B. LORD 1965, S. 22; 58.

⁵⁰⁷ Ebda, S. 23.

⁵⁰⁸ Ebda, S. 93.

⁵⁰⁹ Edward R. HAYMES 1977, S. 10.

⁵¹⁰ Ebda, S. 10.

⁵¹¹ Albert LORD 1965, S. 398, Anm. 19; siehe auch S. 93 f.

⁵¹² Für einen kurzen Überblick zu charakteristischen Formeln im usbekischen *Alpomish* siehe Karl REICHL 1989a, S. 100-101.

of a certain type.«⁵¹³ Zwar hat sich, so die Forschungslage, diese von Parry vorgegebene Begriffsbestimmung zu einem »modus operandi« entwickelt, allerdings blieb die Definition an sich nicht ganz berücksichtigt. So hat man, wie im Falle von Lord, lediglich mit den „Ersatzmöglichkeiten im Vers“⁵¹⁴ operiert, so dass man letztendlich anhand bestimmter, immer wiederkehrender Schlüsselwörter ein Formelsystem aufzubauen suchte.⁵¹⁵

Ein weiteres Kompositionselement der Mündlichkeit sind die sogenannten »Themen« nach Parry und Lord: „Gruppen von Begriffen, die regelmäßig benutzt werden, um eine Geschichte im Formelstil der traditionellen Epik zu erzählen“.⁵¹⁶ Offensichtlich beruhen die »Themen« auf einem festen Schema. „Diese feste Reihenfolge ist eine große Hilfe für den Sänger, weil der Stoff dadurch immer nach einer einheitlichen Methode verarbeitet wird.“⁵¹⁷ Franz Bäuml und Donald Ward ersetzen den englischen Terminus »Theme« bei Parry und Lord durch den Begriff »Schablone«, „der nicht nur die Form bezeichnet, sondern auch deren Funktion in sich einschließt“.⁵¹⁸

So sieht das Grundschema der Botenempfang im *Nibelungenlied* folgendermassen aus: „Die Boten rüsten sich aus, um für ihren Herrn Ehre einzulegen, sie kommen an, werden vom Gesinde empfangen, das ihnen Herberge anweist. Der Fürst erkundigt sich nach ihnen, sie treten vor die Hofgesellschaft, die sie mit bestimmten Gesten empfängt, sie bitten um Erlaubnis, ihre Botschaft ausrichten zu dürfen, man gewährt es ihnen, man ist um ihre Verpflegung besorgt, solange sie auf Antwort zu warten haben“.⁵¹⁹ „Regelmäßig am Anfang der Schablone steht der Empfang und das Bestaunen der Boten durch das Gesinde, das auch sogleich nach Neuigkeiten fragt“.⁵²⁰

⁵¹³ Milman PARRY 1971, S. 275.

⁵¹⁴ Edward R. HAYMES 1977, S. 11. – Der Versuch von Norbert VOORWINDEN, die Begriffsbestimmung der Formel adäquater aufzufassen, scheint auch nicht weiterzuführen. Er unterscheidet zwischen der Formel und epischer Sprache als „zwei verschiedene[n] Phänomene[n]“. Vgl. Norbert VOORWINDEN: „Zum Begriff der epischen Formel.“ In: *Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik* 20 (1983), S. 31-46; dort S. 37.

⁵¹⁵ Ein treffendes Beispiel hierfür ist der von Franz BÄUML und Eva-Maria FALLONE zusammengestellte „key word in context“-Index. Vgl. Franz BÄUML und Eva-Maria FALLONE 1976. – HAYMES bespricht kritisch die Untersuchungen zum „Formelsystem“, die aber von PARRY' Definition stark abweichen. Vgl. HAYMES 1977, S. 11-13.

⁵¹⁶ Albert B. LORD 1965, S. 107.

⁵¹⁷ Ebd., S. 139.

⁵¹⁸ Franz BÄUML und Donald WARD 1967, S. 385.

⁵¹⁹ Nelly DÜRRENMATT 1945, S. 26; Bert NAGEL: „Das *Nibelungenlied*. Stoff – Form – Ethos.“ Frankfurt 1965, S. 160.

⁵²⁰ Mehr zu einzelnen Beispielen aus dem *Nibelungenlied* siehe Franz BÄUML und Donald WARD 1967, S. 386 f.

4. Besonderheiten der mündlichen *Alpamys*-Sprache

4.1. Vorbemerkung

Anhand eigener Kenntnisse des mündlichen Vortrags aufgrund lebendiger Sängervorträge und der Transkriptionsarbeit an Tonbandaufnahmen von Epenvorträgen, möchte ich im Folgenden die Vortragsituation des Sängers vor Augen haltend das Wesen der Formeln, Wiederholungen und Erzählschablonen, die durchaus als Gedächtnisstütze und als Hilfe zur Aufrechterhaltung eines langen Gesangsvortrags dienen, illustrieren und analysieren.

In den Prosaabschnitten, die ebenfalls stilistische Formeln und wiederkehrende Wortkonstruktionen enthalten, gibt der Sänger eine Art rezitativen Rekurs der Geschehnisse, die er gerade davor mit Gesang vorgetragen hat.⁵²¹ Auf die Wiederholung und somit Auffrischung des Gesangs folgt dann eine Beschreibung kommender Ereignisse, die er anschließend in Verszeilen bzw. Strophen gesungen vorträgt.

Ähnliche Wortwiederholungen bzw. feste Wortgruppen in ähnlichen Situationen oder im gleichen Kontext wie im *Nibelungenlied* (»do sprach er« etc.) – beispielsweise mit dem Hinweis auf die direkte Rede eines Protagonisten – kommen auch im *Alpamys* zahlreich vor,⁵²² auf die der Sänger im Laufe des Vortrags unwillkürlich zurückgreift, eben wie bei einem ungezwungenen mündlichen Gespräch.

Die Formeln im *Alpamys* sind komplexer als im *Nibelungenlied* und sie sind auch sonst in der gesamten karakalpakischen und usbekischen mündlichen Tradition geläufig, da diese durch die mündliche Überlieferung und Verbreitung der Epen von Sänger zu Sänger und durch den gegenseitigen Einfluss der Traditionen⁵²³ übertragen und fast zu einer festen Größe mit variablem Charakter der Formulierung innerhalb der „mündlichen Texte“ entwickelt ist.⁵²⁴ Die Formeln unterliegen der Variation eher als die sogenannten Erzählschablonen.

Die Formeln in den *Alpamys*-Varianten würden zwar nach Parry und Lord in die Kategorie »formulaic« gehören, allerdings sind sie nicht »formulaic« und auch keine »straight formula« im Sinne von Lord: Sie sind feste stilistische Formeln, die fast immer, manchmal auch in Prosaabschnitten, syntaktische Einheiten bilden, die von einer Verszeile bis zu einer ganzen Strophe umfassen und von Parallelversen ergänzt bzw. begleitet auftauchen. Durchaus passen sie sich dem Metrum und Reim der Strophen bzw. Verspassagen an.

⁵²¹ Für den musikalischen Aspekt des mündlichen Epenvortrags vgl. Karl REICHL 1992, S. 100-113.

⁵²² Vgl. hierzu den Anhang II.

⁵²³ Gemeint sind hier *zhyram* (karakalpakische Epensänger) und *bakhshi* (usbekische Epensänger) und ihr Repertoirebestand.

⁵²⁴ Für ähnliche Formeln im *Alpamys* und in einem anderen Epos *Rustamkhon* in der Variante von Fozil *shoir* Joldosh óghli vgl. N. KIDAISH-POKROVSKAJA und A. MIRBADALEVA: „Tradicionnye élementy stilja v épicheskom tekste.“ In: *Tekstologicheskoe izučenie éposa*. Hrsg. von V. GACAK und A. PETROSJAN. Moskva 1971, S. 64-96; dort S. 77 ff.

4.2. Zum Wesen der Formeln im *Alpamys*

Fast alle hier behandelten *Alpamys*-Varianten besitzen durchgehend formelhaften Erzählcharakter. Die Formeln im *Alpamys* – strukturell und inhaltlich ähnliche Sätze bzw. Redewendungen, die aber (meistens) keine wörtlichen Wiederholungen darstellen und auf die sich die Beschreibung des Formelsystems von Milman Parry⁵²⁵ durchaus übertragen lässt, – bestehen meistens aus festen bildhaften Ausdrücken,⁵²⁶ die auch traditionelle Metaphern und Allegorien enthalten. Sie gehen manchmal über eine oder zwei Verszeilen hinaus.

Bereits Karl Reichl hatte betont, dass „die usbekische mündliche Epik von Parallelismus, Formelhaftigkeit und variierender Wiederholung gekennzeichnet“ ist: „Auch wenn leitmotivische Naturbilder oder refrainartige Verse eher an die Lyrik denken lassen, entsprechen doch insgesamt Stil und poetische Diktion den Gesetzmäßigkeiten mündlicher Epik, wie sie etwa für die südslavischen Heldenepen von Milman Parry und Albert Lord herausgearbeitet wurden. Dies betrifft nicht nur die Formeln auf der Ebene der Verszeile, sondern auch die Komposition ganzer Szenen, typischer Szenen oder ‚Themen‘ (Erzählschablonen) in der Terminologie der ‚Oral-Formulaic Theory‘.“⁵²⁷

Im Folgenden beschränkt sich die Analyse der Formelsprache des *Alpamys* nur auf die Versformeln. Aber auch Wiederholungen werden getrennt besprochen, um eine klare Trennung zwischen den Formeln, Refrainzeilen und Wiederholungen zu ziehen. Unberücksichtigt bleiben die ‚Epitheton-Nomen-Konstruktionen‘, da sie durchgehend in der Dichtung festzustellen sind⁵²⁸ und die Erweiterung des Untersuchungsstoffs über die Formeln, Wiederholungen und Erzählschablonen hinaus den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Dies stellt keine traditionelle Formelanalyse im Sinne Parrys und Lords (und ihrer Schüler) dar, sondern vielmehr soll durch folgende Analysen die Besonderheit der „traditionellen Formelsprache“ der *Alpamys*-

⁵²⁵ Zum Begriff der Formel, vor allem aber für die Definition des Formelsystems von Milman PARRY – »a group of phrases which have the same metrical value and which are enough alike in thought and words to leave no doubt that the poet who used them knew them not only as single formulas, but also as formulas of a certain type.« – vgl. oben den Abschnitt 3; siehe auch. Milman PARRY 1971, S. 275.

⁵²⁶ „Häufiger dienen Allegorien in Romanen und Minnereden zur bildhaften Systematisierung abstrakter Aussagen. So beschreibt und deutet der Stricker in seiner ‚Frauenehre‘ (1. Hälfte 13. Jahrhundert) die vollkommene Frau als Tugend- und Minnebaum“. Oder „wird z. B. eine Katze, die sich nicht an einem Freßnapf genügen läßt, sondern alle in Reichweite verunreinigt, mit einem lüsteren Manne gleichgesetzt, der keine Frau unbehelligt lassen kann.“ Vgl. Ingeborg Glier: „Allegorien.“ In: Epische Stoffe des Mittelalters. Hrsg. von Volker MERTENS und Ulrich MÜLLER. Stuttgart 1984, S. 205-228; dort S. 212; 213.

⁵²⁷ K. REICHL 2001a, S. 54.

⁵²⁸ Walter FELDMANN, der die *Alpamys*-Variante von Fozil-shoir auf die leitmotivische Verszeilen (Motif-Line) hin untersucht, stellt fest, dass dort die Epitheta selten erscheinen: „Epithets are rare in the Uzbek *dastan*. [...] These epithets define weapons, clothing, and horse trappings, rarely tribal groupings (such as Fozil Fozil Yoldaş-ogli’s *on ming oyli Qongirat*, “The Qongirats of the Thousand Tents”), and never the heroes. The Uzbek epithets are usually of a simple nature and lack the metaphorical quality of the Germanic and the latent “resonances” of the Homeric epithets. In Homer epithets usually introduce formulas, defined by Milman Parry as “a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.” However, epithets are not a prominent feature of the Uzbek epic.” Vgl. Walter FELDMANN: „The Motif-Line in the Uzbek Oral Epic.” In: Ural-Altäische Jahrbücher 55 (1983), S. 1-15; dort S. 2.

Varianten gezeigt werden.⁵²⁹

Die Formeln als solche sind in den *Alpamys*-Varianten eher in Verspassagen bzw. in Strophenabschnitten festzustellen als in den Prosapassagen.⁵³⁰ Ihr Umfang reicht in den Verspassagen von einer Verszeile bis zu einer ganzen Strophe, je nach dem Kontext auch darüber hinaus. Aber auch die Prosa enthält eigene Formelarten, die ebenfalls einen fixierten Charakter besitzen, allerdings nicht so künstlerisch und stilistisch entfaltet sind wie die Versformeln.⁵³¹ Die Versformeln umfassen meistens eine ganze Verszeile. Manchmal kommen sie zusammen mit einem Parallelvers vor. Es gibt auch Fälle, in denen zwei selbstständige Versformeln einander ergänzend nacheinander im gleichen Kontext auftauchen.

Charakteristische Varianten solcher Formeln finden sich fast in allen *Alpamys*-Varianten. Aber auch die Eigenart von einzelnen Sängern lässt sich aus bestimmten Formeln entnehmen, die entweder nirgendwo anders vorkommen oder im Wortlaut stark variieren. Ob bei Sieben-/Achtsilblern oder Elf-/Zwölfsilblern, die Formeln passen sich jeweils dem vorhandenen Reimschema und Metrum der Strophe bzw. Versgruppe an, in der sie auftauchen.

Die Versformeln sind fast immer allegorisiert.⁵³² Manchmal variieren solche allegorisierten Formeln mit geläufigen, sinngemäßen Redewendungen, wie im folgenden Beispiel einer ‘Anredeformel’ aus der Variante von Saidmurod Panoh-óghli. Typisch für *Alpamys* ist eben, dass wenn sich zwei Protagonisten treffen, statt einer Begrüßung solche Anredeformeln jeweils den Dialog einleiten.

Zunächst ist die Anredeformel in der Aussage von Bajsary festzustellen:

»*Bu dunjodan jonib ótsam bólmajmi?*« (1)⁵³³

»Sollte ich wohl, in Brand entflammt, aus dieser Welt jetzt scheiden?«

Diese Anredeformel, in der der Zustand von Bajsary mit dem Tod, mit „Feuer“ bzw. „Brand“ assoziiert wird, unterstreicht den traurigen und verzweifelten Zustand des Protagonisten, der sich um einen Rat an seine Stammesleute wendet. Die variierte Form dieser Formel, mit der Barshyn ihre Mutter anspricht, steht zwar dem Sinn nach – ebenfalls stilistische Thematisierung des Todes im Zusammenhang mit einer ausweglosen Situation – der ‘Anredeformel’ von Bajsary nah, enthält aber ein entgegengesetztes Argument, das aus einer Redewendung besteht. Sie erscheint zudem mit einem Parallelvers, der ihre Aussage erweitert:

»*Azhal jetib sira odam ólmajmi?*

Borib ul qalmoqdan zulm kórmajmi?« (Sa. 14f.)

⁵²⁹ Für eine traditionelle Formelanalyse des *Alpamys* anhand der Variante von Fozil-shoir vgl. K. REICHL 2001a, S. 50-57.

⁵³⁰ K. REICHL illustriert dies an dem Beispiel einer Verspassage aus der *Alpomish*-Variante von Fozil-shoir und unterscheidet zwischen formelhaften Versen, Parallelismus und Motivzeilen. Vgl. K. REICHL 2001a, S. 52 ff.

⁵³¹ Für Beispiele vgl. den Anhang II.

⁵³² Vgl. oben in diesem Abschnitt.

⁵³³ Der Text und die Übersetzung der Variante von Saidmurod Panoh-óghli wird anhand Karl REICHL 2001a zitiert. Numerierung von Verszeilen wird von mir in Klammern gesetzt.

»Stirbt denn ein Mensch nicht, wenn der Todespfeil ihn trifft?

Wenn einer [er] weggeht, muß [wird] er dann nicht Kalmückenjoch ertragen?«

Mit der folgenden 'Anredeformel', die ebenfalls eine redevleitende Funktion erfüllt, wendet sich Alpamys bei Saidmurod Panoh-óghli an die Hirten im Kalmückenland auf der Suche nach Bajsary und seiner Familie:

»Dómbiramning alvon-alvon góji bor.

Qajda borsa davlatmandning siji bor.« (Sa. 142f.)

»Mit vielen Stimmen spricht die Dombira in meiner Hand.

Der Mächtige, wo immer er auch geht, wird ehrenvoll behandelt.«

Die gleiche Anrede, deren Aussage im Unterschied zu den allegorisierten Formeln eher unpassend zum jeweiligen Kontext ist, findet sich, wenn auch in einem anderen Kontext, ebenfalls in der Variante von Berdi-bakhshi. Dort beschwerten sich die kalmückischen Bauern vor Tajshy Khan über Ankömmlinge, deren Viehherde ihre Felder leergefressen hat. Aber auch hier bezieht sich die Anrede und die Formel indirekt auf Bajsary und seine Leute:

»Dómbiramning alvon-alvon kóji bor,

Davlatimning davlati bor, siji bor.« [Be. 10]

»Mit vielen Stimmen spricht die Dombira in meiner Hand.⁵³⁴

Der Mächtige besitzt die Macht und wird ehrenvoll behandelt.«

»Dómbiramning alvon-alvon kóji bor,

Élatining Bojsaribij bij bor.« [Be. 10]

»Mit vielen Stimmen spricht die Dombira in meiner Hand.

Bojsaribij ist der Bij dieses Volkes.«

In Monologen und Dialogen der Helden im *Alpamys* von Ögiz-zhyraw trifft man folgende geläufige stilistische Formel, die auch in anderen karakalpakischen Epen vorkommt⁵³⁵:

Die zweizeilige Anrede- bzw. Begrüßungsformel »*Hava zhamsyn, ajdyn köller hól bolsyn, / Zhyldan zhylygha az dáwletiñ mol bolsyn*« (»Es möge regnen und der kristallklare See möge nass werden, / Vom Jahr zu Jahr möge dein weniger Besitz mehr werden«) kommt in der Variante von Ögiz-zhyraw insgesamt neun Mal vor, entweder beim Abschied oder beim Wiedersehen bzw. beim ersten Dialog. Zu bemerken ist, dass sich die folgende dritte Verszeile manchmal unverändert

⁵³⁴ Aufgrund der wortwörtlichen Entsprechung dieser Zeile mit der aus der Variante von Saidmurod Panoh-óghli, wurde hier die Übersetzung von Reichl 2001a übernommen.

⁵³⁵ Vgl. unter anderem das Epos *Edige* anhand der Variante von Erpolat-zhyraw Ramberdiev: »*Hava zhamsyn, ajdyn köller hól bolsyn, / Zhyldan-zhylygha kem dáwletiñ mol bolsyn.*« Vgl. „*Edige*. Qaraqalpaq khalyq dástany.“ Nokis 1990, S. 17.

wiederholt⁵³⁶ und die vierte Abschlußzeile der Strophe jeweils mit verändertem Wortlaut wieder aufgegriffen wird.⁵³⁷ Die Abschlußzeile gibt jeweils die gleiche Frage nach dem Reiseziel mit variablem Wortlaut wieder, wobei das Wortpaar »*zhol bolsyn*« (wörtl.: »wohin des Weges?«) an sich wiederum eine stereotype Wendung für die gegebene Situation, das heißt beim Fragen nach dem Zweck der Reise, ist. So erscheint die besprochene zweizeilige Formel in den folgenden Anreden:

von Qultaj an *Alpamys* vor dem ersten Ausritt des Helden:

»*Hava zħansyn, ajdyn köller hól bolsyn,*
Zħyldan zħyľgħa az dävletin mol bolsyn,
Körinedi tilla erin ijniñde,
Zhigerbentim, zħalghyz balam, zhol bolsyn?!« [Ög. 35]

von Bajböri an *Alpamys* vor dem ersten Ausritt des Helden:

»*Hava zħansyn, ajdyn köller hól bolsyn,*
Zħyldan zħyľgħa az dävletin mol bolsyn,
Qajsy elden qaj shähärge atlandyn?
Zħalghyz ghana zhigerbentim, zhol bolsyn?!« [Ög. 40]

von Barshyn an *Kökaman* in der Hügel-Episode:

»*Hava zħanyř, ajdyn köller hól bolsyn,*
Zħyldan zħyľgħa az dävletin mol bolsyn,
Atlanypsañ khanyñyzdyñ aldynan,
Qajnağha zhan, barar zherin zhol bolsyn?!« [Ög. 46]

von *Qarazhan* an *Alpamys* bei ihrer ersten Begegnung:

»*Hava zħansyn, ajdyn köller hól bolsyn,*
Zħyldan zħyľgħa kem dävletin mol bolsyn,
Qajsy elden qaj shähärge atlandyn?
Qylly köt jabyly bala, zhol bolsyn?!« [Ög. 55]

von *Gülparshyn* an *Qarazhan* vor dem Aufbruch ins Wettrennen:

»*Hava zħansyn, ajdyn köller hól bolsyn,*
Zħyldan zħyľgħa az dävletin mol bolsyn,
Sen minipseñ Bajshubardyñ beline,
Qarazhan ağha, bul saparyñ oñ bolsyn?!« [Ög. 87]

⁵³⁶ Die Wiederholungen werden fett markiert.

⁵³⁷ Die Variation in den Verszeilen wird unterstrichen.

von Bajsary an den Anführer der Karawane, die nach Bajsyn zieht:

»Hava z**h**awsyn, ajdyn köller höl bolsyn,
Zhyldan zhylgha kem dävletin mol bolsyn,
Saparyñ bar qajsy khannyñ eline,
Kärwan basy erler, saghan zhol bolsyn?!« [Ög. 110]

von „Mästan mama“ an Alpamys bei ihrer ersten Begegnung:

»Hava z**h**awsyn, ajdyn köller höl bolsyn,
Zhyldan zhylgha az dävletin mol bolsyn,
Qajsy elden qaj shähärge barasañ?
Zhas ulansañ, barar zherin on bolsyn?!« [Ög. 123]

von Bajböri an Qarazhan bei ihrer ersten Begegnung in Bajsyn:

»Hava z**h**awsyn, ajdyn köller höl bolsyn,
Zhyldan zhylgha az dävletin mol bolsyn,
Zhalghyzymnyñ atyn ajtqan kim edi?
Ajt, perzentim, saparyñyz, zhol bolsyn?!« [Ög. 148]

von Qultaj an den zurückgekehrten Alpamys bei ihrer Begegnung:

»Hava z**h**awsyn, ajdyn köller höl bolsyn,
Zhyldan zhylgha kem dävletin mol bolsyn,
Sebep nege qaqtyrasañ atyña?
Barar zherin ajtqyl, balam, zhol bolsyn?!« [Ög. 175]

Wie man den Beispielen entnehmen kann, wird die Versformel jeweils stereotyp, ohne jegliche Veränderungen, wieder aufgegriffen. Nur ein einziges Wort, das Adverb »az« (»wenig«) variiert gelegentlich mit dem synonymen Adverb »kem« (»gering«) in der zweiten Formelzeile. Davon abgesehen bleibt die Formel in ihrem lexischen Gehalt konstant. Die beiden Zeilen reimen untereinander mit einem Wortpaar – Adverb plus Verb – »höl bolsyn« (»möge nass werden«) und »mol bolsyn« (»möge mehr werden«). Zudem bilden sie gemeinsam eine syntaktische Parallele.

Die gleiche zweizeilige Formel findet sich auch in der Variante von Esemurat-zhyraw. Beispielsweise im Zwiegespräch von Bajsary und seiner Frau Altynshash. Diese erkundigt sich nach dem Zustand ihres Mannes, der nach dem Reiterspiel und Handgemenge mit seinem Freund Bajböri heimkehrt, indem sie mit der gleichen zweizeiligen Formel das Gespräch einleitet:

»Hava z**h**awsyn, ajdyn shöller sel bolsyn,
Zhyldan zhylgha az dävletler mol bolsyn.« [Es. 25]
»Es möge regnen, die klaren Wüsten mögen durchnässt werden,

Vom Jahr zu Jahr mögen die wenigen Besitze mehr werden.«

Die Differenz im Vergleich zur Variante von Ögiz-zhyraw betrifft in der ersten Formelzeile die beiden Wörter »shöller« (»Wüsten«) – Substantiv, dritte Person im Plural – und »sel« (»durchnässt«) – Adverb –, die jeweils »köller« (»die Seen«) und »höl« (»nass«) in der Variante von Ögiz-zhyraw ersetzen bzw. umgekehrt. In der zweiten Formelzeile variiert das Substantiv mit Possessivendung der zweiten Person im Singular »dävletin« (»dein Besitz«) zu »dävletler« (»Besitze«) – Substantiv, dritte Person im Plural – bei Esemurat-zhyraw oder umgekehrt.

Im Gespräch von Qultaj und Alpamys, als Qultaj den Helden, der sich ein Pferd wünscht, nach dem Zweck seines Erscheinens fragt, variiert diese Anredeformel in der zweiten Verszeile zu einer ganz anderen Formel mit dem lexischen Bestandteil »solghan gül« (»verwelkte Blume«):

»Hava zhamsyn, zhatqan shöller köil bolsyn,
Qas etken dushpannyñ gülleri solsyn.« [Es. 38]

»Es möge regnen, die herumliegenden Wüsten mögen zum See werden,
Den Feinden, die Böses antun wollen, mögen ihre Blumen verwelken.«

Innerhalb der Variante von Esemurat-zhyraw variiert in der ersten Zeile das Attribut »ajdyn« (»klar«) [Es. 25] in diesem Beispiel zu »zhatqan« (»herumliegend«) – ebenfalls ein Attribut; das Adverb »sel« (»durchnässt«) [Es. 25] zum Substantiv »köil« (»See«).

Oder im zweiten Teil der Dichtung, als Qarazhan auf der Suche nach seinem Freund Alpamys in Bajsyn erscheint, begegnet ihm Qarlyghash, die ihn nach dem Reiseziel fragt:

»Hava zhamsyn, ajdyn köller sel bolsyn,
Zhyldan zhygha az dövletler mol bolsyn« [Es. 231]

Die erste Formelzeile weicht hier von der gleichen Formel in der Variante von Ögiz-zhyraw lediglich in einem einzigen Wort ab: Das Adverb »höl« (»nass«) wird hier durch ein anderes Adverb »sel« (»durchnässt«) ersetzt.

Ansonsten variiert diese Formel bei Esemurat-zhyraw in den hier aufgeführten wenigen Beispielen im jeweiligen Kontext nicht nur in ihrem lexischen Bestandteil, sondern auch gänzlich in der zweiten Verszeile, wie beim zweiten Beispiel. Das Reimschema, wie in der Variante von Ögiz-zhyraw, bleibt aber bestehen. Auch der Kontext, in dem die Formel jeweils auftaucht, ist gleich. Ebenfalls die Langzeilenform von elf Silben ist durchgehend erhalten.

Das Ausmaß des formelhaften Sprachgebrauchs in den *Alpamys*-Varianten lässt sich am Besten durch das folgende Beispiel nach der Variante von Ögiz-zhyraw belegen. Jede von den fünf Strophen von Gülpārshyn, die sie an ihren Vater richtet, nachdem die Boten von Tajshy Khan ihn besucht haben, beginnt jeweils mit einer zweizeiligen traditionellen Formel:

»Men *zhylyjman bul zherlerde zar-zar,*
Bärshemizdi khalyq äjlegen birinbar.« [Ög. 26/1]
»Ich weine an diesen Orten bitterlich,
Gütiger Gott, der uns alle schuf.« (wörtl.)

»*Batyr zbigit bajlar dejdi däbildi,*
Seniñ ushyn shybyn zhanym sebildi.« [Ög. 26/2]
»Ein mutiger Held soll die Trommel umbinden,
Für dich soll mein winziges Leben leiden.«

»*Shasbkenemdi on törtimde tarajman,*
Muñly nashar ne künlerge zharajman?« [Ög. 26/3]
»Meine Haare kämme ich mit meinen 14 Jahren,
Was kann ein trauriges Mädchen wie ich noch tun?«

»*Asbylgban baghlardyñ güli solar ma?*
Äzhel zhetpej pajmanañyz tolar ma?« [Ög. 26/4]
»Werden wohl den aufgegangenen Gärten ihre Blumen verwelken?
Ohne dass der rechte Augenblick kam, wird uns das Leben entrinnen?« (frei üb.)

»*At süringen bälent tawdyñ tasyña,*
Alla rähim äjle közdiñ zhasyna« [Ög. 26/5]
»Das Pferd stolpert an dem Stein des hohen Berges,
Gott, habe Erbarmen mit den Tränen in den Augen.«

Die Rede von Gülparshyn enthält darunter eine spezifisch „weibliche“, zweizeilige Formel »*Shasbkenemdi on törtimde tarajman, / Muñly nashar ne künlerge zharajman?*« (»Meine Haare kämme ich mit meinen 14 Jahren, / Was kann ein trauriges Mädchen wie ich noch tun?«), die vor allem in der ersten Verszeile beständig bleibt. Diese taucht zuvor noch in der Anrede von Gülparshyns Mutter an ihren Vater Bajsary auf, mit verändertem Wortlaut aufgrund des unterschiedlichen Alters der Personen:

»*Shasbkenemdi ärman menen tarajman,*
Qartajghanda ne müshkilge zharajman?« [Ög. 14]
»Meine Haare kämme ich mit unerfüllten Wünschen,
Für welches Mühsal taue ich noch in meinen alten Tagen?«

Sie variiert in einer anderen Rede von Gülparshyn im Wortlaut zu:

»*Shashkenemdi besten tallap örejın,*
Qüdirettiñ isine özim könejın« [Ög. 28]
»Meine Haare will ich zu kleinen Zöpfen flechten,
Will mich dem Willen des mächtigen Gottes fügen.«

Diese Formel taucht auch in ihren Worten an Bajshubar, das Pferd des Helden, wieder auf:
»*Shashkenemdi ärman menen tarajyn,*
Nashar basym ne künlerge zharajyn?« [Ög. 72]
»Meine Haare soll ich mit unerfüllten Wünschen kämmen,
Für welche Tage soll ich noch als Frau taugen?«

Eine ähnliche Formel, die sich auf das „Haare kämmen“ fixiert, findet sich auch in der Variante von Berdi-bakhshi. Beispielsweise in der Werbungsrede von „Maston kampir“ um Barshyn:

»*Jarashiqqa sunbul soching tarajman,*
Shamolga termiltib zulfing tarajman.« [Be. 13]
»Für einen schönen Anblick kämme ich deine feinen Haare,
In der Windrichtung kämme ich deine Locken.«

Wie man der formelhaften Aussage entnehmen kann, bezeichnet allerdings die gleiche Formel bei Berdi-bakhshi eher glückliche Momente im Leben der Protagonisten als in der Variante von Ögiz-zhyraw. Dort unterstreicht die entfaltete Versformel die schwierige Situation, in die vor allem die weiblichen Protagonisten geraten.

Die Verslänge von Elfsilblern bleibt in beiden Varianten beständig. Die Formelzeilen reimen jeweils mit einem Verb, das drei Silben zählt und im Singular der ersten Person vorkommt: *tarajman* / *zharajman*, *örejın* / *könejın*, *tarajyn* / *zharajyn*, *tarajman* / *tarajman* – die Endungen auf *-man* weisen auf die Form der Gegenwart, die auf *-jın* auf das Futur hin.

Auch die Variante von Esemurat-zhyraw weist die gleiche Formel je nach dem Kontext mit Veränderungen in der Verslänge, im Wortbestand und in der zweiten Formelzeile auf. In ihrer einfachen Form ist sie der Rede der Boten von Tajshykhān und Qarazhan an Bajsary zu entnehmen, die um Gülpārshyn werben:

»*Qyzyñnyñ shashyn öreseñ,*
Eliñde sen de töreseñ.« [Es. 52]
»Du flechtest die Haare deiner Tochter zu Zöpfen,
In deinem Land bist du auch das Oberhaupt.«

Die „weibliche“ Anredeformel ist hier auf einen Achtsilbler beschränkt und richtet sich ausnahmsweise auf Bajsary, an den sich die Boten wenden, meint aber Barshyn. Die zweite Verszeile füllt eine andere selbstständige Formel »*Eliñde sen de töreseñ*«, die auch in der Variante von Saidmurod Panoh-óghli zahlreich zu belegen ist.⁵³⁸ Das Verb »*töreseñ*« (»du flechtest«) reimt, wie auch im folgenden Beispiel, mit einem Substantiv »*töreseñ*« (»bist das Oberhaupt«) in der zweiten Person im Singular.

In ihrer entfalteten zweizeiligen Form, durch Aufschwellung dem Rahmen von Elfsilblern angepasst, taucht die gleiche „weibliche“ Formel in Bajsarys Rede an seine Frau Altynshash auf:

»*Qartajsañ da shashkeneñdi öreseñ,*

Hajal da bolsañ, öž ijime töreseñ.« [Es. 54]

»Auch in deinen alten Tagen flechtest du deine Haare zu Zöpfen,

Auch wenn du eine Frau bist, so bist du in meinem Heim das Oberhaupt.«

Gülparshyn wendet sich mit der gleichen Formel an ihre ratlosen Eltern:

»*Sbashym tallap žhuwajyn da örejín,*

Haslym nasbar, bakhlym synap körejín.« [Es. 56]

»Meine Haare will ich waschen und zu Zöpfen flechten,

Bin ein Mädchen, will mein Glück selbst wagen.«

In beiden Fällen kommt die Formel innerhalb von Elfsilblern vor. Im ersten Beispiel reimt das Verb mit einem Substantiv in der zweiten Person im Singular. Im darauf folgenden Vers reimen sich zwei Verben der Futurform in der ersten Person im Singular.

Eine andere geläufige Formel »*Ashylghan baghlardyñ güli solar ma?* / *Äžbel žbetpej pajmanañyž tolar ma?*«⁵³⁹ [Ög. 26], die innerhalb der Rede von Gülparshyn festgestellt wurde, ist auch in der Variante von Esemurat-zhyraw zu finden. Sie schließt dort den Dialog zwischen Bajsary und seiner Frau Altynshash vor dem Umzug ab, und zwar in den Worten von Altynshash:

»*Qazan ursa tazga güller solmaj ma?*

Äžbel žbetse pajmanañyž tolmaj ma?« [Es. 27]

»Wenn der Herbst kommt, werden die frischen Blumen nicht verwelken?

Wenn der rechte Augenblick kommt, wird uns das Leben nicht entrinnen?«

Das ist eine allegorisierte Formel, die sich inhaltlich mit einer verwelkenden Blume assoziiert, d. h. die Vergänglichkeit menschlichen Lebens wird mit der Vergänglichkeit in der Natur

⁵³⁸ Vgl. unten den Anhang II, 2.3.

⁵³⁹ Für die Übersetzung siehe oben in diesem Abschnitt.

gleichgestellt. Das Beispiel aus der Variante von Esemurat-zhyraw enthält zudem die Allegorie, die sich auch mit dem Herbst in Verbindung bringen lässt. Auf diese Weise werden das Leben und der Tod bildhaft dargestellt.

Auch bei Ögiz-zhyraw, in der Rede von Zhantiles an ihren Mann Bajsary vor dem Umzug, taucht diese Formel in einer variierten Form auf:

»*Ashylmaghan bul zherlerde lalañdy,*⁵⁴⁰

Täwip biler bul keselge dawañdy.« [Ög. 14]

»Die [Deine] Tulpe, die an diesen Orten nicht aufgegangen ist,

Die [Deine] Kur für diese Krankheit kennt ein Heilpraktiker.«

Es ist nicht zu übersehen, dass die allegorisierte Formel mit der verwelkenden Blume jeweils die Ratlosigkeit und Trauer der Protagonisten wiedergibt. Außerdem ist sie in beiden Varianten jeweils in demselben Kontext verwendet: Einmal vor dem Umzug, ein nächstes Mal nach dem Besuch der kalmückischen Boten bei Bajsary. Das lässt sich durch ein weiteres Beispiel aus der Variante von Esemurat-zhyraw, nach der Episode mit den kalmückischen Boten, erneut belegen. So wendet sich dort Bajsary mit dieser Formel, die seine Anrede einleitet, an seine Frau:

»*Ashylmajyn taza güldiñ solghanyn,*

Zhaña bildim el kejinde qalghanyn.« [Es. 53]

»Dass die frische Blume ohne aufzublühen verwelkt ist,

Dass die Heimat hinter uns geblieben ist, erkannte ich erst jetzt.«

Die Assoziation mit der vorzeitig verwelkten Blume, die noch nicht aufgegangen ist, verstärkt die gegebene traurige Lage der Protagonisten.

Die gleiche Formel taucht auch im Streitdialog der Helden in der Variante von Ögiz-zhyraw auf, um noch ein weiteres Beispiel zu nennen. Damit wendet sich Qarazhan an Alpamys:

»*Bähär baghda ashyhsqan güliñe,*

Qajyl bolyp keldiñ be sorly ölimge?» [Ög. 58]

»Deiner Blume, die im Frühlingsgarten aufgeblüht ist,

Bist du gekommen, bereit für einen unglücklichen Tod?»

»*Qazan uryp solghan baghdyñ güline,*

Qajyl bolyp keldiñ be qutly ölimge?» [Ög. 59]

»Der Blume des Gartens, der durch die Kälte im Herbst verwelkt ist,

⁵⁴⁰ Solche leitmotivische Verszeilen bezeichnet Walter FELDMANN als „Motif-line“. Vgl. W. FELDMANN 1983; siehe auch K. REICHL 2001a, S. 55 f.

Bist du gekommen, bereit für den Tod, der dich erwartet?»

Oder Qarazhan bittet in der gleichen Szene Alpamys um sein Leben:

»*Qazan uryp soldyrmaghy! gulimdi,*
Zhäbir menen maghan qylma zulymdy.« [Ög. 65]
»Lass nicht den Herbst meine Blume verwelken machen,
Tu mir nicht durch Gewalt Böses an.«

Diese Anredeformel mit festem lexischen Bestandteil »(sóligan) gul« kommt auch in den usbekischen Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi vor:

Alpamys zu Bajshubar:

»*Ochilganda sóldirmagin gulimdi!*« (Sa. 198)
»Laß meine Rose, wenn sie aufblüht, nicht verwelken!«

In der Anrede von Barshyn zu Alpamys:

»*Ochilganda toza gulim sóldirma!*
Dósting jighlab, dushmaningni kuldirma!« (Sa. 282f.)
»Wenn sich meine Rose öffnet, laß sie nicht welken!
Fällt dein Freund, soll dies den Feind nicht lachen machen!«⁵⁴¹

Tajshykhan zu Alpamys:

»*Hali óziñg ochilmagan gulghuncha*« (Sa. 440)
»Noch hat sich deine Rosenknospe nicht geöffnet!«

Erzählerrede:

»*Sóligan gul ochildi*« (Sa. 1620)
»Die verwelkte Rose blühte auf!«

Auch in der Variante von Berdi-bakhshi kommt eine ähnliche Formel vor. Als beispielsweise Barshyn den Boten bestellt, die sie zu Alpamys schickt:

»*Ghunchalikda qizil guldaj suldim men,*
Murodimga etolmasdan qoldim men.« [Be. 18]
»*Schon als Knospe welkte ich nie eine rote Rose,*

⁵⁴¹ Wörtliche Übersetzung lautet: »Laß den Freund nicht weinen und dadurch den Feind lachen!«

Ohne mein Ziel erreichen blieb ich zurück (Ich konnte mein Ziel nicht erreichen).«

Eine andere Formel, deren festen lexischen Bestandteil ebenfalls die Allegorisierung durch eine Blume bildet, taucht in der Variante von Berdi-bakhshi auf. Es assoziiert sich mit »ochilgan gul« (»aufgehende Blume«).

Die folgende Formel taucht in der Rede von Bajsary auf, der sich an Tajshy Khan wendet, nachdem sie im Kalmückenland angekommen sind:

»Qajraghochning bargi qalin sojama?

Qizil gul ochilmaj bargin sojama?« [Be. 12]

»Haben die Blätter des Qajraghoch (Baumart) dunklen Schatten?

Wird denn die rote Blume ohne aufzublühen ihre Blätter ausbreiten?«

Die nächste bezieht sich auf Barchin in der Antwort ihrer Mutter auf die werbende Fragen von kalmückischen Frauen um Barshyn für Qarazhan:

»Ochilganda toza boghning guliga,

Kujov bulib kelar Kashal eliga« [Be. 13]

»Der aufgegangenen Blume aus einem frischen Garten

Als Bräutigam wird er kommen nach Kaschak«

In Qaldirghoch' Rede zu ihrem Bruder Alpamys:

»Ochilganda toza boghning guli deb,

Ólmasa Bojsin-Qónghirod begi (deb)« [Be. 20]

»Die aufgegangene Blume aus einem frischen Garten (sagend)

Wenn nicht gestorben ist der Bek von Bojsin-Qónghirod (sagend)«

Alpamys spricht zu Qarazhan bei ihrer ersten Begegnung:

»Ochilibdi, toza boghning guliman,

Sójlasam, Kuntugal zhonu diliman« [Be. 25]

»Bin die Blume, die in einem frischen Garten aufgegangen ist,

Soll ich sprechen, bin ich der Liebling von Kuntugal«

Qajqubod bemitleidet Alpamys, der im Verlies Hunger leidet:

»Ochilganda boghning toza gulisam,

Bilaman birovning zhonu dilisan.« [Be. 59]⁵⁴²

»Die aufgegangene Blume aus einem frischen Garten bist du,

⁵⁴² Für mehr Belege zu dieser Formel aus anderen Varianten vgl. den Anhang II.

Ich weiß, du bist der Liebling von jemandem.«

Eine weitere zweizeilig entfaltete Formel kommt im Abschiedslied von Gülparshyn und ihrer Mutter in der Umzugsszene bei Ögiz-zhyraw vor:

»*Lashyn edim, qanatymnan qajryldym,*
Zhüjrik edim, dojnaghymnan majryldym.« [Ög. 15]
»Ich war ein Adler, bin an meinen Flügeln verletzt,
Ich war ein schnelles Pferd, bin an meinen Füßen verkrüppelt.«

Somit gibt auch diese Formel die traurige Situation der beiden Frauen wieder, die sich von ihrer Heimat verabschieden müssen. Der schwer fallende Abschied wird bildhaft mit einem verletzten Adler, der seine Flügel vermisst und mit einem verkrüppelten Pferd, das nicht mehr laufen kann, verglichen.

Die gleiche Formel mit traditioneller Metapher taucht auch in der usbekischen Variante von Berdi-bakhshi auf, wie etwa in der Klage der kalmückischen Bauern vor Tajshykan, deren Felder durch das Vieh der Ankömmlinge leergefressen wurden:

»*Uchar éding, qanotindan qajrilding,*
Jugruk éding, choparingdan tajrilding.« [Be. 10]
»Du konntest fliegen, bist an deinen Flügeln verletzt,
Du konntest laufen, bist an deinen schnellen Füßen versehrt.«

Eine sprachbedingte Variation ist am lexischen Bestand zu erkennen, aber die Aussage der Formel bleibt gleich. In der Variante von Ögiz-zhyraw bildet die Formel jeweils Zwölfsilbler, bei Berdi-bakhshi erscheint sie innerhalb der Elfsilbler. Die Formelzeilen reimen jeweils mit Verben der Gegenwart: Der ersten Person im Singular »*qajryldym*« / »*majryldym*« und der zweiten Person im Singular »*qajrilding*« / »*tajrilding*«.

Die Ausweglosigkeit der Situation wird in der Variante von Ögiz-zhyraw durch die folgenden zweizeiligen Formeln ausgedrückt. In der Kampfszene der Helden, als Alpamys durch Qarazhan in Bedrängnis gerät, betet er zu seinen Heiligen. Diese Formel drückt die Einsamkeit des Helden in der gegebenen Situation aus:

»*Qudajym, zharatsañ, beslerdi zharat,*
Zhalghyzdy zharatqansha, taslardy döret.
Biri ölse, törti keler basyna,
Zhalghyz ölse, kim barady qasyna?
Ghargha-quzghyn qonar boldy lashyma.« [Ög. 63]
»*Mein Gott, wenn Du schaffen solltest, schaffe gleich zu fünf,*

Statt ein Einzelkind zu schaffen, schaffe lieber Steine.

Wenn einer stirbt, kommen die vier zu seinem Haupt,
Wenn das Einzelkind stirbt, wer kommt in seine Nähe?
Mein Leichnam wird nun den Raben überlassen sein.«

Durchaus kann man an dieser Formel die Eigenart von Ögiz-zhyraw erkennen. Sie ist im gleichen Kontext in anderen *Alpamys*-Varianten nicht zu belegen. Die zweizeilige Versformel steht somit innerhalb der Elf- und Zwölfsilbler und reimt mit synonymen Verben »*zharat*« (»schaffe«) und »*döret*« (»schaffe«) in der ersten Person im Imperativ.

Eine vergleichbare Formel wird in einer ähnlichen Situation, als Qarazhan Alpamys um sein Leben bittet, verwendet. Die Formelzeilen in Elfsilblern reimen mit Substantiven »*zähän*« (»Welt«) und »*zimistan*« (»Dunkelheit«):

*»Közlerime tar körindi bul zähän,
Mendej qulgha tumghan eken zimistan.
Ötürmegil, dos bolajyq, inshalla,
Qoryqqanymnan olla boldym musulman.«* [Ög. 65]
*»Meinen Augen scheint diese Welt zu eng geworden zu sein,
Einem Sklaven wie mir ist die Dunkelheit angebrochen.
Töte nicht, lass uns Freunde werden, bei Gott,
Aus Angst bin ich, so schwöre ich, ein Moslem geworden.«*

Diese Formel scheint eher ihre Entsprechungen in der Variante von Esemurat-zhyraw zu haben. So beginnt jede von drei Strophen von Bajsary, die er an seine Tochter Gülparshyn richtet, in der Variante von Esemurat-zhyraw [Es. 54] mit einer ähnlichen Formel, die die scheinbare Ausweglosigkeit der Situation verstärkt:

*»Basqa tüsti qajghy menen ghulpetim,
Ajrylmady elden shyghyp mijnetim.
Mendej ataňyzdyň ajtar arzy bar,
Qulaghyňdy salyp tyňla, perzentim.*

*Qaraňghy kün boldy bizge zimistan,
Sizdi bizge berip edi bir subhan.
Qulaghyňdy salyp arzym tyňlaghyl,
Khannan sizge zhawshy keldi, Barshynzhan.*

Zhaqqan shamshyraghym bügin sönip tur,

Aghajin-tunghanym kejin qalyň tur.

Men zhylamaj kim zhylasyn, perzentim?
Qarazhan qalmaqtan, Tajshy patshadan
Bir öziñe eki zhawshy kelip tur;
Öziñ shyghyp, bir zhuwabyn bermeseñ,
Bügin bizge aqyrzaman bolyp tur.« [Es. 54]

*»Auf mein Haupt brach Unglück ein,
Seit ich aus der Heimat wegging, ließen mich Sorgen nicht los;
Euer Vater, wie ich, hat etwas zu beichten,
Leih dein Ohr und höre zu, mein Kind.*

*Der dunkle Tag wurde für mich noch dunkler,
Euch hat uns der einzige Gott geschenkt,
Leihe dein Ohr und höre meiner Bitte zu,
Vom Schah sind uns Boten gekommen, Barshynzhan.*

*Das von mir anzündete Licht ist heute verlöscht,
Meine Verwandten sind heute von mir weit weg;
Wer soll, wenn nicht ich, weinen, mein Kind?
Vom Kalmücken Qarazhan und vom Schah Tajshy
Für dich alleine sind zwei Boten gekommen;
Wenn du nicht selbst hinausgehst und ihnen Antwort erteilst,
Ist uns der heutige Tag gleich dem Jüngsten Gericht.*«

Die im Wortlaut variierende, mal eine Zeile umfassende, mal zweizeilig erscheinende, Bittformel *»Zherdi, kökti kbalq äjlegen ilajym«* weist auf die Trauer der Protagonisten hin. Die zweite Zeile enthält entweder eine andere Formel wie *»Men zhylajman Patma pirge zar-zar«* oder einen Parallelvers, der sie ergänzt.

Das Abschiedslied der beiden Frauen, Gülparshyn und ihrer Mutter beginnt mit der zweiten Formel:

*»Bir-birewdi körmek bar ma allajar?
Men zhylajman Patma pirge zar-zar«* [Ög. 15]
*»Wird es uns noch zuteil, einander zu sehen?
Ich weine der Heiligen Patma bitterlich«*

Oder Bajböri beschwert sich über den bevorstehenden Ausritt seines Sohns Alpamys zu den

Kalmücken:

*»Zberdi, kökti kbalyq äjlegen ilajym,
Qartajghanda neden boldy günajym?» [Ög. 41]
»Mein Gott, der die Erde und den Himmel schuf,
Was ist meine Schuld in meinen alten Tagen?«*

Gülparshyn spricht zu ihrem Vater wegen der Boten von Tajshykhan:

*»Men zhylajman bul zberlerde zar-zar,
Bärsbemiszi kbalyq äjlegen birivbar» [Ög. 26]
»Ich weine an diesen Orten bitterlich,
Gott der Einzige, der uns alle schuf«*

Gülparshyn beschwert sich zu ihren Eltern in der gleichen Situation:

*»Men zhylajman Patma pirge zar-zar,
Här ne qylsa, qüdiretimniñ erki bar» [Ög. 27]
»Ich weine der Heiligen Patma bitterlich,
Was er auch tun sollte, ist der Wille des mächtigen Gottes«*

Eine ähnliche Formel taucht in der Variante von Esemurat-zhyraw im gleichen Kontext sogar vierzeilig bzw. dreizeilig entfaltet auf:

*»Men zhylajman öz halyma zar-zar,
Men nashardyñ sizden basqa kimi bar?
Barghan zhalghyzymdy sizge tapsyrdym,
Zhoqtan bizdi bar äjlegen birivbar.« [Es. 44]
»Ich weine über meinen Zustand bitterlich,
Ein solches Mädchen wie ich, wen hat sie außer Ihnen?
Meinen Einzigen, der wegzieht, überlasse ich Ihnen,
Gott der Einzige, der uns aus Nichts schuf.«*

Mit diesen Worten beschwert sich Qarlyghash über ihre Lage und den bevorstehenden Ausritt ihres Bruders in die Fremde, als sie ihm das Geleitwort gibt, wie Bajböri in der Variante von Ögiz-zhyraw.

Auch in der Rede von Alpamys an Qarazhan bei ihrer ersten Begegnung wird die gleiche Formel variiert verwendet:

»Qarqaram bar bul basymda shoqtan-shoq,
Men zhylajman zharatqangha, qajghym köp.« [Ög. 55]
»Mein Haupt ist dicht mit den Federn eines Kranichs bedeckt,
Ich weine zum Schöpfer, erfüllt vom Unglück.«

Die Formeln, die auf das Pferd, den treuen Begleiter des Helden zielen, sind in beiden Varianten zahlreich zu belegen und tauchen durchgehend im Epos auf. Daran lässt sich erkennen, dass diese nicht situationsbedingt bzw. an keinen Kontext fest gebunden sind. Wie beispielsweise im Gespräch von Alpamys mit Bajsary, seinem Vater, in der Abschiedsszene:

Alpamys zu seinem Vater Bajböri:
»Men mingenmen Bajshubardyñ beline,
Qalmaq qoryqsyn zhortqan attyñ demine.« [Ög. 40]
»Ich sitze auf dem Rücken des Bajshubar,
Kalmücken mögen den Atem des reitenden Pferdes fürchten.«

Bajböri zu Alpamys:
»At ojnataqan bälent tawda kär edi,
Zhylaghanda piriñ zhylawdar edi.« [Ög. 40]
»Das Pferd auf dem hohen Gebirge tänzeln lassen war eine Gewohnheit,
Als man in Verdrängnis geriet, war der Pir (Heilige) immer zur Hand.«

»Bedew minseñ, qyja sbölde zheleseñ,
Öziñ zhalghyz, här sawdagha köneseñ.« [Ög. 41]
»Wenn du auf eine Beduinenstute steigst, ziehst du durch die weite Wüste,
Du selbst bist allein, wirst alles in Kauf nehmen müssen.«

Zuvor noch im Monolog des beleidigten Bajsary:
»Sawash küni attyñ zhalyn örmejmen,
Bajsyn eli qurysyn, dawran sürmejmen.« [Ög. 13]
»Am Tag des Kampfes flechte ich nicht die Mähne des Pferdes,
Das Land Bajsyn soll gemieden werden, will mich [dort] nicht aufhalten.«

Eine Alte zu Alpamys, von der er über ihre zukünftige Braut Gülparsbyn erfährt:
»Bedew minip, qyja sbölde zheleseñ,
Büjtıp zhürgenshe, sen qäjnim, ölseñe.« [Ög. 34]
»Steig auf die Beduinenstute und ziehe durch weite Wüste,
Statt so herumzuziehen, Du mein Schwager, solltest Du sterben.«

Gülparshyn zu ihrem Vater:

»*At süringen bälent tawdyñ tasyna,*

Alla, rähim äjle *közdiñ zhasyna*« [Ög. 26]

»*Das Pferd stolpert am Stein des hohen Berges,*

Gott, habe Erbarmen *mit den Tränen in den Augen*«

In Qarazhans Anrede vor Tajshykan, als er von seiner Verliebtheit in Barshyn berichtet:

»*Atlar shaptym qyjadash,*

Agharlar közden selli jash.« [Ög. 21]

»*Die Pferde ritt ich durch die weite Steppen,*

Aus den Augen fließen blutige Tränen.«

Ähnliche "Pferd"-Formeln bzw. Formeln mit traditionellen Metaphern werden auch in der Variante von Esemurat-zhyraw verwendet. So beispielsweise im Geleitwort von Qarlyghash an ihren Bruder Alpamys, der zu den Kalmücken reitet:

»*Bedew bolghan daghystanda shabylyar,*

Batyr bolghan aq kirewke zhamylar.« [Es. 45]

»*Die Beduinenstute ist auf den Gebirgen zu reiten,*

Ein mutiger Held hat einen weißen Mantel (Heldengewand) anzuziehen.«

Gülparshyn spricht zu ihren Eltern, die traurig über den Besuch der Boten sind:

»*Mingen bedew daghystanda zbelmej me?*

Märt bolghanlar namys penen ölmej me?« [Es. 55]

»*Der eine Beduinenstute besteigt, zieht er nicht durch die Gebirge?*

Die Heldenhaften, sterben sie nicht mit Ehrgefühl?«

Zuvor taucht sie noch im Zwiegespräch von Bajsary und seiner Frau Altynshash wiederholt auf, in dem es um das vorangegangene Reiterspiel zwischen Bajsarys und Bajböris Leuten geht:

Altynshash zu Bajsary:

»*At süriñer bälent tawda düzlerge,*

Haw, alzhyghan, qulaghyñ sal sözlerge.« [Es. 25]

»*Das Pferd stolpert am hohen Berg in der Fremde,*

Hej, Wahnsinniger, leih dein Ohr den Worten zu.«

Bajsary:

»*Bedew zhalyn savashly küni örgendi,*

Alty zhigit toj-tamasha körgendi.« [Es. 26]

»Die Mähne der Beduinenstute hat man am Tage des Kampfes geflochten,
Sechs Zhigiten (junge Männer) haben das Fest bewundert.«

»Bedew zhalyn ylghal këni öremiz,

Perzent zhoqtan här kimnen dagh körermiz.« [Es. 26]

»Die Mähne der Beduinenstute flechten wir am Tage des Sturmes,
Aus Kinderlosigkeit werden wir von jedem erniedrigt.«

Altynshash:

»Mingen bedew ol majdanda sböl asar,

Aqylsyz aqmaqlar häddinen asar.« [Es. 26]⁵⁴³

»Wer eine Beduinenstute besteigt, zieht über weite Wüsten hinweg,
Törichte Narren gehen über ihre Grenzen hinaus.«

Die zweite Verszeile der "Pferd"-Formel in der Rede von Kökaman, des Anführers der Boten, der sich an Bajsary wendet, – »*Atlar shaptyq uzraq zberge qyjadash, / Ashywlansam, aghar közden selli jash*« [Ög. 23]⁵⁴⁴ (»Wir ritten mit den Pferden über weite Steppen her, / Wenn ich wütend bin, fließen aus den Augen Tränen in Strömen«) – variiert zu einer anderen Formel innerhalb der gleichen Rede von Kökaman zu »*Ashywlansam, qanlar tolar köziñe, / Kijseñ qylqa zhetpejdi igri dizine*« (wörtl.: »Wenn ich wütend bin, wird sich dein Auge mit Blut füllen, / Wenn du den Mantel anziehst, reicht es dir nicht bis zum Knie«). Aber auch hier enthält die zweite Verszeile eine weitere selbstständige Formel »*Kijseñ qylqa zhetpejdi igri dizine*«, die manchmal mit einem Parallelvers oder einem beliebigen Formelvers kombiniert auftaucht.

Beispielsweise in der Rede von Barshyn in der Hügel-Episode, die sich an Kökaman wendet:

»*Kijdim maqpal, zhetpejdi igri dizime,*

Ashyqlyqtan sepkil tüsti zhüzime« [Ög. 46]

»Ich habe einen Samtmantel an, der meine gebogene Knie nicht erreicht,
Vor Verliebtheit wurde mein Gesicht mit Sommersprossen bedeckt.«

Oder in der Rede von Qarazhan, die sich an Barshyn richtet und von der Ankunft des Helden berichtet:

»Aj qarañghy körinip tur közlerge,

Sanytlar zhetpejdi igri dizlerge« [Ög. 71]

⁵⁴³ Zu weiteren Beispielen mit dieser Formel aus der Variante von Esemurat-zhyraw vgl. den Anhang II.

⁵⁴⁴ Siehe für weitere Formelbelege mit der "Pferd"-Metapher den Anhang II.

»Das Mond scheint meinen Augen verdunkelt zu sein,
Die Panzer erreichen nicht die gebogenen Knie.«

Geläufig ist auch die Formel mit der “Mond”-Metapher. Zwei von drei Strophen von Qultaj in seiner Rede an Alpamys, der zu den Kalmücken aufbrechen will, fangen mit dieser Formel an, die jeweils mit einem Parallelvers vorkommt:

»On *törtiñde tungghan seniñ ajyñdy,*
Men **bilemen, balam, seniñ zhajyñdy.**«
»Mit deinen vierzehn Jahren bist du schön wie der Neumond,⁵⁴⁵
Ich weiß, mein Kind, über deinen Zustand.«

»On *törtiñnen tungghan gävhar ajlaryñ,*
...
Qutly bolsyn mingen shubar tajlaryñ!« [Ög. 38]
»Dein silberner Neumond in deinem vierzehnten Alter,
...
Dein Schubar-Fohlen, das du bestiegst, soll dir gut sein!«

Bajböri im Dialog mit Alpamys verwendet die gleiche Formel:

»On *törtinen shalqyp tungghan ajyñdy,*
Men bilemen, märt zhigitseñ, zhajyñdy.« [Ög. 40]
»Dein schöner Neumond ist fröhlich mit vierzehn Jahren erschienen,
Ich weiß, du bist ein mutiger Zhigit, über deinen Zustand.«

Gülparshyn spricht Bajshubar mit der gleichen Formel an:

»On *törtinde gävhar tungghan aj ediñ,*
...
Men ketkende qysyr emgen taj ediñ.« [Ög. 72]
»Du warst wie der fröhliche Neumond mit vierzehn,
...
Als ich wegging, warst du ein Fohlen, das noch gesäugt wurde.«

⁵⁴⁵ Oder wörtlich: »Dein schöner Neumond in deinen vierzehn Jahren.«

Man kann zwischen einer einfachen und entfalteten Form der gleichen Formel unterscheiden. In der entfalteten Form kommt die Formel gewöhnlich im epischen Langvers von zwölf Silben vor. Sie wird – im Unterschied zur einfachen Formel, die im Rahmen der Sieben- bzw. Achtsilbler auftaucht – durch Attribute, Adverbien oder Epitheta erweitert. Beide Formen lassen sich durch Beispiele anhand der Variante von Esemurat-zhyraw belegen, wie durch die Parallelen zur oben erwähnten Formel. So beispielweise im Dialog von Alpamys und Qultaj in den Worten von Alpamys, als er sich bei Qultaj ein Pferd aussuchen will, heißt es in der entfalteten Form durch ein Epitheton:

»On törtiñnen **gäwħar** tungħan ajyñdy,
Bedewge salarsañ sajma-sajyñdy.« [Es. 39]
»Mit deinen vierzehn Jahren bist du wie der silberne Neumond,
Auf deine Beduinenstute legst du deine Rüstung auf.«

Oder nachdem Alpamys Bajshubar in der Pferdeherde ausfindig gemacht hat, taucht sie in der einfachen Form auf:

»On törtten tungħan ajyñyz,
Zhännette bolghaj zħajyñyz,
Belli sawashqa zharajdy,
Uslap ber, baba, tajyñyz.« [Es. 41]
»Euer schöner Neumond am vierzehnten,
Euer Platz möge im Paradies sein,
Für einen starken Kampf taugt er,
Fängt, Baba (Großvater), Euer Fohlen für mich.«

Sie findet sich auch innerhalb der Rede des Hirten Äshim vor Tajshykhan und Qarazhan, denen er von Barshyns Schönheit berichtet:

»On törtten tungħan ajdaj.« [Es. 50]
»Wie der schöne Neumond am vierzehnten.«

Eine weitere Formel enthält die Metapher mit einem 'blutenden Auge' und kommt fast in allen *Alpamys*-Varianten vor. Die formelhafte Wendung mit festen lexischen Bestandteilen »qonli josh« (»blutige Träne«) bei Saidmurod Panoh-óghli bezeichnet kämpferische Haltung des Helden, wie im folgenden Beispiel von Qarazhan gegenüber zu Alpamys:

Qarazhan zu Alpamys:
»Kózingdan tókarman qonli joshingni.
Men biluvda ololmajsan Barchinni.

Chapchadaj uzarman ótsang boshingni.« (Sa. 186ff.)⁵⁴⁶

»Blutige Tränen laß ich dir aus den Augen fließen!

Soviel ich weiß, vermagst du nicht, Barshyn zur Braut zu nehmen.

Wenn du noch weiterziehst, dann reiße ich dir deinen Kopf wie einen Kürbis ab.«

Aber auch in der Rede von "Momo", der listigen Alten, zu Alpamys taucht die gleiche Formel auf:

»Kózingdan tókarman qonli joshingni,

Kórolmaj ólarsan qarindoshingni.« (Sa. 541f.)

»Aus deinen Augen lasse ich blutige Tränen fließen,

Sterben wirst du und hast die Lieben nie zu Hause mehr gesehen.«

Diese Formel variiert in Qarazhans Rede zu Barshyn situationsbedingt zu »Jolghon ajtsam, qonlar tólsin kózima!« (Sa. 279) – (»Wenn meine Worte Lüge sind, so möge sich mit Blut mein Auge füllen!«).

Auch bei Ögiz-zhyraw findet sich die gleiche Formel in der Rede von Kókaman, der die Boten anführt, aber in einer anderen Form:

»Ashywlansañ, qanlar tolar kózıñe« [Ög. 24]

»Wenn du wütend wirst, wird sich dein Auge mit Blut füllen«

Im Folgenden variiert sie zu »seldaj josh«, wie innerhalb Qarazhans Rede, die sich an Barshyn richtet und sie tröstet:

»Seldajın oqizma kózda joshingni.« (Sa. 212)

»Es mögen deine Augen keine Tränenflut vergießen«

In dieser Form gibt sie eher tieftraurige Gefühle der Protagonisten wieder als kämpferische Haltung.

Alpamys zu Qarazhan (mit einem Parallelvers):

»Sijna bilan baghrin doghlab,

Keldingmi meni sóroqlab?

Mening uchun qonlar jighlab« (Sa. 571ff.)

»Bist du mit schmerzgefüllter Brust gekommen,

Nach mir zu fragen?

Blutige Tränen meinetwegen weinend«

»Bandi bóldi aziz boshim,

⁵⁴⁶ Zitiert wird der usbekische Text in der Variante von Saidmurod Panoh-óghli aus der Text-Ausgabe nach Karl REICHL 2001a, S. 111-197. Für die Übersetzung vgl. S. 201-295.

Kóždan oqar qonli joshim.« (Sa. 575f.)

»Mein liebes Haupt geriet in Kerkerhaft,
Und aus den Augen fließen blutige Tränen.«

Qarazhan zu Alpamys:

»Alpomishbek, kóp jeganman tuzingdan,
Sen ketgan sóng qonlar oqdi kóžimdan.« (Sa. 636f.)
»Alpomishbek, ich habe deine Gastfreundschaft gar oft genossen;
Als du gegangen warst, ist aus den Augen mir das Blut geflossen.«

So wendet sich Qarazhan in der Variante von Ögiz-zhyraw an Alpamys, nachdem er im Zweikampf besiegt wird:

»*Kóžimnen aghyzba qanly zhasymdy*« [Ög. 65]
»Lass mir nicht aus meinem Auge blutige Tränen fließen«

Die besprochenen stilistischen Formeln variieren je nach dem Geschlecht und dem Alter der Protagonisten, für die diese verwendet werden. Außerdem wird die Variation auch von Sänger zu Sänger erzeugt, wobei die Aussage und das Grundschema der stilistischen Formeln dieselbe bleibt und die Variation nur die Form und partiell den lexischen Bestand betrifft.

Die Formelanalyse beschränkt sich hier auf allgemeingültige Formeln, das heißt sie betrifft solche, die nicht nur für eine Variante typisch sind. Eine ausführliche Darlegung aller Formelarten und ihrer Häufigkeit würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Schließlich beruht die vorliegende Arbeit nicht nur auf einer Formelanalyse der Texte.⁵⁴⁷ Für einen Vergleich mit dem *Nibelungenlied* sind auch die besprochenen Belege durchaus ausreichend.

Die bildhaften Stilmittel erhalten in unterschiedlichen Situationen spezifische Bedeutungsnuancen und sind meistens eng mit dem epischen Kontext verbunden. Die besprochenen traditionellen Stilelemente sind hauptsächlich für die Verspartien, vor allem aber für Strophenpassagen, die gesungen werden, charakteristisch. Diese Formeln wiederholen sich als feste Stilelemente im Laufe der ganzen Dichtung.

Bei der Schilderung der wiederkehrenden Situationen, beispielsweise der ersten Begegnung (des Vaters mit dem Sohn, des Helden mit anderen Protagonisten), führt der Sänger Dialoge mit den gleichen festen Formeln ein. Das zeigt sich am besten an dem Beispiel der karakalpakischen Formel »*Hava zhasyn, ajdyn köller höl bolsyn*«, vor allem in der Variante von Ögiz-zhyraw.

⁵⁴⁷ Für weitere Belege der Formeln in den *Alpamys*-Varianten vgl. den Anhang II. – Für Belege und Analysen der traditionellen Allegorien im Heldenepos der Turkmenen und Usbeken siehe N. V. KIDAISH-POKROVSKAJA und A. S. MIRBADALEVA 1971, S. 64-96. – Für Analyse der Formelhafigkeit anhand der *Alpomish*-Variante von Fozil-shoir vgl. K. REICHL 2001a, S. 50-57; siehe auch oben in diesem Kapitel.

4.3. Erzählschablonen

Die Erzählschablonen⁵⁴⁸ oder die sogenannten Themen sind fast in allen Varianten ähnlich. Der Unterschied besteht darin, wie künstlerisch diese ausgestaltet sind, sowie jeweils im Umfang und im Stil der Sänger. Zudem bleiben solche typischen Szenen auch bei einem anderen Epenvortrag, wenn auch eines anderen Epos, allerdings der gleichen Gattung etwa wie der Heldenepik – sowohl ein und denselben Sängers als auch verschiedener Sänger – fast identisch. Manchmal haben solche Schablonen sogar einen festgeformten Charakter: Metrik, Rhythmus, sogar Länge sind bereits festgelegt.⁵⁴⁹ Die Erzählschablonen in den *Alpamys*-Varianten sind zudem durchgehend formelhaft.

Der Prolog in Prosa bei Saidmurod Panoh-óghli ist nicht traditionell. Der traditionelle Eingang mit »*Burungi ótkañ zamonda*« (»In längst vergangener Zeit«), wie bei Fozil-shoir [1]⁵⁵⁰ und Berdi-bakhshi [Be. 7]⁵⁵¹, der auf den märchenhaften Ursprung hinweist und die epische Erzählart kennzeichnet, ist hier nicht entfaltet:

1) »Chólda ikki oghajin eliboj bor edi. Kattasing oti Bojbóri edi, kichigining oti Bojsari edi. Zhami shularga qarajturghan ón ming ujli qónghirod edi. Bojsin dejar edi shahrini. Bojsinning podshohining oti Jusufkhon edi.« [K.R.: 111]⁵⁵²

»Es lebten einmal zwei Brüder als Elibojs⁵⁵³ in der Steppe. Der ältere Bruder hieß Bojbóri, der jüngere Bruder Bojsari. Ihnen beiden waren die Qónghirod von den zehntausend Jurten untertan. Ihre Stadt hieß Bojsin. Der Padischah von Bojsin hieß Jusuf-Chan.« [K.R.: 201]

In seiner entfalteteten und möglicherweise archaischen Form zeigt sich der episch-märchenhafte Prolog vor allem in den karakalpakischen Varianten. Wie beispielsweise in der Variante von Ögiz-zhyraw:

»Ertedegi äjjem zamanda,
Ol zamannyñ qädiminde,
Zhijdeli Bajsyn el edi,
Urywy edi 'Yrghaqly',

⁵⁴⁸ Zum Begriff vgl. oben den Abschnitt 3. – ZHIRMUNSKIJ und ZARIFOV (1947, S. 428 f.) bezeichnen solche traditionelle Schablonen als »epische[n] Klischees«.

⁵⁴⁹ Für ähnliche Brautwerbungsepisoden in zwei unterschiedlichen Varianten des Epos *Shärjar* von Zhumabaj *zhyraw* BAZAROV vgl. Karl REICHL: „Oral Tradition and Performance of the Uzbek and Karakalpak Epic Singers.“ In: Fragen der mongolischen Heldendichtung. III. Vorträge des 4. Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs 12, Bonn 1983. Hrsg. von Walter Heissig. (Asiatische Forschungen 91) Wiesbaden 1985 [1985b]; S. 613-643; dort S. 634-640.

⁵⁵⁰ Die eckigen Klammern beziehen sich in der Variante von Fozil-shoir (1999) auf die Prosapassagen im Text.

⁵⁵¹ Hier und im Folgenden werden die Seitenzahlen der zitierten Textpassagen aus den *Alpamys*-Varianten, außer aus der Variante von Fozil-shoir, in eckigen Klammern wiedergegeben.

⁵⁵² Zitiert wird die Variante von Saidmurod Panoh-óghli aus der Text-Ausgabe in Karl REICHL 2001a, S. 111-197.

⁵⁵³ REICHL übersetzt das Wort als „Stammesführer“. Vgl. das Glossar in REICHL 2001a, S. 298.

Bajbóri, Bajsary degen eki teñles baj bolyp, bular dünjagha keldi.«⁵⁵⁴ [Ög. 9]

»In der fernen vergangenen Zeit,
In der Frühe jener Zeit,
Waren im Land von Zhijdeli-Bajsyn,
Aus der Sippe 'Yrghaqly',
zwei reiche Männer Namens Bajbóri und Bajsary, die auf die Welt kamen.«⁵⁵⁵

Ähnlich stereotyp ist der Prolog auch in den Varianten von Esemurat-zhyraw [Es. 20] und Qurbanbaj-zhyraw [Qur. 1], sowohl in Bezug auf die Versform als auch im ähnlichen Wortlaut:

»Ertedegi äjjem zamanda,
Zamannyñ qädiminde,
Zhijdeli Bajsyn elinde,
Eldiñ mäkan zherinde,
Qoñrattyñ qalasynda,
Särsbizdiñ dalasynda,
'Yrghaqly' urywynan Bajbóri menen Bajsary baj degen eki baj bolghan eken.« [Es. 20]
»In der fernen vergangenen Zeit,
In der Frühe der Zeit,
Waren im Land von Zhijdeli-Bajsyn,
Am Ansiedlungsort des Volkes,
In der Stadt von Qoñyrat,
In der Steppe von Särsbiz,
Von der Sippe 'Yrghaqly' gab es zwei Bajs Namens Bajbóri und Bajsary.«

Der rezitative Prolog, der in den karakalpakischen Varianten in Acht- und Neunsilblern fixiert ist, hat in der Variante von Ögiz-zhyraw einen unreinen Reim. Bei Esemurat-zhyraw reimen die Verszeilen mit Substantiv durchgehend im Lokativ auf *-da* / *-de*. In den usbekischen Varianten ist der traditionelle Prolog dagegen in Prosa verfasst.

Eine geläufige stereotyp epische Wendung für einen neuen Schah, der den Thron besteigt, lautet bei Saidmurod Panoh-óghli:

2) »*“Davv kimmiki?” deb, “Bojbóriniki!” deb keltirib, takhtga mindirdilar.*« [K.R.: 112]

»«Wer hat die Herrschaft? Bojbóri!» riefen sie und erhoben ihn auf den Thron.« [K.R.: 202]

Sie bezieht sich auf Bojbóri, der statt seines Sohnes Alpamys, der noch nicht volljährig ist, aber den Anspruch auf den Thron hat, zum Schah erklärt wird. Allerdings ist auch diese Erzählungsabfolge bzw. Episode hier in einer komprimierten Fassung zu sehen. In den Varianten

⁵⁵⁴ Diese sind auch sonst in den Turkepen verbreitet. Vgl. Ilse LAUDE-CIRTAUTAS 1983.

⁵⁵⁵ Eigene, möglichst wortgetreue Übersetzung.

von Fozil-shoir und Berdi-bakhshi fehlt diese epische Formel für einen neu erwählten Schah. In ihrer entfalteten Form ist sie der Variante von Ögiz-zhyraw zu entnehmen:

»Däwir qusyn ushyrdy,
Basyna qusty qondyrdy.
*“Däwir kimniñ däwiri?
Äshim khannyñ däwiri.”*
Äshimdi patsha köterdi.« [Ög. 170]
»Er [man] ließ den ‘Vogel des Glücks’⁵⁵⁶ fliegen,
Er [man] ließ den Vogel auf seinem Haupt landen.
“Wessen Zeit ist gekommen?
Die Zeit ist des Schahs Äshim.”
Er [man] erhob Äshim zum Schah.«

Die gleiche typische Episode ist in der Variante von Esemurat-zhyraw in variiert und episch breiter Form – 22 Verszeilen – zu sehen:

»At shaptyrды qalagha,
Zhar urdyrды dalagha:
*“Däwir kimniñ däwiri?
Äshim khannyñ däwiri.*
Pajtakh kimniñ **pajtakhty**?
Äshim khannyñ **pajtakhty**.
Zherler kimniñ **zheridur**?
Äshim khannyñ **zheridur**.
Eller kimniñ **elidur**?
Äshim khannyñ **elidur**.
Zhurtlar kimniñ **zhurtydur**?
Äshim khannyñ **zhurtydur**.
Mallar kimniñ **malydur**?
Äshim khannyñ **malydur**.
Khannyñ qyzy Arzajym
Äshim khannyñ jarydur.”
Degen sözdi ajttyryp,
At shaptyrды dalagha.
Usy sözdi ajttyryp,

⁵⁵⁶ In wörtlicher Übersetzung. Das Motiv ist vor allem in den Märchen traditionell.

Zhar urdyrды qalagha.
 Äshimniñ khan bolghanyn
 Bildirdi qatyn-balagha.« [Es. 285]
 »Er [Alpamys] schickte die Reiter hinaus,
 Ließ in der Gegend folgendes bekannt machen:
 “Wessen Zeit ist gekommen?
 Die Zeit ist des Schahs Äshim.
 Wem gehört die Residenz?
 Die Residenz ist von Schah Äshim.
 Wem gehören die Länder?
 Die Länder sind von Schah Äshim.
 Wem gehören die Völker?
 Die Völker sind von Schah Äshim.
 Wem gehören die Herrschaftsländer?
 Die Herrschaftsländer sind von Schah Äshim.
 Wem gehören die Reichtümer?
 Die Reichtümer sind von Schah Äshim.
 Die Tochter des Padischahs, Arzajym,
 ist die Ehefrau von Schah Äshim.”
 Solche Worte ließ er [Alpamys] verkünden
 Durch die Reiter in der Gegend.
 Diese Worte ließ er verkünden
 Durch einen Erlass in der Stadt.
 Dass Äshim nun der Padischah wurde,
 gab er [Alpamys] jedem einzelnen zu erkennen.«

An diesem Beispiel lässt sich auch die typisch epische Wiederholung der fixierten Verszeilen von Sieben- und Achtsilblern in variiertes Form beobachten. Gleichzeitig lässt sich auch ein syntaktischer Parallelismus durchgehend feststellen. Die Aussage ist die gleiche wie in den Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Ögiz-zhyraw. Differenz entsteht lediglich im Umfang, der aber im Inhalt nichts neues enthält.

Die Formeln und Erzähl-schablonen haben vor allem in den karakalpakischen Varianten einen traditionellen und fixierten Charakter. Als Bestätigung hierfür dient die Art, wie die allgemeinen Beschreibungsformen, die in sämtlichen karakalpakischen Epen vorkommen, in der Variante von Ögiz-zhyraw in entsprechenden Kontexten verwendet werden.

Zu nennen ist unter anderem die folgende Formel, die gewöhnlich in der Episode mit der Geburt des Helden verwendet wird:

*»Arshadan baqan kömdirdi,
 Tilladan zhiüwen kerdirdi,
 Zheti kün zhatty tolghatyp,
 At basyndaj ul turdy,
 Aq z'harylqap kün turdy.«⁵⁵⁷ [Ög. 10]
 »Aus einer Tanne ließ man einen Stütz**z**balken graben,
 Aus Gold ließ man einen Seil ziehen,
 Sieben Tage lang lag sie in Wehen,
 Und gebar einen prächtigen Sohn,
 Der ihr von Gott geschenkt war.«*

Die Festlichkeiten folgen gewöhnlich diesem Schema:

Die Geburtstagsfeier des siebenjährigen Alpamys, die von Bajböri veranstaltet wird, wird folgendermassen dargestellt:

*»Boz ordadan zhaj berdi,
 Mal semiz'in sojdyrdy,
 Törtkülli osbaq ojdyrdy;
 Qasynda barghan beglerge
 Daradan tabaq qojdyrdy,
 Tañ atty, säske boldy.« [Ög. 10]
 »In der 'Boz-Orda' (prächtige Jurte) bat man den Ehrenpaltz,
 Man ließ das wohlgenährte Vieh schlachten,
 Man ließ einen viereckigen Ofen graben;
 Den Beks, die mit ihm kamen,
 Bot man getrennte Essensportionen an,
 Der Morgen graute, es wurde Vormittag.«*

Ähnlich gestaltet ist auch die Darstellung der Hochzeit von Äshim und Arzajym im zweiten Teil der Dichtung:

*»Aq nekesin qydyrdy,
 Shärijatqa isin syjdyrdy.⁵⁵⁸
 Mal semiz'in sojdyrdy,
 Törtkülli osbaq ojdyrdy,
 Altyn qabaq attyrdy,*

⁵⁵⁷ Für die gleiche Formel im gleichen Kontext vgl. auch ein anderes karakalpakisches Epos „Mäspatsba.“ Qyjas-zhyraw Qajretdinovtan zhazyp alghan Artyq Karimov. Qaraqalpaq fol'klory, Bd. 10. Nokis 1982, S. 29: *»Arshadan baqan kömdirip, tilladan zhiüwen kerdirdi. Aq z'harylqap kün turdy, at basyndaj ul turdy.«*

⁵⁵⁸ Eine weitere selbstständige zweizeilige Formel für die Vermählung.

Naqyra, syrnaj tarttyrды,
Uzaqqa at shaptyrды.« [Ög. 170f.]⁵⁵⁹
 »Man ließ rechtmäßig den Ehebund eingehen,
 Man folgte den Regeln des Glaubens.
Man ließ das wohlgenährte Vieh schlachten,
Man ließ einen viereckigen Ofen graben;
 Man ließ den goldenen Kürbis schießen,
 Man ließ auf dem Horninstrument spielen,
Man schickte in die Ferne Reiter [mit der Nachricht].«

Typische stilistische Formeln tauchen auch in der Episode mit der Brautwerbung der Boten auf:

»*Qolynda tilla sazyndy, / At kotermes nazyndy*« – (»Dein goldenes Musikinstrument in den Händen, / Deine Anmut, die schwer zu beschreiben ist«) [Ög. 25] beginnt die Anrede der Boten von Tajshykan, die um Barshyn werben. Eine weitere traditionelle epische Formel in der Rede von Boten lautet:

»**Zhawlasyrmaq zhamshydan,**
Zhamshybyqqa kelgenmen,
Ellestirmek elshiden,
Elsilikke kelgenmen.« [Ög. 25]
 »Heirat in die Wege zu leiten obliegt dem Boten,
 Ich komme, um Werbungsabsicht zu äußern,
 Frieden zu stiften obliegt dem Botschafter,
 Ich komme, um Frieden zu stiften.«

Diese Verszeilen sind zudem auch durch Parallelismus verbunden. Sie finden sich auch in einem anderen karakalpakischen Epos *Shärjar*, das partiell heroisch und lyrisch erzählt ist,⁵⁶⁰ in der gleichen Szene mit der Brautwerbung:

»**Zhawlasyrmaq zhamshydan,**
Zhawlasyrga kelgenmen,
Ellestirmek elshiden,
Elleserge kelgenmen.
Ekki möhmin sawdasyn
Eplemege kelgenmen, oj.«⁵⁶¹
 »Heirat in die Wege zu leiten obliegt dem Boten,

⁵⁵⁹ Für weitere Belege vgl. den Anhang II.

⁵⁶⁰ Vgl. hierzu Karl REICHL 1985b, S. 633 f.

⁵⁶¹ Zitiert nach der Variante von Zhumabaj-zhyraw BAZAROV vom 1981, die REICHL persönlich aufnahm. Vgl. REICHL 1985b, S. 635.

*Ich komme, um Werbungsabsicht zu äußern,
Frieden zu stiften obliegt dem Botschafter,
Ich komme, um Frieden zu stiften.
Um die Angelegenheit zweier Schöpfungen Gottes
Auf den rechten Pfad zu leiten, bin ich gekommen.«*

Ein weiteres Mal in einer älteren Niederschrift der Variante desselben Sängers Zhumabaj-zhyraw Bazarov:

»**Zhawlastyrmaq zhamshydan,**
Ellestirmek elshiden,
Elleserge kelgenmen.
Ekki möhmin sawdasyn
Eplemege kelgenmen.«⁵⁶²
*»Heirat in die Wege zu leiten, obliegt dem Boten,
Frieden zu stiften, obliegt dem Botschafter,
Ich komme, um Frieden zu stiften.
Um die Angelegenheit zweier Schöpfungen Gottes
Auf den rechten Pfad zu leiten, bin ich gekommen.«*

Die Schwierigkeit der langen Reise wird in den Dastanen, wie im *Alpamyş*, durch folgendes Erzählschema mit stereotyp wiederkehrendem Wortlaut wiedergegeben:

*»Bul ketinden ketti,
Shöllerdi segbir etti.
Tülki zhörmes tünejiden
Tünde qojyn ajdady;
Qarsaq zhörmes qalyñnan
Qajyryp malyn ajdady;»*⁵⁶³
*Otlaq zherde qonady,
Shymkentli zherde tüslendi.*

Neshe aj, neshe mezigil bolghanda, öldim-taldym degende, qalmaqtyñ Bändirgi degen tawynan Bajsary baj malyn ajdap zordan-zorgha ötti.

*Majdan eken zherdiñ dalasy,
Allady erdiñ panasy.
Köz zhiberip qarasa,*

⁵⁶² Zitiert nach REICHL 1985b, S. 639, anhand der früheren Niederschrift vom 1951 des gleichen Epos *Shärjar*.

⁵⁶³ Die vier Formelzeilen tauchen im Epos *Qoblan* etwas variiert auf: »Tülki zhörmes tünejiden, Tünde ketip barady; Qarsaq zhörmes qalyñnan, / Qapsyra ajdap barady.« Vgl. „Qoblan. Dästan.“ Esemurat-zhyraw Nurabyllaevtan zhazyp alghan Nawryz Zhapaqov. Qaraqalpaq fol’klory, Bd. 8. Nokis 1981, S. 115.

Majdan, sanzbaq körindi

Tajshykhān degen qalmaqtyñ

Esapşyş zhatqan qalasy.« [Ög. 15f.].

»Damit zog er ohne Pause hinweg,

Streifte die Wüsten hindurch,

Durch Dickicht, wo selbst der Fuchs nicht übernachtet,

Jagte er nachts seine Schafe vor sich;

Durch Gestrüpp, durch das kein Schakal läuft,

Jagte er sein Vieh zusammenhaltend vor sich;

An einer pflanzenreichen Stelle übernachtete er,

Auf einem Grasland machte er Mittagspause.

Als manche Monate, manche Zeit vergingen und sie erschöpft waren, kam Bajböri, sein Vieh vor sich treibend, mühevoll an dem Berg 'Bändirgi' der Kalmücken an.

Die weite Steppe ist der unbewohnte Teil der Erde,

Der Beschützer des Helden ist Gott selbst.

Als er seine Augen ausweitete,

Da zeigte sich in Umrissen

Von Tajshykhān, dem Kalmücken,

Die Stadt, die unzählig darniederlag.«

Diese schablonenhafte Passage schildert die Schwierigkeiten beim Umzug von Bajsary und seiner Familie nach Kalmückenland.

Die Fahrt des Helden zu den Kalmücken drückt eine andere schablonenhafte Versgruppe aus. Der Ausritt des Helden zählt im Epos generell zu den typischen Szenen überhaupt⁵⁶⁴:

»*At shapty begler dalagha,*

Syşyndy qudaj talagha;

On eki kün zhol zhürüp,

Zhete almady Alpamys

Tajshykhān salghan qalagha.« [Ög. 44]

»*Der Bek ritt sein Pferd in die Steppe hinaus,*

Betete zum Schöpfer Gott;

Auch nach zwölf Tagen Ritts

⁵⁶⁴ Karl REICHL vergleicht die Szene mit dem Ausritt des Helden in der *Alpamys*-Variante von Fozil-shoir mit den gleichen Szenen bei Ergash Zhumanbulbul (*Ramshan*), Islom-shoir (*Órşigul*), Umir Safar-óghlí (*Ojparcha*) und der Version des *Rustamkbon* von Fozil-shoir: „... each singer elaborates this theme according to his own fashion, there are a number of fixed points common to the various realizations of this type-scene. Particular motifs like the clatter of the stirrups, of the harness and the weapons, the jumping of the horse over rivers and ravines etc. are highly formulaic and virtually identically expressed in the various *dastans*.“ Vgl. Karl REICHL 1989a, S. 105-109.

Konnte Alpamys die Stadt,
die Tajshykhan bauen ließ, nicht erreichen.«

Die gleiche Schablone variiert beim zweiten Ritt des Helden partiell im lexischen Bestand, wobei die erste Verszeile jeweils eine Formel enthält:

»*At shapty begler dalada,*
Syjnbody allagha,
Kökiregindegi men-menlik
Shyqpady sirä palwanyñ.
On eki kün zhol zhürdi,
Zhete almady qalmaqqa.« [Ög. 121]
»*Der Bek ritt sein Pferd in die Steppe hinaus,*
Betete nicht zu Gott;
Der Hochmut in seiner Seele
Ließ den Helden immer noch nicht los.
Zwölf Tage war er unterwegs,
Konnte das Kalmückenland nicht erreichen.«

Der Auftritt vor dem Padischah folgt bei Ögiz-zhyraw ebenfalls einem gleichen Schema, wie beim Auftritt von Bajsary vor Tajshykhan:

»“Patsha khanym, dad!” – dejdı.
– “Arzyñ bolsa, ajt!” – dejdı.
– “Men arzymdy ajtajyn,
Ajtpaj, taqsyr, qäjtejin?”« [Ög. 16f.]
»“Mein Padischah, bitte um Gnade!” – sagte (er).
– “Sprich, wenn du Beschwerde hast!” – sagte (er).
– “Ich will meine Beschwerde äußern,
Warum sollte ich, mein Herr, das nicht tun?”«

Das gleiche Schema taucht auch beim Auftritt der Hirten vor Tajshykhan auf [Ög. 19f.], die dem Khan von Barshyns Schönheit berichten.

Die Bereitschaft des Khans der Bitte zuzuhören, wird folgendermassen stereotyp ausgedrückt:

»Sonda khan: – “Gäpiñ bolsa, ajt!” – dejdı.« [Ög. 17].
»Da sagte Padischah: - “Wenn du was zu sagen hast, dann sprich!”«

Die Erfüllung der Bitte durch den Schah drückt diese stereotype Redewendung aus:

»*‘Esiǵıñdi zhel ashyp, zhel zhapsyn. ‘Qajdan keldiñ, qajdan turdyñ?’ degen adam bolsa, özi ölimdar, maly patshalyq bolsyn*”, – dep dalagha zhar urdyrdy.« [Ög. 18]

»*‘Deine Tür möge nur der Wind auf und zu machen. ‘Wenn jemand sagen sollte ‘Woher kamst du, woher stammst du?’, ist derjenige selbst hinzurichten, dessen Vieh das von Padischah werden’, – so ließ er überall verkünden.*«

Die Beschreibung der Schönheit und Anmut von vierzehnjährigen Gülparshyn folgt diesem allgemeingültigen Schema in den karakalpakischen Epen:

»*Ap-appaq, jupqa dodaq,
Shashbany shashaq, shashaghy monshaq,
Uzyn bojly, keñ qushaq,
On eki muqam, qyryq qylyqly,
Omyrawynda mojny gez.*« [Ög. 19]
»[Sie ist] schneeweiß, mit zarten Lippen,
Ihre Haarbänder sind Quasten, diese sind mit Perlen besetzt,
[Sie ist] hoch gewachsen, mit langen Armen,
Mit zwölf Feinheiten, vierzig ausgefallenen Gewohnheiten,
Auf ihren Schultern hat sie einen langen Hals.«

Ähnlich lautet auch der Bericht der Hirten vor Tajshykhan [Ög. 19f.]. Hinzu kommen noch diese zusätzlichen formelhaften Verszeilen:

»*Qamshy jañly barmaghy,
Gümis jañly tyrnaghy;
Ustagma barsañ, sandal bar,
Sandaldy kör de, shashyn kör;
Mollagha barsañ, qälem bar,
Qälemdi kör de, qasyn kör;
Shershige barsañ, hınzhi bar,
Hınzhini kör de, tisin kör;
Qar üstine qar zhanar,
Qardy kör de, etin kör;
Qar üstine qan tamar,
Qandy kör de, betin kör.*« [Ög. 20]⁵⁶⁵
»Ihre Finger sind wie eine Peitsche,
Ihre Nägel sind wie Silber;
Wenn du zum Pferdekenner gehst, findest du [dort] ein edles Pferd,

⁵⁶⁵ Für weitere Belege der Erzählschablonen aus den *Alpamyş*-Varianten vgl. den Anhang II.

Schau auf seine schwarze Mähne und vergleiche sie mit ihren Haaren;
Wenn du zum Mulla gehst, findest du [dort] den Bleistift,
Schau auf die Bleistift und vergleiche sie mit ihren Augenbrauen;
 Wenn du zum Händler gehst, findest du [dort] die Perle,
 Schau auf die Perle und vergleiche sie mit ihren Zähnen;
Auf eine Schneeschicht fällt die nächste,
Schau den Schnee und schau ihre Haut an;
Auf den Schnee fällt der Tropfen Blut,
Schau das Blut und schau ihr Gesicht an.«

In der gleichen Szene mit den Hirten vor Tajshykhān wird Gūlparshyn bei Esemurat-zhyraw ähnlich beschrieben, wobei auch dort fast gleiche "Schönheits"-Formeln verwendet werden:

»Aq mañlaj, badam qabaqly,
*Pisteden juƣqa **dodaqly,***
*Uzryn bojly, keñ **qushaqly,***
 ...
 Zhez murynly, qan **tyrnaqly,**
*On eki muqam, bir **qylyqly,***
 ...
Ol qasyna qarasañ,
Mollalar qyghan qälemdej;
 Ol awzyna qarasañ,
 Tutylmaghan ojmaqtaj;
 Ol läbine qarasañ,
 Zhylytdap turghan qajmaqtaj;
Qardaj eti, qandaj beti.« [Es. 50f.]
 »Mit weißem Stirn und runden Liedern,
 Mit zarten und kleinen Lippen,
 Hoch gewachsen, mit langen Armen,
 ...
 Mit gerader Nase und blutroten Nägeln,
 Mit zwölf Feinheiten, mit einer Gewohnheit,
 ...
 Wenn du auf ihre Augenbrauen schaust,
 Sind sie wie der Bleistift des Mulla';
 Wenn du auf ihr Mund schaust,
 Ist es wie ein unbenutzter Fingerhut;
 Wenn du auf ihre Lippen schaust,

Ist sie wie eine glitzernde Creme;
Ihre Haut ist wie der Schnee, ihr Gesicht wie das Blut.«

An den Beispielen der für die karakalpakischen *Alpamys*-Varianten typischen Szenen bzw. Episoden ist nicht zu übersehen, dass diese überwiegend in Verspassagen vorkommen. Somit bestehen die 'Themen' aus heptasyllabischen und oktosyllabischen Verszeilen, manchmal auch aus Neunsilblern, mit unreinem Reim. Manchmal fügen sich die Verszeilen zu Tiraden verschiedener Länge, wie beim letzten Beispiel aus der Variante von Esemurat-zhyraw: *dodaqly*; *qushaqly*; *shashaqly*; *köjlekli*; *zhürekli*; *murnly*; *tyrnaqly*; *qybyqly*. Auch sind sie oft durch Parallelismus verbunden.

Die weit verbreiteten typischen Szenen, wie der Kampf der Helden, Abschieds- oder Austrittsepisoden, kommen in den komprimierten Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi nicht ganz so zur Entfaltung wie in den anderen Varianten. Diese wurden in diesem Abschnitt allerdings nur partiell berücksichtigt. Stattdessen wurden hier solche Szenen und Episoden besprochen, die zwar traditionellen Charakter besitzen, aber innerhalb dieser Tradition ebenfalls festgelegt und durchaus in anderen Varianten nachzuweisen sind. Für eine Ergänzung der Belege aus den Varianten von Fozil-shoir und Saidmurod Panoh-óghli möchte ich lediglich auf die Untersuchungen von Karl Reichl hinweisen. Reichl bespricht die typischen Szenen, wie Reisevorbereitung, Abschied von den Eltern und Verwandten und Austritt des Helden anhand dieser Varianten und vergleicht sie mit anderen Dichtungen aus der mündlichen Tradition, darunter auch mit dem Heldenepos *Ramshan* in der Version von Érgash Zhumanbulbul-óghli.⁵⁶⁶ Diesen Analysen ist zu entnehmen, dass solche typischen Szenen nicht nur innerhalb der *Alpamys*-Tradition, sondern auch in der gesamten mündlichen Tradition der zentralasiatischen Völker einen festen Charakter haben.

4.4. Wiederholungen

Wiederholungen sind eine Eigenschaft der mündlich vorgetragenen Dichtung. Ihr Ausmaß differiert aber von Sänger zu Sänger. Wiederholt werden die oben besprochenen stilistischen Formeln, typische Szenen und Episoden in ganzen Versgruppen oder auch manche stereotype Wendungen und Ausdrücke. Darunter finden sich auch einfache stereotype Wortgruppen. Aber auch 'Epitheton-Nomen-Konstruktionen' sind davon durchgehend betroffen, wobei sie variabel bleiben.

⁵⁶⁶ Karl REICHL 1989a, S. 103-109. – Die Beratungsszene, Ausrüstung und Austritt des Helden anhand der Variante von Fozil-shoir diskutiert REICHL nochmals im Zusammenhang mit den kasachischen und anderen usbekischen Epen und stellt ihren traditionellen und leitmotivischen Charakter vor. Vgl. Karl REICHL 1992, S. 201-217.

Ein weiteres wiederholungsreiches Kompositionsmittel der mündlichen Dichtung scheinen die ständig wiederkehrenden refrainartigen Verszeilen zu sein. Diese lassen sich in allen hier behandelten *Alpamys*-Varianten zahlreich aufweisen. Dabei enthält die refrainartige Verszeile bzw. ein Verspaar einen abgeschlossenen Satz oder es sind mehrere Verszeilen. Diese sind für alle *Alpamys*-Varianten typisch und sollen im Folgenden durch Beispiele aus den Varianten von Ögiz-zhyraw und Saidmurod Panoh-óghli illustriert werden.

Die folgenden Belege stammen jeweils aus den Dialogstrophen und sind der Variante von Ögiz-zhyraw entnommen:

1) Alpamys zu Qultaj:

»Köp egleme, baba, endi bizlerdi,

Saparym bar Tajshykhannyñ eline.« [Ög. 38]

»Halte mich, Baba (Großvater), nun nicht lange auf,

Meine Fahrt richtet sich in das Land von Tajshyghan.«

2) Alpamys im Dialog mit seinem Vater:

»Eglej bermeñ eki birdej gharrylar,

Sapar ettim Tajshykhannyñ eline.« [Ög. 40]

»Haltet mich nun nicht zu sehr auf, Ihr meine beiden Alten,

Ich will in das Land von Tajshkhan fahren.«

In variiert Form, mit Veränderungen im Wortlaut, taucht diese Verszeile später in der Rede von Alpamys zu Qarazhan refrainartig wieder auf:

3) »Zholdy bosat, bazhbanbediñ qul zañghar?

Saparym bar Tajshykhannyñ eline!« [Ög. 55]

»Gib den Weg frei, bist du etwa der Wächter, Sklave?

Meine Fahrt richtet sich in das Land von Tajshyghan.«

4) »Bosat zholdy, bazhbanbysañ, eneghar?« [Ög. 56]

»Gib den Weg frei, bist du etwa Wächter, Schurke?«

5) »Zholdy bosat, bazhbanbysañ, eneghar?« [Ög. 56]

6) »Bazhbanbysañ, zholdy bosat, eneghar?« [Ög. 56]

7) »Zholdy bosat, bazhbanbysañ, eneghar?« [Ög. 56]

8) »Zholdy bosat, bazhbanbysañ, eneghar?« [Ög.57]

Die dritte Verszeile der Dialogstrophen von Qultaj zu Alpamys, wiederholt sich darauf im ähnlichen Kontext:

1) »On törtiñde tuwghan seniñ ajoyñdy,
Men bilemen, balam, seniñ zhajyñdy.
Qajda atlandyñ ashyn menen, perzentim,
Sen minipseñ enshige ajtqan tajyñdy?« [Ög. 38]
»Mit 14 Jahren dein schöner Neumond,
Ich weiß, mein Sohn, über deinen Zustand.
Wohin reitest du im Eifer der Wut, mein Kind,
Du hast nun dein für dich bestimmtes Fohlen bestiegen?«

2) »*Ashyn menen qajda atlandyñ, zhalghyzym?*« [Ög. 38]
»Wohin reitest du im Eifer der Wut, mein Einziger?«

3) »*Ashyn menen munsha atlanyp, zhalghyzym*« [Ög. 38]
»Dass du im Eifer der Wut so reitest, mein Einziger«

In Bajböris Rede zu Alpamys wird die gleiche Verszeile wieder verwendet, auch jeweils in der dritten Verszeile:

4) »*Ashyn menen qajda atlandyñ, shyraghym?*« [Ög. 40]
»Wohin reitest du im Eifer der Wut, mein Lieber?«

5) »*Ashyn menen munsha atlanyp, shyraghym*« [Ög. 40]
»Dass du im Eifer der Wut so reitest, mein Lieber«

In den Dialogstrophen zwischen Qultaj und Alpamys bei der Rückkehr des Helden werden jeweils die dritte und Folgezeilen refrainartig wiederholt. Vor allem die dritte Zeile bleibt lexisch konstant:

1) »*Sebep nege qaqtyrasañ atyña?*
Barar zheriñ ajtyl, balam, zhol bolsyn?!« [Ög. 175]
»Aus welchem Grund stießest du mich mit deinem Pferd?
Sag mir, wohin du ziehst, mein Sohn, wohin des Weges?!«

2) »*Sebep neden qaqtyrasañ atyña?*
Zhas qulynsañ, barar zheriñ sorajyn.« [Ög. 175]
»Aus welchem Grund stießest du mich mit deinem Pferd?
Bist (noch) ein junges Fohlen, ich will dich fragen, wohin du ziehst.«

3) »*Sebeþ neden qaqtyrasañ atyña?*

Balam, sennen saparyñdy sorajyn.« [Ög.175]

»Aus welchem Grund stießest du mich mit deinem Pferd?

Mein Sohn, ich will dich nach dem Reiseziel fragen.«

Refrainartig wiederkehrende Verszeilen in der Variante von Saidmurod-Panoh óghli sind durchgehend zu belegen. In beiden folgenden Beispielen bleiben die dritte und vierte Verszeilen innerhalb der Dialogstrophen von Barshyn zu ihrer Mutter und von Barshyns Mutter zu ihrem Vater Bojsari konstant:

1) »*Akasidan qalmoq jakhshi bóldimi?*

Otamga nasihat bersang bólmajmi?« (Sa. 16f.)

»Ist denn das Kalmückenvolk dem eignen Bruder vorzuziehen?

Solltest du nicht dem Vater guten Rat erteilen?«

2) »*Akasidan qalmoq jakhshi bóldimi?*

Otamga nasihat bersang bólmajmi?« (Sa. 21f.)

3) »*Akasidan qalmoq jakhshi bóldimi?*

Otamga nasihat bersang bólmajmi?« (Sa. 27f.) |

1) »*Akangdan qalmoq jakhshi bóldimi?*

Bu jurtdan qalmoqqa kóchib ne bóldi?« (Sa. 32f.)

»Ist denn Kalmückenvolk dem eignen Bruder vorzuziehen?

Warum nur zum Kalmückenvolk aus diesem Land entfliehen?«

2) »*Akangdan qalmoq jakhshi bóldimi?*

Bu jurtdan qalmoqqa kóchib ne bóldi?« (Sa. 37f.)

3) »*Akangdan qalmoq jakhshi bóldimi?*

Bu jurtdan qalmoqqa kóchib ne bóldi?« (Sa. 42f.)

4) »*Akangdan qalmoq jakhshi bóldimi?*

Bu jurtdan qalmoqqa kóchib ne bóldi?« (Sa. 47f.) |

Auch die Sängererzählung in Elfsilblern enthält wiederkehrende Verszeilen, die einen abgeschlossenen Satz beinhalten:

1) »*Umrida ekinni kórmagan ózbek,*

“Ót ekan”, deb sola berdi molini

Qalmoqlarning ekib qójgan moshiga.« (Sa. 51ff.)

»Niemand im Leben hatte der Usbeke junge Saat gesehen:
"Gras ist es", dachte er und setzte dann sein Vieh
Ins Feld mit Mosh, das von Kalmückenhand gesät.«

2) »[Umrida ekinni kórmagan ózbak,
"Ót ekan", deb sola berdi molini
Qalmoqlarning ekib qójgan tariga.« (Sa. 56ff.)

3) »[Umrida ekinni kórmagan ózbak]
Ekib qójgan ekinini jedirdi.« (Sa. 61f.) |
»[Niemand im Leben hatte der Usbeke junge Saat gesehen:]
Er ließ sein Vieh die frische Saat verzehren.«

Die Dialogstrophen von Alpamys zu Hirten sind ebenfalls ähnlich gebaut:

1) »Bojsin éldan bir boj kóchib ketgandi,
Bir belgisi bakhmal jopgan uji bor.« (Sa. 145f.)
»Ein Baj ist aus dem Lande Bojsin weggezogen,
Erkennbar an dem Samtbezug ist seine Jurte.«

2) »Bojsin éldan bir boj kóchib ketgandi,
Bir belgisi bakhmal jopgan uji bor.« (Sa. 150f.)

3) »Bojsin éldan bir boj kóchib ketgandi,
Bir belgisi bakhmal jopgan uji bor.« (Sa. 155f.)

4) »Bojsin éldan bir boj kóchib ketgandi,
Bir belgisi bakhmal jopgan uji bor.« (Sa. 160f.) |

Im Dialog von Barshyn mit einer Verwandten wiederholt sich in den ersten drei Strophen eine Verszeile gleich zwei mal innerhalb einer Strophe, danach jeweils in der abschließenden Strophenzeile bzw. in der zweiten Zeile – Refrainzeilen. So sieht das Ausmaß der refrainartigen Wiederholungen einzelner Verszeilen schon innerhalb einer Strophenpassage von zehn Strophen hier an dem Beispiel der Variante von Saidmurod Panoh-óghli aus:

»Bugun jotib, bir tush kórdim, opazhon.

1) *Kórgan tushim jakhsbilikka jórang-chi!*

Qayghu hasrat bilan óldim, opazhon.

2) *Kórgan tushim jakhsbilikka jórang-chi?'*

– Menga ajtgin endi kórgan tushingni! (Sa. 210)

- (1) *Har zamon kórasan Alpomishingni.*
Seldajin oqizma kózda joshingni.
(2) *Endi sen kóarsan Alpomishingni?*”

– Bir tarlon talpinib Qónghirotdan uchdi.

3) *Jakhsilikka jóri, opa, bu tushdi!* (Sa. 215)

Gurgonning bójida qirdi kóp qushdi.

4) *Kórgan tushim jakhsilikka jórsang-chi?*”

5) *Kórgan tushim jakhsilikka jórsang-chi?* (Sa. 225)

6) *Kórgan tushim jakhsilikka jórsang-chi?* (Sa. 233)

7) *Kórgan tushim jakhsilikka jórsang-chi?* | (Sa. 241)

(3) *Endi sen kóarsan Alpomishingni.* (Sa. 221)

(4) *Endi sen kóarsan Alpomishingdi.* (Sa. 229)

(5) *Endi sen kóarsan Alpomishingni.* (Sa. 237)

(6) *Endi sen kóarsan Alpomishingni.* | (Sa. 245)

1) Kónglimdan kótargin qajghu-vojimdi (Sa. 223)

2) Kónglingdan kótarar qajghu-vojimdi« | (Sa. 227) |

»Als, liebe Mutter, ich heute schlafend lag, sah ich ein Traumgesicht:

O daß du mir den Traum, den ich gesehen, doch zum Guten deuten mögest!

Ich starb vor Sorge und vor Sehnsucht, liebe Mutter:

O daß du mir den Traum, den ich gesehen, doch zum Guten deuten mögest!

– Nun sage mir das Traumgesicht, das du gesehen!

Immer und überall siehst du nur deinen Alpomish!

Es mögen deine Augen keine Tränneflut vergießen:

Bald mögest du den Alpomish erblicken!

– Ein Falke flog aus Qónghirotdan in schnellem Flug herbei:

O deute, liebe Mutter, diesen Traum mir doch zum Guten!

Am Ufer des Gurgon riß dieser viele Vögel:

O daß du mir den Traum, den ich gesehen, doch zum Guten deuten mögest!«

Somit scheinen die mündlichen Vortragsvarianten am Beispiel des *Alpamys*-Epos geradezu von Wiederholungen geprägt zu sein. Und das abgesehen von den stilistischen Formeln, die ebenfalls an den kontextgebundenen Wiederholungsrythmus der mündlichen Dichtung angepasst sind.

5. Sprachliche Gestaltung des *Nibelungenliedes*

5.1. Vorbemerkung

Analysiert werden im Folgenden die ersten drei Aventiuren des *Nibelungenliedes* auf ihre sprachlichen Besonderheiten hin. Die wiederkehrenden Halbzeilen, ganze Langzeilen mit Vorausdeutungen und einzelne Wortgruppen sollen auf ihr Erscheinen im jeweiligen Kontext und ihre Struktur hin untersucht werden. Dabei soll zwischen reinen Wiederholungen und Formeln, wenn sie vorhanden sind, unterschieden werden. Auch die sogenannten Erzählschablonen werden berücksichtigt.

5.2. Epische Vorausdeutungen

Im *Nibelungenlied* sind die Vorausdeutungen wie »Kriemhild geheizen; sie wart ein scoene wip / darumbe muosen degene vil verliesen den lip« (B 2, 3f.) gleichzeitig die Kommentare des Epikers, während die Sänger des *Alpamys* mögliche „Vorausdeutungen“ direkt in die Dialoge und Monologe der Protagonisten hineinbauen, die wiederum bei einer ähnlichen Situation als komplexe Formeln mit einigen Wortveränderungen bzw. –umstellungen wiederholt werden. Als Beispiel kann durchaus die Stelle des Wegzugs von Bajsary gelten: Die Dialogstrophen von Zhantiles, die sich an ihren Mann Bajsary richten [Ög. 14], im Vergleich zu der Szene, als die vierzehnjährige Barshyn in der Fremde von kalmückischen Freiern umworben wird [Ög. 27], wie von ihrer Mutter vorausgesagt bzw. wie sie ihren Mann diesbezüglich gewarnt hatte. Oder beispielsweise wird dem Helden Alpamys in der karakalpakischen Version seine siebenjährige Gefangenschaft von seinem Schutzpatron vorausgesagt, als Strafe für seinen Übermut:

»Men-menlik etse, zawal bar,
Zawaly bolar äldinde;
Kemlik etseñ kämal bar,

Kämaly bolar kejninde.
 Bizlerge zheti zhyl günäkar boldyñ;
 Zheti zhyl zhatyp zindanda,
Zheti zhyllar bolghanda
 Bosanarsañ, perzentim.
Zheti zhyllar bolghanda
Sen günañnan päk bolyp,
Zindannan shyghyp salamat,
 Qalmaqtan alyp aryñdy,
 Onnan soñ, balam, qajtarsañ.« [Ög. 120]
 »Wenn man sich von Hochmut leiten lässt, kommt es zum Fall,
 Der Fall folgt darauf;
 Wenn man bescheiden ist, erlangt man Ansehen,
 Das Ansehen folgt darauf.
 Uns bist du für sieben Jahre schuldig geworden;
 In einem Verlies bleibst du sieben Jahre gefangen,
Nachdem sieben Jahre vergehen,
 Kommst du, mein Kind, frei.
Nachdem sieben Jahre vergehen,
Wirst du von deinen Schulden frei,
Wirst aus dem Verlies gesund herauskommen,
 An Kalmücken deine Rache nehmen,
 Danach, mein Kind, wirst du zurückkehren.«

In der Befreiungsszene des Helden durch sein Pferd heißt es wieder:

»Zheti zhyllar tolghanda
Günasynan päk bolyp,
 Alpamystaj er zhigit,
 Aty shyghardy, shad bolyp
Zindannan shyqty-aw salamat.« [Ög. 164]
 »Nachdem sieben Jahre vergingen,
Wurde er frei von seinen Schulden,
 Der mutige Zhigit wie Alpamys,
 Mit Hilfe seines Pferdes fröhlich
Kam aus dem Verlies gesund heraus.«

Diese Art epische „Vorausdeutungen“ im *Alpamys* sind jedoch mit den epischen Vorausdeutungen im *Nibelungenlied* nicht gleichzusetzen.

Im *Nibelungenlied* setzt der Dichter Vorausdeutungen solcher Art gleich zu Beginn der Handlung ein:

dar vmbe m[vo]sen degene vil verliesen den lip (B 1,4)⁵⁶⁷
sie frumten starkiu wunder sît in Etzelen lant (B 3,4)
si sturben sît jæmerliche von zweier edelen frouwen nît (B 4,4)

Solche Vorausdeutungen bezeichnet Alfred Gerz als charakteristische Ahnungsformeln.⁵⁶⁸ Der Nibelungenepiker nimmt mit solchen Vorausdeutungen die später eintreffenden Ereignisse vorweg: Bei einer geschlossenen Vorausdeutung deutet der Epiker mit einem klar abgeschlossenen Satz auf die Ereignisse hin, wobei er mit seiner Wortauswahl die Tragik bzw. den Umfang des Unheils, der eintreffen soll, stärkt und dramatisiert:

»Ez was leit den recken, ez weinte ouch manec meit.
ich wæn, in het ir herze rehte daz geseit,
daz in sô vil der frivende dâ von gelæge tot.
von sculden si dô klageten: des gie in wârliche nôt.« (B 70)

Die Nibelungenforschung ist an der Frage nach der Funktion der Vorausdeutung nicht achtlos vorbeigegangen.⁵⁶⁹ Auf die gesamten Vorausdeutungen bezogen behauptet Gerz, dass nur einige „in bequemer Formelhaftigkeit auch nur in der Weise des technisch einfachen Strophenschlusses fungieren“⁵⁷⁰, jedoch nicht die gesamten Vorausdeutungen.

Siegfried Beyschlag erkennt in der Verwendung von „traditionellen“ epischen Vorausdeutungen im *Nibelungenlied* eine „echte[r] epische[r] Haltung“⁵⁷¹, „planende Absicht“⁵⁷² und das „Kunstwerk“⁵⁷³ des Dichters: „das Was des Geschehens liegt von Anfang an fest (und ist aus jahrhundertalter Überlieferung längst bekannt); die Aufgabe des Dichters ist es, nun das Wie, den Ablauf dieses feststehenden Geschehens mit allen Mitteln seiner Kunst geruhsam und erschöpfend zu gestalten.“⁵⁷⁴ In den Vorausdeutungen des *Nibelungenliedes* erkennt Siegfried Beyschlag eine „durchdachte Formung“. Sie erfüllten demnach keine versfüllende Funktion, sondern dienten „zur Erzielung der tragisch-heroischen Stimmung“, und zwar „genau dort“,

⁵⁶⁷ Hier und im Folgenden werden die Beispiele aus dem *Nibelungenlied* nach der computerlesbaren Ausgabe der Nibelungenhandschriften von Hermann REICHERT zitiert.

⁵⁶⁸ Alfred GERZ 1930, S. 1-99.

⁵⁶⁹ Für einen knappen Überblick der älteren Forschung Alfred GERZ 1930, S. 35.

⁵⁷⁰ Ebda, S. 36.

⁵⁷¹ Siegfried BEYSCHLAG 1955, S. 52.

⁵⁷² Ebda, S. 47.

⁵⁷³ Ebda, S. 38.

⁵⁷⁴ Ebda, S. 52.

„wo sie hingehören.“⁵⁷⁵

Alfred Gerz sieht in den epischen Vorausdeutungen des *Nibelungenliedes* ein kompositionstechnisches Mittel „in einer starken und eigenartigen Bedeutung“.⁵⁷⁶ Ihre charakteristische Form im *Nibelungenlied* ist die Dehnung auf die Langzeile. Meistens kommen die Vorausdeutungen in der vierten Verszeile vor und schließen eine Strophe bzw. einen Abschnitt gedanklich ab oder weisen auf die eintreffenden Ereignisse hin. Auch im Metrum und Reim passen sie sich der Strophenform an.⁵⁷⁷

Im Folgenden sollen die Vorausdeutungen aus den ersten drei *Aventiuren* des *Nibelungenliedes* nach ihren Entsprechungen untersucht werden. Dafür wurden jeweils solche ausgesucht, die in etwa eine ähnliche Struktur besitzen und einmal oder gar nicht wiederholt werden:

dar vmbē m[vo]sen degene **vil**⁵⁷⁸ verliesen den lip | (B 1,4)

dvrch sin eines sterben starp **vil** maneger m[vo]ter kint | (B 17,4)

von der er **sit vil** vreden **und ouch** arbeit gewan | (B 42,4)

davon er sit vil arebeit vñ ouch freuden gewan | (C 44,4)

da **von** im **sit vil** liebe vñ òch **vil** leide gescach | (B 136,4)

sit wart si mit eren eins vil ch[ve]nen rechen **wip** | (B 16,4)

sit wart si mit eren eins vil guoten riters **wip** | (A 18,4)

sit wart si mit eren eins vil werden recken **wip** | (C 17,4)

sit wart div edele Chrimbilt des ch[ve]nen Sivrides **wip** | (B 45,4)

sit wart div edele Chrimbilt des starken Sivrides **wip** | (C 47,4)

Zwar weisen alle diese Vorausdeutungen, die innerhalb der ersten drei *Aventiuren* als ähnlich festgestellt wurden, untereinander Entsprechungen in einzelnen Wörtern nach, allerdings sind diese bloß reine Wortwiederholungen, die auch sonst an einer beliebigen Stelle auftauchen könnten. Ansonsten werden alle drei Vorausdeutungen innerhalb der ersten drei *Aventiuren* von 136 Strophen (B) je zwei Mal wiederholt verwendet. Die syntaktische Struktur bleibt erhalten. Variation betrifft nur einzelne Wörter, die aber das gleiche wie beim ersten Mal aussagen.

Die Häufigkeit dieser möglichen Vorausdeutungsformeln, die als Vergleichsbeispiele mit den

⁵⁷⁵ Ebda, S. 39 f.

⁵⁷⁶ Alfred GERZ 1930, S. 29.

⁵⁷⁷ Zur Strophenform des *Nibelungenliedes* vgl. Kapitel II.

⁵⁷⁸ Entsprechungen in einzelnen Wörtern sind fett markiert.

besprochenen epischen Formeln im *Alpamys* durchaus in Frage kommen, ist ziemlich gering – die analysierten 136 Strophen von 2376 Strophen (B) sollen repräsentativ betrachtet werden. Denn es geht hier nicht darum, die Formelhaftigkeit der Sprache jeweiliger Dichtungen anhand statistischer Analysen festzustellen. Diese würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Vielmehr soll die Spezifik im Sprachgebrauch in beiden Dichtungen, von denen eine als eine rein mündliche Dichtung betrachtet werden kann, herausgearbeitet werden.

Die Analyse der Vorausdeutungen ließe sich sicherlich weiterführen. Allerdings möchte ich sie auf diese wenigen Beispiele beschränken und auf die Untersuchungen von Burghart Wachinger hinweisen. Wachinger hat im lexischen Bestand ähnliche Vorausdeutungen im *Nibelungenlied* auf ihre Formelhaftigkeit und Entsprechungen in anderen mhd. Dichtungen hin untersucht⁵⁷⁹ und diese als Vorausdeutungsformeln bezeichnet.

Analysiert und verglichen wird darunter auch die Vorausdeutungszeile »dar vmbe m[vo]sen degene vil verliesen den lîp« (B 2,4), die laut Wachinger im *Nibelungenlied* mit dem Grundbestand »... muosen ... verliesen den lîp« elf Mal auftaucht.⁵⁸⁰

Zunächst vorausdeutend:

darumbe muosen heledē sît verliesen den lîp. (328)
dar umbe muose der recke dô verliesen den lîp. (1908)
des muosen sider recken verliesen den lîp. (2155)
dâ von der guote Rûedegêr sît muose vliesen den lîp. (1696)
zeinen kalten brunnen verlôs er sît den lîp. (917)

Dann mit „Voraussicht und Warnung“:

er dâhte: „dise degene müezen verliesen den lîp.“ (1580)
... „ja muoz ich mînen lîp
verliesen von den wunden ...“ (2067)
„daz wir zen Hiunen solden vliesen alle den lîp.“ (1543)
„ir muget wol hie verliesen die êre und ouch den lîp.“ (425)
„ir muget dâ wol verliesen die êre und ouch den lîp.“ (1461)

Dennoch kann er keine wörtlichen Wiederholungen ausfindig machen, die eine ganze Verszeile umfassen. „Zu einem bewußten Kunstmittel ist die Formel jedenfalls nicht geworden“⁵⁸¹, lautet Wachingers Fazit. Denn auch ihre Entsprechungen mit ähnlichem Grundbestand in anderen mhd. Dichtungen weichen in der Struktur von der „Vorausdeutungsformel“ des *Nibelungenliedes* ab.⁵⁸²

Andererseits scheint eine andere Vorausdeutungszeile »daz muose sît beweinen vil manec edel wîp«

⁵⁷⁹ Burghart WACHINGER 1960, S. 153-166.

⁵⁸⁰ Zitiert werden die Beispiele nach Burghart WACHINGER 1960, S. 159 f.

⁵⁸¹ Ebda, S. 166.

⁵⁸² Ebda, S. 160.

(Str. 200), die von Wachinger in fast gleicher Zusammensetzung vier Mal (1520; 1938; 1710) und mit variierenden lexischen Bestandteilen sieben Mal (1805; 1889; 987; 1507; 1821; 2303; 2117) gezählt ist, eine spezifische Formel des Nibelungenepikers zu sein. Denn, so Wachinger, „[ich habe] keine Formulierung gefunden, die mit der NL-Formel zu vergleichen sich lohnen würde.“⁵⁸³ Aufgrund der Häufigkeit dieser Formel im *Nibelungenlied* und da sie „sich besonders stark dem Formelvers nähert“, vermutet Wachinger, „daß sie vom NL-Dichter selbst oder mindestens innerhalb der Nibelungentradition geprägt worden sei.“⁵⁸⁴

Die Variation im lexischen Bestand bei gleichbleibender Aussage dieser Formel ließe sich durchaus mit der Formel »Men *zbylajman bul zherlerde zar-zar, / Bärshemizdi kbalyq äjlegen birinbar*« (»Ich weine hier bittere Tränen, / Gütiger Gott, der uns alle Menschen schuf«) [Ög, 26] im *Alpamys* vergleichen, die ebenfalls auf eine Verszeile fixiert ist, jedoch immer auf tiefe Trauer der Protagonisten verweist und unterschiedliche Bedeutungsnuancen wie bei der *Nibelungenlied*-Formel⁵⁸⁵ ausschließt. Zudem erscheint sie immer innerhalb der Dialogstrophen und kaum in der Erzählerrede. Darin zeigt sich, wie weit die stilistischen Formeln im mündlichen Epos *Alpamys* von den vergleichbaren Formeln im *Nibelungenlied* differieren. Zwar sind auch die *Alpamys*-Formeln nicht immer unverändert verwendet, dennoch ist eine gleichbleibende und wiederkehrende Gestaltungslinie der stilistischen Formeln zu erkennen, sowohl innerhalb einer Variante als auch in mehreren gleichzeitig.

Abgesehen von wenigen Ausnahmefällen, die in der Tat in der Art von Formeln gebraucht zu sein scheinen, sind die Vorausdeutungen von den stilistischen epischen Formeln zu unterscheiden. Sie sind eher Vorausdeutungen des Nibelungenepikers oder der Nibelungentradition,⁵⁸⁶ wobei sie durchaus eine kompositionstechnische Rolle spielen, wie auch die Formeln bei einem mündlichen Vortrag. Aber die mündlichen epischen Formeln werden im Gegensatz zu Vorausdeutungen im *Nibelungenlied* häufiger und anders verwendet, wie das in den *Alpamys*-Varianten der Fall ist.

⁵⁸³ Ebda, S. 161.

⁵⁸⁴ Ebda, S. 165; siehe auch Burghart WACHINGER: „Die ‘Klage’ und das *Nibelungenlied*.“ In: Hohenemser Studien zum *Nibelungenlied*. Dornbirn 1981, S. 90-101; dort S. 94.

⁵⁸⁵ Vgl. WACHINGER 1960, S. 160 f.; WACHINGER 1981 S. 94 f., schließt „für den Nibelungentext vor dem Archetypus eine Existenzweise primär im Vortrag“ nicht aus.

⁵⁸⁶ WACHINGER führt die Erzählervorausdeutungen auf die vor- und frühhöfische Kurzversepik zurück. Vgl. Burghart WACHINGER 1981, S. 94.

5.3. Wiederholungen

Durchaus ist auch die Sprache des *Nibelungenliedes* von Wiederholungen geprägt.⁵⁸⁷ Diese betreffen manchmal einzelne Wörter in unterschiedlichen Kontexten, die auch sonst in beliebigen Dichtungen festgestellt werden könnten. Meistens sind auch ganze Halbzeilen unverändert oder auch mit Veränderungen im lexischen Bestand wiederholt. Diese enthalten je nach dem Kontext Hinweise auf eine Anrede oder überwiegend aufgeschwellte 'Epitheton-Nomen-Konstruktionen'. Im Folgenden sollen die festgestellten ähnlichen Belege auf ihre Struktur und Aussage hin untersucht werden, um feststellen zu können, inwiefern es sich jeweils um wörtliche Wiederholungen oder wiederkehrende Formulierungen handelt.

Die erste Gruppe umfasst alle wörtlichen und sinngemässen Entsprechungen der Halbzeile »... *wnders vil geseit*« (A 1,1) innerhalb der Erzählerrede:

Uns ist in alten mæren *wnders vil geseit* (A 1,1)
man mohte michel wnder von Siveride *sagen* (B 20,2)
Von der hohgecite *man mohte wnder sagn* (B 27,1)
von ch[vo]ner rechen strite *mvget ir nv wunder bóren sagen* (A 1,4)

Wie in Hagens Bericht von Siegfried:

[uo]z eime holem berge *nv hóret wnder sagn* (B 87,2)

Er sach so vil gesteines *so wir bóren sagn* (B 90,1)
di ch[ve]nsten rechen *des han ich vil vernomm* (B 105,3)

Durchaus lassen sich diese Wiederholungen in der Halbzeile generell mit den refrainartigen Wiederholungen im *Alpamys* vergleichen, vor allem in den ersten fünf Halbzeilen, die sich jeweils auf »*wunder sagen*« fixiert sind. Auch die beiden anderen Halbzeilen formulieren die gleiche Aussage mit verändertem Wortlaut.

Allerdings sind die fünf Verszeilen bzw. Halbzeilen innerhalb von einem Korpus von 136 Strophen im Vergleich zu den immer wiederkehrenden refrainartigen Verszeilen in jeder Dialogstrophe im *Alpamys*, wie beispielsweise in der Variante von Saidmurod Panoh-óghli, ziemlich wenig. Sie lassen sich aber auch nicht mit den stilistischen Formeln des *Alpamys* vergleichen: nicht in der Substanz und auch nicht in Bezug auf ihre Häufigkeit.⁵⁸⁸

Eine dem Sinn nach ähnliche Aussage beinhaltet auch die folgende Gruppe von verwandten Vers- bzw. Halbzeilen:

ia ist mir solber mære dicke vil von in geseit (C 54,4)

⁵⁸⁷ Vgl. hierfür Franz H. BÄUML und Eva-Maria FALLONE 1976.

⁵⁸⁸ Für die Belege aus dem *Nibelungenlied* (B) vgl. Franz H. BÄUML und Eva-Maria FALLONE 1976.

wan wrden disiv mare ce rine geseit (B 54,2)
Nv waren dem kvnge *div mare geseit* (B 77,1)
Mir wart gesaget mare in mins vater lant (B 105,1)

so sprach der kvnec Sigmvnt: *daꝛ ist mir wol gesagt* (B 55,2)
er vant vor eime berge *daꝛ ist mir wol geseit* (B 86,2)
Nv ir sit so ch[ve]ne *als mir ist geseit* (B 108,1)

Das Lexem »*wunder*« variiert in den ersten drei Zeilen (B 54,2; 77,1; 105,1) mit »*mare*« – beide sind Substantive –, das sich in der gegebenen Grundkonstruktion »*mare geseit*« in den ersten beiden Zeilen (B 54,2; C 54,4) durch Aufschwellung dem Rahmen der Langzeile anpasst. Die Halbzeile »*daꝛ ist mir wol gesagt*« wird im behandelten Abschnitt zwei Mal wörtlich wiederholt. Somit kommen diese Vers- und Halbzeilen noch weniger als die in der ersten Gruppe als Formeln in Frage. Mit Sicherheit handelt es sich bei diesen Beispielen um Wiederholungen gleicher und sinngemässer Wort- bzw. Syntaxkonstruktionen.

In den folgenden Beispielzeilen werden Kriemhild und Siegfried auf eine ähnliche Weise vorgestellt:

Substantiv + Verb Pronomen + Verb + Artikel + Adjektiv + Substantiv:
Chriembilt geheizen si wart ein scóne wip (B 1,3)

Substantiv + Verb Artikel + Adjektiv + Substantiv + Attribut:
Sivrit was geheizen der snelle degen g[vo]t (B 19,1)

Jeweils die ersten Halbzeilen sind identisch, in denen die Namen gewechselt werden. Aber auch die zweite Verszeile enthält eine gleiche Aussage, in der jeweils beide Male Personen charakterisiert werden. Zwar ist darin die wiederkehrende Darstellungsart des Epikers in entsprechenden Situationen durchaus zu erkennen. Mit nur zwei Halbzeilen innerhalb von 136 Strophen bildet aber dieses Beispiel eine Ausnahme.

Als wiederholungsreich kann man durchaus die Nomen-Epitheton-Konstruktionen bezeichnen, durch welche in den folgenden Beispielen jeweils Personen auf ähnliche Art und Weise charakterisiert werden.

Die erste Gruppe von Halbzeilen im Abvers mit Epitheton-Nomen-Konstruktion enthält jeweils einen Artikel und weist folgende Struktur auf: Artikel + Adjektiv + Substantiv. Aber auch die Halbzeilen im Anvers zeigen eine ähnliche Konstruktion untereinander, so dass die ganze Langzeile nach einer ähnlichen Struktur gebaut ist:

Substantiv + Artikel + Attribut Artikel + Adjektiv + Substantiv:
R[vo]molt der chvchen meister *ein timverlicher degn* (B 8,1)
R[vo]mol der kvchen meister *ein [vo]ꝛ erwelter degen* (A 10,1)

Substantiv + Artikel + Verb + Attribut Artikel + Adjektiv + Substantiv:

Sindolt der was scenche *ein [vo]z er welter degn* (B 9,3)

Sindolt der was scenche *ein wätlicher degen* (C 10,3 nach Batts)

Auch die nächste Gruppe von Halbzeilen im Abvers ist ähnlich strukturiert: Artikel + Adjektiv + Attribut + Substantiv. Dabei können die ersten drei Halbzeilen durchaus als wörtliche Wiederholungen betrachtet werden, da die Variation lediglich das Adjektiv bzw. stereotype Beiwörter betrifft:

Do [wuo]hs in Nederlanden *eins richen **kūneges kint*** (A 20,1)

Do [wuo]hs in Nederlanden *eins vil edelen **kvneges kint*** (B 18,1)

Schilbvñch vñ Nibelvngen *div richen **chvneges kint*** (B 85,3)

Ez gevriesc òch Siglint *des edelen **kvneges wip*** (B 49,1)

ir ross in giengen ebene *des ch[ve]nen Sivrids man* (B 69,4)

Nach dem Schema Artikel + Adjektiv + Substantiv sind diese wiederkehrenden Beispiele gebaut:

*div edeln **kindelin*** (B 26,2)

den wätlichen man (B 89,3)

der wätliche man (B 103,3)

(Sivrit) *der vreisliche man* (B 95,4)

Die Halbzeile »*div edeln **kindelin***« (B 26,2) enthält bei dieser Konstruktion fast die gleiche Aussage wie in der vorherigen Gruppe mit der erweiterten Struktur – »*eins richen **kūneges kint***« (A 20,1) – und stellt dadurch eine sinngemässe Wiederholung der genannten Halbzeile dar.

Die Konstruktion Adverb + Adjektiv + Epitheton ornans + Substantiv, die im behandelten Abschnitt eine seltene Erscheinung ist, betrifft die folgenden Halbzeilen, in denen das Adjektiv durch ein synonymes Lexem ersetzt wird:

vil manegen herlichen man (B 76,4)

vil manegen ch[ve]nen man (B 86,3)

Diese beiden Halbzeilen mit der syntaktischen Struktur Artikel + Adverb + Adjektiv + Substantiv sind wörtlich wiederholt:

der vil ch[ve]ne man (B 100,3)

der vil chune man (C 105,3 nach Batts)

Die gesamte Langzeile in den folgenden Beispielen enthält eine ähnliche Aussage bzw. Absicht, die in den ersten Halbzeilen durch Variation unterschiedlich formuliert wird. Die sich wörtlich wiederholenden Halbzeilen im Abvers sind nach dem Schema Artikel + Adverb + Adjektiv + Substantiv gebaut:

daz er werbn wolde *di vil herlichen meit* (B 48,4)

ob wir werbn welln *di vil herlichen meit* (B 52,4)

da mit ich solde ertwingen *di vil wätlichn meit* (B 56,4)

da mit ich solde ertwingen *di vil herlichen meit* (C 58,4 nach Batts)

Die Wiederholung umfasst im Folgenden die Halbzeile im Anvers, die in den ersten drei Beispielen identisch bleibt, und zeigt die Struktur Substantiv + Artikel + Adjektiv + Substantiv:

vil der edelen steine (B 28,4)

vil der edelen steine (B 34,3)

vil der edelen spise (B 35,2)

vil der varender diete (B 36,2)

Durchaus handelt es sich bei den besprochenen Beispielen aus dem *Nibelungenlied*, die nach ähnlichen syntaktischen Strukturmustern gebaut sind, um Wiederholungen von Wortgruppen und syntaktischen Einheiten. Manchmal sind diese wörtlich wiederholt, meistens aber variieren ein oder mehrere Lexeme innerhalb der gegebenen syntaktischen Struktur, wobei dadurch die Aussage kaum verändert wird.

Sie lassen sich ohne Zweifel nach festen und variierenden lexischen Bestandteilen einem System zuordnen. Allerdings könnte man dieses System als das der stereotyp wiederkehrenden Wortgruppen bzw. syntaktischen Strukturen bezeichnen und nicht als ein Formelsystem. Auf jeden Fall würde sich ein solches „Formelsystem“ von dem der *Alpamys*-Varianten deutlich abheben. Denn die Formeln und ihre Substanz sehen dort ganz anders aus. Aber auch der Inhalt und die Aussage der Formeln sind dort viel komplexer und sind durchaus als typische stilistische Formeln der epischen Tradition zu bezeichnen. Sie stammen aus der jahrhundertealten mündlichen Tradition und sind im Laufe der Überlieferungen zwar Variationen unterworfen, aber ihre Grundsubstanz und den Zusammenhang mit dem Kontext haben sie sich bewahrt. Wie man mit ihnen umgeht und ob diese im jeweiligen Kontext richtig verwendet und wie künstlerisch entfaltet sie sind, hängt natürlich auch vom Können des jeweiligen Sängers ab.

5.4. Erzählschablonen bzw. ‘Themen’

Die Brautwerbungsszenen im *Nibelungenlied* folgen einem gleichen Grundschema, vor allem die beiden ersten Brautwerbungen: von Siegfried um Kriemhild und von Gunther um Brünhild. Vor allem sind sie in der Ausgangsepisode der eigentlichen Brautwerbung identisch strukturiert. So erfährt Siegfried zunächst von einer fernen, unerreichbaren Schönen in Burgund:

Den herren m[ve]ten selten deheiniv hercen leit
er horte sagn mære ni ein scóiniv⁵⁸⁹ meit
wære in Burgonden ce wnsche wolgetan
von der er sit vil vræden vñ òch arbeit gewan.⁵⁹⁰ (B 42)

Div ir vnmazen scóne was vil witen chvnt
vñ ir hoh gem[ve]te z[vo] der selbn stvnt
an der ivnchfrôwen so manech helt ervant
ez ladete vil der geste in daz Gvnthers lant. (B 43)

Swaz man der werbenden nah ir minne sach
Chrimhilt in ir sinne ir selber nie veriach
daz si deheinen wolde ce eime tr[vo]te han
er was ir noch vil vremde *dem si wart sider vndertan* (B 44)

Schauen wir uns die Ausgangsepisode der Brautwerbungsfahrt von Gunther an. Zunächst wird auch dort von einer unbekanntenen Schönen berichtet, von der man am Rhein erfährt:

Ini[un]e mære sich h[vo]ben vber Rin
man sagte daz da wære manech scóne magedin
der gedaht im eine erwerben Gvnther der kvnech g[vo]t
da von begvnde dem rechen vil sere hohen der m[vo]t (B 323)

E[z was ein] kvneginne gesezen vber se
ir geliche enheine man wesse ninder me
div was vnmazen scóne vil michel was ir chraft
si scoz mit snelln degenen vmb minne den scaft (B 324)

Den stein den warf si verre dar nach si witen spranch

⁵⁸⁹ Zitate in diesem Abschnitt sind der Internetausgabe der *Nibelungenlied*-Handschriften von REICHERT entnommen, wobei die Symbole beibehalten werden.

⁵⁹⁰ Kursiv markiert sind anders formulierte ähnliche Aussagen.

swer ir minne gerte der m[vo]se ane wanch
driv spil an gewinnen der fròwen wol geboren
gebrast im an dem einem er hete daz hòbet sin verloren (B 325)

Siegfried verliebt sich in die Schöne aus Burgund, ohne sie einmal gesehen zu haben und beabsichtigt, sich endgültig zu binden:

Do gedaht [vo]f hohe minne daz Siglinde kint
ez was ir aller werben wider in ein wint
er mohte wol verdienen scóner fròwen lip
sit wart div edele Chrimhilt des ch[ve]nen Sivrides wip. (B 45)

Auf eine ähnliche Weise erreicht die Nachricht von einer Schönen auch Gunther, der darauf Brünhild verfällt, genau wie sich Siegfried in Kriemhild verliebte:

Des het div ivnchfròwe vnmazen vil getan
daz geborte bi dem Rine ein riter wolgetan
der wande sine sinne an daz scóne wip
dar vmbe m[vo]sen beledē sit verliesen den lip (B 326)

Sein Gefolge rät Siegfried, eine Ebenbürtige zu heiraten; Siegfried äußert darauf seine Absicht, wie Gunther in der nächsten Brautwerbungsszene (C 327-328), in einer direkten Rede:

Im rieten sine mage vñ gen[vo]ge sine man
sit er yf stæte minne wolde tragen wan
daz er dan eine wrbe div im mohte zemen
do sprach der ch[ve]ne Sivrit: „so wil ich Chiemhilden nemen (B 46)

Die scónen ivnchfròwen von Bvrgonden lant
durch ir vnmazen scóne daz ist mir wol bechant
nie keiser wart so riche der wolde haben wip
im zæme wol ce minnen der richen chvneginne lip.“ (B 47)

Die beiden Episoden sind vor allem in *C identisch:

Do si eines tages sazen der kunic uñ sine man
manigen ende si ez mazen beidiv wider vñ dan
welbe ir herre mohte zseinem wibe nemen
div in ze frowen tohte vñ ovch dem lande mohte zemen (C 332)

Do sprach der vogt von Rine: „ich wil nider an den se
hin ce Prvnhilde swi ez mir erge
ich wil dvrch ir minne wagen minen lip
den wil ich verliesen sine werde min wip.“ (B 327)

Wie man dem Vergleich der beiden Episoden entnehmen kann, ist es nicht zu übersehen, dass es sich um gleich gebaute Szenen bzw. Episoden handelt. Vor allem in *C ist das deutlich zu erkennen. Der Unterschied zwischen beiden Episoden besteht im Umfang. Davon betroffen sind in entsprechenden Passagen lediglich Formulierungen, die gleiches mit anderen Worten ausdrücken. Das kann man auch an dem Beispiel jeweils der ersten Strophen aus den beiden Episoden illustrieren:

Siegfried-Strophe:

Den herren m[ve]ten selten deheiniv hercen leit
er horte sagn mære wi ein scóniv meit
*ware in Burgonden ce wnsche wolgetan*⁵⁹¹
von der er sit vil vrévdén vñ òch arbeit gewan. (B 42)

Gunther-Strophe:

Itni[uw]e mære sich h[vo]ben vber Rín
man sagte daz da wære manech scóne magedin
der gedaht im eine erwerben Gvnther der kvnech g[vo]t
da von begvnde dem rechen vil sere hohen der m[vo]t. (B 323)

Die kursiv markierten Stellen enthalten somit gleiche Aussage in den beiden Strophen. Beide Male hören Siegfried und Gunther von einem »(manech) scóniv meit/magedin«, worauf der Zustand der Verliebten geschildert wird: Bei Siegfried deutet die vierte Langzeile auf die Ereignisse in der Zukunft hin, bei Gunther schildert sie die gegenwärtige Situation des Königs.

Wörtlich wiederholt werden in beiden Passagen die Schilderung der Schönheit der beiden Unbekannten in einer Halbzeile, die gleichermaßen als »*vnmazen scóne*« beschrieben werden:

Siegfried-Strophe:

Div ir vnmazen scóne was vil witen chvnt (B 43)
durch ir vnmazen scóne daz ist mir wol bechant (B 47)

Gunther-Strophe:

div was vnmazen scóne vil michel was ir chraft (B 324)

⁵⁹¹ Kursiv markiert sind anders formulierte ähnliche Aussagen.

Davon abgesehen sind kaum wörtliche Wiederholungen zu finden. Aber den Inhalt und die Formulierung betreffende Ähnlichkeiten tauchen durchgehend auf.

Die zweite Besonderheit betrifft die jeweils aufwendigen Kleider- bzw. Reisevorbereitungen. Das Grundschema sieht folgendermassen aus: nachdem die Reise- bzw. Brautwerbungsabsicht festgelegt wird, folgt eine Besprechung mit einer weiblichen Vertreterin der Königssippe über die Reisegewänder, die man bei der Fahrt tragen möchte. Bei Siegfried ist das seine Mutter, die Königin Sieglinde:

*Sivrit der herre gie da er si sach
wider sine m[vo]ter er g[ve]tliche sprach:
fröwe ir svlt niht weinen dvrh den willen min
ia wil ich an sorge vor allen wiganden sin (B 59)*

*Vnd helfet mir der reise in Bvrgonden lant
daz ich vñ mine rechen habn sölch gewant
daz also stolce helde mit eren mvgen tragn
des wil ich iv genade mit triwen wærlichen sagn (B 60)*

*Sit dv niht wil erwinden sprach frö Siglînt
so hilf ich dir der reise min einigez chint
mit der besten wate di riter iê getr[vo]ch
dir vñ dinen gesellen ir svlt ir f[ve]ren gen[vo]ch (B 61)*

*Do neich der kœneginne Sivrit der ivnge man
er sprach ih wil cer verte niemn mer han
niwan zwelf rechen den sol man pr[ve]ven wat
ich wil daz sehen gerne wiez vm Chrimhilde stat (B 62)*

Auch bei Gunther kommt zunächst die Königin-Mutter in Frage:

*Do sprach der degen g[vo]ter: so wil ich selbe gan
Z[vo] miner lieben m[vo]ter ob ich erbitten chan
daz vns ir scônen meide helfen pr[ve]uen chleit
di wir tragn mit ern f[ve]r di herlichen meit (B 343)*

Hagen aber rät Gunther, sich an seine Schwester Kriemhild zu wenden: Der Grund ist möglicherweise Siegfried, der sich hinzu gesellt. Die folgende Szene in Kriemhilds Kemenate sieht ähnlich wie das Zwiegespräch zwischen Siegfried und seiner Mutter aus. Die Dialoge sind lediglich breit entfaltet:

*Do sprach der kemech rîche: vil liebiv swester min
ane dine helfe chvnd ez niht gesin
wir wellen chvrzwilen in Pr[ve]nhilde lant
da bedorften wir ce habene vor frôwen herlich gewant (B 352)*

*Do sprach div inchfrôwe: vil lieber br[vo]der min
swaz der minen helfe dar an chan gesin
des bring ich inch wol innen daz ich iv bin bereit
versagt iv ander iemen daz wære Chrimhilde leit (B 353)*

*Ir svlt mich riter edele niht sorgende biten
ir svlt mir gebieten mit herlichen siten
swaz iv von mir gevalle des bin ich iv bereit
vnt t[vo]n ez willechliche sprach div wnechlichiv meit (B 354)*

*Wir wellen liebeiv swester tragn g[vo]t gewant
daz sol helfen pr[ve]uen iwer edeliv hant
des vol ziehen iwer magede daz ez vns rehte stat
wand wir der verte han deheiner slahte rat (B 355)*

Die Aufwendigkeit der Vorbereitung von Reisegewändern geben jeweils folgende Strophen ähnlich wieder:

Siegfried-Strophe:

*Do sazzen scône frôwen naht vnd tach
daz hvel ir debeiniv r[uom]e gepflach
vnce man geworbte di Sivrids wat
er wolde siner reise habn deheiner slahte rat (B 63)*

Gunther-Strophe:

*[U]z Arabischem golde vil gesteins scain
der frôwen vnm[vo]ze div newas niht chlein
inre siben wochen bereiten si div chleit*

do was ðch ir gewæfen den g[vo]ten rechen bereit (B 364)

Durchaus ließe sich die Analyse der typischen Szenen weiterführen und durch weitere Belege erweitern. Allerdings kann man auch an den beiden Beispielszenen sehen, dass auch im *Nibelungenlied* die Tradition des „typisierten“ epischen Erzählens bewahrt ist. Das „Aber“ betrifft dessen Inhalt und Struktur. So enthalten diese im Unterschied zu den vergleichbaren, typisch erzählten Szenen und Episoden im *Alpamys* kaum wörtliche Wiederholungen und Formeln. Die Entsprechungen sind aber reichlich durch ähnliche Formulierungen zu belegen. Mit Sicherheit lässt sich aufgrund der Analyse der typischen Szenen bzw. Erzählschablonen sagen, dass es sich hierbei nicht um solche handelt, die vortragsbedingt entstanden sein könnten.

6. Folgerungen

Eine treffende Beschreibung des Charakters der Formeln in den *Alpamys*-Varianten gibt die folgende Formulierung von Edward Haymes wieder:

„Man bekommt bei einer Zählung der Wiederholung eine Andeutung der Formeldichte, aber es wird Wiederholungen geben, die nicht zum traditionellen Formelschatz gehören, und es wird Formeln geben, die zufällig innerhalb eines gegebenen Korpus nicht wiederholt werden. Bei der statistischen Untersuchung eines umfangreichen Textes mögen sich beide Fehlerquellen die Waage halten, aber bei einer detaillierten Untersuchung kann man nicht einfach jede wiederholte Zeile als Formel und jede nicht wiederholte Zeile als Nicht-Formel betrachten. [...] Formel ist also das mündliche Kompositionsmittel an sich, während Wiederholung ein manchmal zufälliges Phänomen der sprachlichen Oberfläche bleibt“.⁵⁹² „Nur Wiederholungen, die vielfach in einem Werk vorkommen, sind dann mit hoher Wahrscheinlichkeit als feste Prägungen der mündlichen Dichtersprache anzusehen.“⁵⁹³

Die Formeln im *Alpamys* sind stilistisch fest geprägt. Die Grundsatzsubstanz bleibt immer erhalten, wenn auch der lexische Bestand je nach dem Kontext und von Sänger zu Sänger der Variation unterworfen wird. Ihr Umfang reicht von einer heptasyllabischen bzw. oktosyllabischen Einzelzeile bis zu einem Verspaar und darüber hinaus, die sich durch Aufschwellung dem Rahmen der Elf- bzw. Zwölfsilblern anpassen. Es ist nicht zu übersehen, dass es sich dabei um die Formeln der mündlichen Tradition⁵⁹⁴ handelt, die sich ihre ursprüngliche Bedeutung bewahrt haben. Ihre richtige Anwendung im jeweiligen Kontext ist aber vom Können des einzelnen Sängers abhängig.

Die vollständige und stilistisch ausgearbeitete *Alpamys*-Variante von Fozil-shoir ebenfalls ist selbstverständlich formelhaft erzählt. So sind schon in den ersten 232 Verszeilen, die den Dialog in der Beratungsszene enthalten, 16 Mal wiederkehrende und allgemeingültige Formeln von mir festgestellt worden.⁵⁹⁵ Das sind aber nicht alle Formeln in diesem Kontext, sondern nur die, die auch in den anderen Varianten festgestellt wurden, d. h. diese enthalten traditionelle Allegorien⁵⁹⁶ und geläufige Redewendungen. Dabei sind refrainartige Wiederholungen, syntaktischer Parallelismus und andere Redewendungen unberücksichtigt geblieben, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen.

Von Wiederholungen betroffen sind in den *Alpamys*-Varianten nicht nur einzelne Wörter und Wortgruppen und refrainartige Verszeilen, sondern auch die fest geprägten epischen Formeln, die im entsprechenden Kontext, aber auch an den Kontext ungebunden, wieder auftauchen. Diese durch statistische Werte zu veranschaulichen war nicht der Zweck der Untersuchungen.⁵⁹⁷ Es ging uns vielmehr darum, die Eigenart und Substanz der mündlichen Formeln näher zu betrachten und

⁵⁹² Edward R. HAYMES 1977, S. 10.

⁵⁹³ Ebda, S. 13.

⁵⁹⁴ Vgl. hierzu oben.

⁵⁹⁵ Siehe hierzu den Anhang II.

⁵⁹⁶ Vgl. oben Kapitel IV, 4.2.

⁵⁹⁷ Bei einzelnen Formeln aber wurde auf ihre Häufigkeit verwiesen. Vgl. oben.

durch entsprechende Beispiele zu illustrieren. Aber auch die Häufigkeit ist durchaus vorhanden – abgesehen von der reinen Statistik –, die sich manchmal in den wörtlichen und sinngemäßen Wiederholungen durch Variation zeigt.

Die Formeln im *Nibelungenlied* ließen sich lediglich bei den einzelnen Vorausdeutungen als solche feststellen. Aber auch diese Erscheinung ist ziemlich selten im Vergleich zu der Häufigkeit und Substanz der *Alpamys*-Formeln. Die viel besprochenen ‘Epitheton-Nomen-Konstruktionen’ scheinen vielmehr ein durch Wiederholungen fest geprägtes Phänomen der Nibelungensprache zu sein. Möglich ist, dass dieser Stil aus der Mündlichkeit stammt. Möglicherweise handelt es sich um bewusste literarische Stilisierung der Wiederholungen von festen Prägungen im Sinne von Michael Curschmann.⁵⁹⁸ Auf keinen Fall handelt es sich bei diesem Phänomen um epische Formeln wie im *Alpamys*-Epos. Selbst wenn man bei diesem Phänomen im *Nibelungenlied* von einer Übernahme des mündlichen Stils in eine schriftlich fixierte Dichtung ausgeht, so unterscheidet sie sich immer noch stark von dem rein mündlichen Stil der *Alpamys*-Varianten.

Auch die Erzählschablonen bzw. typische Szenen, die in beiden Traditionen festgestellt wurden, differieren in der Substanz. Während die typischen Szenen in den *Alpamys*-Varianten durchaus von Wiederholungen und traditionellen Formeln geprägt sind, entsprechen die typischen Szenen im *Nibelungenlied* einander lediglich durch ähnliche Aussagen und die ähnlich gestalteten Ausgangsepisoden.

Somit unterscheidet sich der mündliche Kompositionsstil der *Alpamys*-Varianten – gemeint sind die Formeln, Wiederholungen und Erzählschablonen – gravierend von dem semi-oralen Stil des *Nibelungenliedes*. Als Fazit dieser Analysen kann man sehr wohl die folgende Aussage von Franz Bäuml und Donald Ward bestätigen, obwohl sich der Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen von der dieser Arbeit unterscheiden sollte. „Wie die Formel als formelhafter Träger des Ausdrucks, so ist die Schablone als struktureller Träger der Handlung dem mündlichen Dichter notwendig.“⁵⁹⁹ Da für den schriftlichen Dichter diese Notwendigkeit nicht bestehe, ließe sich ebenfalls bei der Schablone, wie im Falle der Formeln, „eine Grenze zwischen mündlicher Dichtung und schriftlicher Bearbeitung ziehen“, wobei „eine Schablone [je nach dem Können des Dichters] stark abgewandelt auftreten kann.“⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Vgl. Michael CURSCHMANN 1979.

⁵⁹⁹ Franz H. BÄUML und Donald WARD 1967, S. 387.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 389.

FÜNFTES KAPITEL

MÜNDLICHKEIT UND INKONSISTENZ

Unregelmäßigkeiten im Text – Mündlichkeit oder „Leistung“ des Dichters?

1. Inkonsistenz: Überlieferungsfaktor oder Stilistikum?

Die komplexe Stoffgeschichte des *Nibelungenliedes* wird nicht nur anhand seiner Quellen deutlich, sondern auch an dem epischen Text selbst. Die Besonderheit des mhd. Epos besteht in der vielfältigen Darstellungsweise seiner Personen und in den mehrschichtigen Handlungskonstellationen, die man gewöhnlich auf den letzten Nibelungendichter zurückzuführen pflegt, auch wenn sich die Meinungen in diesem Punkt manchmal scheiden. Man zollt dem Nibelungendichter im allgemeinen große Anerkennung, indem man ihm eine bewusste Umgestaltung des Stoffes und souveränes Gestaltungsvermögen im Umgang mit dem breiten und reichen Nibelungenstoff zuschreibt.

„Nicht gleichgültig ist [dennoch] die [...] Frage, welche Quellen der Dichter für seine Darstellung benutzt hat“⁶⁰¹. Nach Bumke wird in der Forschung manchmal die Tatsache unterschätzt, „daß die dichterische Eigenleistung eines mittelalterlichen Kunstwerks ohne Rücksicht auf seine Quellen nicht verlässlich zu bestimmen ist.“⁶⁰²

Das *Nibelungenlied* verbindet durch das Rachemotiv Kriemhilds zwei ursprünglich voneinander unabhängige Erzähltraditionen: die Geschichte von Siegfrieds Ermordung und die vom Untergang der Burgunden. Man glaubt dies vor allem an der ‘zweifachen’ Figur Hagens in beiden Teilen des *Nibelungenliedes* zu erkennen. So ist Hagen in der Geschichte von Siegfrieds Tod im ersten Teil des *Nibelungenliedes* der grausame Mörder (B 981,4). Aber in der Geschichte vom Untergang der Burgunden ist er der Bruder oder Halbbruder des Burgundenkönigs Gunther, der „als unbeugsamer Held, [...] im Untergang trotzig sich selbst bewahrt und sterbend über seinen Mörder triumphiert“⁶⁰³, was nur partiell seiner Rolle im zweiten Teil des *Nibelungenliedes* entspricht.

Dass diese Verbindung zweier Erzähltraditionen zu einem großen Ganzen nicht bruchlos verlaufen ist, bestätigt sich auch durch die so viel besprochenen Widersprüche und

⁶⁰¹ Joachim BUMKE 1960, S. 3.

⁶⁰² Ebda S. 3.

⁶⁰³ Joachim HEINZLE 1991, S. 26.

Unregelmäßigkeiten im Text- und Handlungsgefüge des *Nibelungenliedes*. Vielleicht ist die Inkonsistenz im *Nibelungenlied* gerade dadurch bedingt, wenn sie nicht schon durch vorherige Überlieferungstraditionen und Erzählschichten hervorgerufen worden ist.⁶⁰⁴ Die „Unvollkommenheit“ im Motivgefüge und im Erzählzusammenhang des *Nibelungenliedes* „in erheblichem Umfang“ sieht Joachim Heinzle „vor allem als Folge einer mangelhaften Bewältigung der Vorgaben der mündlichen Tradition durch den Verfasser des Buches“.⁶⁰⁵

Helmut de Boor schiebt die Schuld an Unbestimmtheiten und Widersprüchen oder auch Unregelmäßigkeiten dem „Nibelungendichter“ zu. So war der „Dichter des *Nibelungenliedes* [...] bemüht“, heißt es bei de Boor, „alles Märchenhaft-Übernatürliche möglichst zurückzudrängen. Er erwähnte nur, was für die Erzählung unentbehrlich war“. Dies ist jedoch ziemlich fragwürdig. De Boors Begründung hierfür: „Siegfrieds Unverwundbarkeit verlangte, daß der Drachenkampf erwähnt wurde; aber er hat ihn in Hagens Bericht auf eine einzige Strophe zusammengedrängt. Siegfrieds Hort und namentlich die Tarnkappe verlangten eine Erklärung; aber er versuchte, der Horterwerbung ihren dämonisch-märchenhaften Schimmer zu nehmen, indem er die Nibelungenbrüder und ihr Reich verritterte.“⁶⁰⁶ De Boors Urteil lautet: „Man wird nicht sagen können, daß er dabei eine glückliche Hand hatte; er hat lediglich Unklarheit verursacht.“⁶⁰⁷

„Manifest“ wird der Widerspruch im *Nibelungenlied* „vor allem“, so Joachim Heinzle, „in einer eigenartigen Doppelgesichtigkeit der Hagengestalt: hier der treulose Mörder des strahlenden Siegfried, vom Erzähler scharf verurteilt – dort der treue Diener seiner Herren, vom Erzähler als *den Nibelungen ein helflicher tröst* (1526,2) über die Maßen gerühmt. Es gibt keinen Zweifel daran, daß diese Doppelgesichtigkeit textgenetisch bedingt ist: sie ergab sich aus der Verbindung der ursprünglich (relativ) selbständigen Sagen von Siegfrieds Tod und vom Untergang der Burgunden.“⁶⁰⁸

Heinzle zieht drei Punkte in Erwägung, die „maßgeblich“ sind, um die Unstimmigkeit im *Nibelungenlied* zu beurteilen: Erstens lässt sich eine leichte Auflösung der Unstimmigkeiten „in aller Regel durch den Rekurs auf parallele Überlieferungen des Stoffes“ feststellen.⁶⁰⁹ Der zweite

⁶⁰⁴ Alois WOLF glaubt in der widersprüchlichen Handlungskomposition des *Nibelungenliedes* „die erzählerische Hierarchisierung“ zu erkennen, wobei der Dichter „sich von der dominanten epischen Gestaltungslinie leiten lassen [muss]“. Daher könne er „die Holprigkeiten, in die ihn die vielgestaltige Überlieferung immer wieder hineinschlittern ließ, nicht ausbügeln. Er geht meist darüber hinweg oder begnügt sich mit dem Überlagern durch andere Erzählmuster“. Vgl. Alois WOLF 1995, S. 297-299.

⁶⁰⁵ Joachim HEINZLE 1995, S. 85; vgl. auch HEINZLE 1978, S. 170 ff. – Weiterführend zum Problem der Inkonsistenz Karen J. CAMPBELL: „Some Types of Incoherence in Middle High German Epic.“ In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 109 (1987), S. 350-374. – Vgl. auch den folgenden Beitrag zum Thema: Henry KRATZ: „Inconsistencies in the *Nibelungenlied*.“ In: „Waz sider da geschach“. American-German Studies on the *Nibelungenlied*. Hrsg. von Werner WUNDERLICH und Ulrich MÜLLER. Göttingen 1992, S. 71-80 (= GAG 564). – Siehe auch Michael CURSCHMANN: *Nibelungenlied* und Klage. In: ²VL 6 (1987), Sp. 926-969; hier Sp. 946.

⁶⁰⁶ Vielleicht war das gar keine Absicht von ihm, sondern ist das durch die Einwirkungen verschiedener Erzählschichten aufeinander bedingt?

⁶⁰⁷ Helmut DE BOOR 1959, S. 185.

⁶⁰⁸ Joachim HEINZLE 1995, S. 85.

⁶⁰⁹ Als Beispiel führt HEINZLE die Szene am Hunnenhof im *Nibelungenlied* (1724,4) (Dietrich warnt Burgunder, es kommt zum Gespräch über „Siegfrieds Wunden“ in Dietrichs Mund) und die entsprechende Szene in der ‚Thidrekssaga‘ (Giselher fragt Kriemhild warum sie weint, es ist wieder die Rede von „Siegfrieds Wunden“ in Hagens Rede). Dabei stellt

Punkt führt die Unstimmigkeiten auf den Nibelungendichter zurück: „Man kann zeigen, daß der Nibelungendichter sehr wohl um handlungslogische Stimmigkeit seiner Darstellung bemüht war. Daraus ergibt sich, daß die Unstimmigkeiten für ihn kein Stilistikum waren, sondern ein zu bewältigendes Problem.“⁶¹⁰ Der dritte Punkt schließt den Eingriff durch Bearbeiter nicht aus: „Der *C-Bearbeiter hat sich – meistens mit Erfolg – bemüht, die Unstimmigkeiten zu beseitigen [...]. Das beweist, daß die Zeitgenossen sie bemerkt und nicht goutiert haben, sondern Anstoß nahmen.“⁶¹¹

Allerdings schließt Otfrid Ehrismann in Bezug auf das Mittelalter und somit auch auf die Inkonsistenz des *Nibelungenliedes* „derartige[n] Irritationen“ aus. Denn „als Gattung und aufgrund (theoretisch zu erschließender) stilistischer Vorgaben“ sei das *Nibelungenlied* „auf Konsistenz nicht primär angelegt. Deshalb ist die philologische Kritik an ihr zwar zwingend geboten, jedoch der sich daran haftende *Vorwurf* der Konsistenzschwäche verfehlt.“ Nicht zuletzt bleibe auch „das Konsistenzbewußtsein bzw. der Konsistenzbedarf des mittelalterlichen Publikums [...] uns [...] verschlossen.“⁶¹² Ehrismann kritisiert „philologische Konstruktionen und Rekonstruktionen“ der Inkonsistenz der mittelalterlichen Texte als „auf einem unhistorischen Konsistenzbegriff“ basierend.

Was geschieht aber, wenn die mündliche Tradition in die Schriftlichkeit übernommen wird? Gemeint ist nicht die mündliche Dichtung, die nur verschriftlicht wird, sondern es geht um Stilisierung des Mündlichen in der Schriftliteratur.

Nach Walter Haug gibt es auf der schriftlichen Ebene „keine Wiederholung mehr, über die das Handlungsmuster und damit die Wahrheit quer zur Variation heraustreten könnte, so daß die Identität der Erzählung und damit ihr Sinn faßbar würden: auf schriftlicher Stufe verfestigt sich sozusagen eine einzige, bestimmte Variante zum Text.“⁶¹³

Dennoch, wenn diese Variante zuvor mündlich existiert hat, bedeutet dies noch nicht, dass es sich um eine „feste“ in sich geschlossene „Text“-Variante eines Dichters handelt, sondern es spiegelt sich gerade in diesem „Text“ der Einfluss verschiedener Überlieferungsschichten

Heinzle fest, „wie Textgefüge, die dort (in unserem Beispiel in der ‚Thidrekssaga‘) stimmig sind, beim Einbau ins ‚*Nibelungenlied*‘ kollabieren“ und folgert daraus: „Das beweist, daß die Unstimmigkeiten stoffgeschichtlich bedingt sind.“ Ebda, S. 85 f. – Siehe auch „Die Geschichte der Thidreks von Bern.“ Übert. von Fine ERICHSEN. Neuausgabe: Düsseldorf, Köln 1967, S. 396 f.; vgl. auch Joachim HEINZLE 1995, S. 82 ff. – In Anlehnung an Andreas HEUSLER schließt HEINZLE auch die Möglichkeit nicht aus, „die Erzählart des *Nibelungenlied*-Dichters einer altepischen Tradition zuzuordnen“ zu können. Nach Andreas HEUSLER (1965, S. 69) gehen die Erzähler in der altepischen Tradition »nicht vom Menschenbild aus und leiten von ihm möglichst folgerecht ab, was geredet und getan wird. Das erste für sie ist das Geschehen, die großen und kleinen Glieder der Fabel; dies suchen sie angemessen zu verteilen auf vorhandene oder eigens zu erfindende Träger«. Dadurch würde zwar „nicht zuletzt die Widersprüchlichkeit des Hagen-Bildes weniger merkwürdig“, dennoch ließe sich, so HEINZLE, daraus kein Regelsystem ableiten. Vgl. HEINZLE 1991, S. 26.

⁶¹⁰ HEINZLE 1995, S. 86. – Siehe auch HEINZLE 1987a, S. 271 f.

⁶¹¹ HEINZLE 1995, S. 86.

⁶¹² EHRISMANN 2002, S. 142; siehe auch S. 143. – Siegfrieds Verhältnis zu Brünhild und manche Details der Werbungshilfe, die in der Forschung viel diskutiert wurden, erklärt Peter GÖHLER durch möglicherweise „Rücksichtnahme“ des Epikers „auf Hörererwartungen“. Zwar habe der „Epiker“ seine Dichtung auf dem überlieferten Erzählgut aufgebaut, durch ihn habe sie allerdings ihre „große Form“ erhalten, indem er ihr „nicht nur eine andere Darbietungsweise, sondern auch ein neuer, großer Inhalt“ verlieh. Vgl. Peter GÖHLER: „Zur künstlerischen Leistung des Nibelungenepikers“. In: 4. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Wien 1997, S. 63-76; hier S. 68.

⁶¹³ Walter HAUG 1994, S. 387.

deutlicher vor unseren Augen wieder, denn der Text wird nicht nur von unserem Hörsinn, sondern auch durch Sehen und wiederholtes Lesen wahrnehmbar und somit anders aufgefasst, als beim mündlichen, situationsbedingten Vortrag.

Derartige Widersprüche und Unbestimmtheiten im Text- und Motivgefüge tauchen, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß und an unterschiedlichen Stellen, auch in allen schriftlich festgehaltenen Vortrags-Varianten des *Alpamys* auf. Diese werden allerdings erst bei einer gezielt kritischen Lektüre der Text-Varianten wirklich als solche bewusst. Dabei reicht ihr Ausmaß von den anscheinend nebensächlichen kleinen Unbestimmtheiten im Textverlauf bis zu größeren, manchmal ziemlich auffälligen Lücken im Text- und Motivgefüge. Manchmal besteht während einer vergleichenden Lektüre die Möglichkeit, den einen oder anderen Widerspruch im Erzähl- und Motivzusammenhang durch dieselbe Stelle in einer weiteren Vortrags-Variante auszugleichen bzw. besser zu verstehen.

2. Zur Inkonsistenz im *Nibelungenlied*

2.1. Vorbemerkung

Die achte Aventure und die Brautwerbungsfahrt der Burgunder nach Island bezeichnet Joachim Bumke zurecht als „reich an Widersprüchen und Merkwürdigkeiten“.⁶¹⁴ Da ist zunächst die Tatsache, dass Siegfried sich ziemlich gut mit dem Weg nach Island und den dort herrschenden Sitten auskennt (B 378,3); das Paradox in Bezug auf „die Diskrepanz zwischen höfischer Prachtentfaltung [...] (360,2f.) [...] und dem armseligen Vier-Männer-Boot“ der Brautwerber; die seltsamen und „unausgesprochenen Spannungen zwischen Sigfrid und Brünhild“, die sich „nie [...] eindeutig entladen“ – darunter auch die „liebenswürdige Begrüßung“ Siegfrieds durch Brünhild (B 419,3) und „Sigfrids trotzig-abweisende Antwort“ darauf (B 422,4). Was steckt dahinter? Vielleicht „eine alte Liebe“?

Auffällig ist auch Siegfrieds Abraten vom gefährlichen Unternehmen (B 330,1 ff.). Hagen schlägt vor, Siegfried solle Gunther bei den schweren Freierproben beistehen, mit der Begründung: *sît im daz ist sô kündec wî ez um Prünhilde stât* (B 331,4).⁶¹⁵ Wobei es keinen Hinweis darauf vom Dichter gibt, woher und weshalb Siegfried diese Kenntnis besitzen soll.⁶¹⁶ „Hagens

⁶¹⁴ Joachim BUMKE: „Siegfrieds Fahrt ins Nibelungenland. Zur achten Aventure des *Nibelungenliedes*.“ In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 80 (1958), S. 253-268; hier S. 253.

⁶¹⁵ „Hiermit beginnt die Reihe von Stellen, aus denen man auf eine frühere Begegnung Siegfrieds mit Brünhild geschlossen hat.“ Vgl. „Das *Nibelungenlied*“ nach der Ausgabe von BARTSCH und DE BOOR. Wiesbaden 1996, S. 61.

⁶¹⁶ Vgl. zu einer ähnlichen widersprüchlichen Szene im *Alpamys*-Epos unten den Abschnitt 3.1.

Bemerkung wird überhört. Man spricht nur über die Hilfe bei den Wettkämpfen: Sigfrid soll seine *tarnhüt* (338,1) mitnehmen und Gunther beistehen; dafür soll er Kriemhild zur Frau bekommen. – Erst fünfzig Strophen später, als sich die Frage erhebt: *wer sol nu scifmeister sin?* (377,4), tritt Sigfrid hervor und bietet sich als Führer an“ (B 378,1 ff.). In Island angekommen, „stellt sich heraus, daß Sigfrid ausgezeichnet über Land und Leute unterrichtet ist. Jetzt erst bekommen Hagens Worte ihren vollen Sinn.“⁶¹⁷

Widersprüche und Unregelmäßigkeiten im Text- und Motivationsgefüge des *Nibelungenliedes* sind bisher zahlreichen und gründlichen Analysen unterzogen worden. Als besonders markant und merkwürdig bezeichnet sind vor allem die doppelte Rolle Hagens⁶¹⁸ – wie schon oben erwähnt wurde – und Kriemhilds Hortforderungsszene am Ende der Dichtung.⁶¹⁹ Eine detaillierte Analyse einzelner Szenen nach Inkonsistenzen bietet Joachim Bumke.⁶²⁰

Im folgenden soll die Inkonsistenz des *Nibelungenliedes*, obwohl sie bisher durch zahlreiche Untersuchungen belegt worden ist, auf die jedoch hier nicht weiter ausführlich eingegangen wird,⁶²¹ wegen des vergleichenden Ansatzes dieser Arbeit anhand ausgewählter Motiv- und Handlungsketten nochmal genauer betrachtet werden. Und zwar soll anhand einer kritischen Lektüre der Aventiuren vom Ausgang der Werbungsfahrt Siegfrieds bis zu seiner eigentlichen Werbung um Kriemhild versucht werden herauszufinden, wie diese Inkonsistenz aussieht und welchen Charakters sie ist, um die Ergebnisse anschließend mit den Befunden aus den *Alpamys*-Varianten vergleichen zu können. Nicht zuletzt soll auch die in sich schon widersprüchliche „Dienstmann-Fiktion“ Siegfrieds bei der Brautwerbungsfahrt um Brünhild hier nochmal näher

⁶¹⁷ Joachim BUMKE 1960, S. 5.

⁶¹⁸ „Zweimal Hagen also: eine merkwürdige Zwittergestalt, geboren aus der Vereinigung zweier uralter Erzähltraditionen, die zusammengehörten und doch nicht zusammenpaßten.“ Der *C-Bearbeiter habe den *Nibelungenlied*-Text „nach dem Interpretationsmuster der *Klage*“ umgestaltet, „Hagen angeschwärzt und Kriemhild entschuldigt, wo immer es ihm nötig und möglich schien“ einschließlich seines „größten Auftritts“ in der Hortforderungsszene zu Ende des *Nibelungenliedes*. Eine Motivation hierfür liefert die *C-Fassung durch eine Zusatzstrophe (Str. 2428): „Hagen kann nicht den Gedanken ertragen, daß er sterben muß, Gunther aber die Chance haben könnte davonzukommen, also liefert er ihn vorsätzlich ans Messer. So zeigt das Schlußbild der *C-Bearbeitung statt des großen Helden einen gemeinen Schuft.“ Vgl. Joachim HEINZLE 1991, S. 26-28. – „In B dagegen hatte, indem Hagen am Eid festhielt – der *coniuratio* der burgundischen Herrschaftsträger, um die Gefahr des Hortes abzuwenden –, zum letzten Mal die gemeinschaftliche Verpflichtung über die *vālandinne* (2371,4) triumphiert.“ Vgl. Jan-Dirk MÜLLER 1987, S. 253; siehe auch Anm. 80, S. 253.

⁶¹⁹ Kriemhilds Hortforderungsszene des *Nibelungenliedes* erklärt HEINZLE „unter den Bedingungen der neuen Handlungskonstellation“ für „völlig sinnlos“. Vgl. HEINZLE 1991, S. 28; siehe zur Hortforderungsszene HEINZLE 1987a, S. 267. – Joachim HEINZLE selbst sieht den Grund für die Unstimmigkeiten im Erzählzusammenhang des *Nibelungenliedes* in der ‚Verbindlichkeit des Dichters an seine Vorgaben‘. „Als Buchdichter auf buchtypisches Erzählen bedacht, war er doch nicht frei genug, so mit dem Stoff zu verfahren, wie es dieses Erzählen erfordert hätte. Er mußte (wollte?) wichtige Traditionsmomente – Erinnerungskerne, wenn man so will – beibehalten, auch wenn sie sein Motivationsgefüge beschädigten oder gar zerstörten: so war ihm, um nur an diesen spektakulären Fall noch einmal zu erinnern, offenbar die alte Hortforderung unverzichtbar, obwohl sie in die spezifische Rachehandlung seines ‚*Nibelungenliedes*‘ nicht paßte.“ Vgl. HEINZLE 1995, S. 92.

⁶²⁰ Joachim BUMKE 1960, S. 1-38; zur Analyse der Jagdszene siehe dort S. 25-29; die Tarnkappe, Wettkämpfe und Unverwundbarkeit des Helden werden auf S. 30 besprochen.

⁶²¹ Auf solche widersprüchlichen Stellen wurde man schon vor Andreas HEUSLER aufmerksam. HEUSLER sprach in Bezug auf sie von ‚Unebenheiten und Nähten‘ im Textgefüge des *Nibelungenliedes*. „Die Unebenheiten im *Nibelungenlied* haben ihren ersten und häufigsten Grund darin, daß der Verfasser seine Vorlagen ungenügend eingeschmelzt hat; daß er ihnen nicht ganz selbstherrlich gegenübersteht, den Blickpunkt nicht hoch genug nimmt“. Vgl. Andreas HEUSLER 1965, S. 86.

untersucht werden, um dies dann unter einem vergleichenden Aspekt betrachten zu können. Das ganze Ausmaß der „merkwürdigen“ Stellen im *Nibelungenlied* nachzuzeichnen, die im mhd. Epos textkritisch gesehen durchgehend vorkommen, ist nicht der Zweck dieser Untersuchung. Die ausgesuchten exemplarischen Aventiuren und Motivationsketten sollen einen repräsentativen Charakter für den abschließenden Vergleich haben.

2.2. Brautwerbung von Siegfried

Schon die Siegfried-Gestalt zeigt sich bei Siegfrieds Werbung um Kriemhild von ihrer widersprüchlichen Seite. Zunächst erfährt Siegfried von einer unbekanntenen Schönen im Burgundenland, die er zu heiraten beabsichtigt. An dieser Stelle ist zu bemerken, dass die heldenepische Formel bzw. Schablone der Beratung des Herrschers über eine bevorstehende Heirat mit seinen Gefolgsleuten auch hier eingesetzt wird (B 48-49). Diese gibt wieder, wie fest entschlossen Siegfried ist, Kriemhild zur Frau zu gewinnen :

»dô sprach der küene Sîvrit: „sô wil ich Kriemhilden nemen,

Die scœnen juncfrouwen von Burgonden lant
durch ir unmâzen scœne. daz ist mir wol bekant:
nie keiser wart sô rîche, der wolde haben wîp,
im zæme wol ze minnen der rîchen küneginne lîp.“ (B 48,4-49)

Darauf folgt das Gespräch mit seinen Eltern Sieglinde und Siegmund, die ihm davon abraten (B 50-51). Siegfried betont jedoch seine feste Absicht, nur um Kriemhild werben zu wollen, und dass er nicht von seinem Vorhaben ablassen will:

»Dô sprach der küene Sîvrit: „vil lieber vater mîn,
ân' edeler frouwen minne wold ich immer sîn,
ich enwurbe, dar mîn herze vil grôze liebe hât.
Swaz iemen reden kunde, des ist deheiner slahte rât.“ (B 52)

Darauf warnt Siegmund seinen Sohn vor Gunther und Hagen (B 53-54), wobei Hagens Figur deutlich hervorgehoben wird: »... *daz ich des sêre fürbte, ez müg' uns werden leit, / ob wir werben wellen die vil hêrlîchen meit.*“ (B 54,3-4). Siegfried rühmt sich darauf seiner Stärke, will gegebenenfalls die Jungfrau mit Gewalt erwerben (B 55). Seine Hitzigkeit erlischt jedoch, als ihm sein Vater davon abrät. Siegfried scheint nun ganz „höfisch“ um Kriemhild werben zu wollen (B 58-59). Davon zeugen auch die aufwendigen Reisevorbereitungen, mitsamt Reisegewänder und Rüstungen für Siegfried und seine zwölf Männer (B 62-66):

»Dô sâzen scêne frouwen naht unde tac,
daz lützel ir deheiniu ruowe gepflac,
unze man geworhte die Sîvrides wât.« (B 65,1ff.)

Am Burgundenhof angekommen, fordert Siegfried freilich in kriegerischer Haltung die Burgunder zum Kampf heraus, wobei er immer wieder seine „gute“ Herkunft als zukünftiger König der Niederlande betont, so dass es manchmal überflüssig und gar „unhöfisch“ scheint, wenn sogar nicht übertrieben:

»... Ich bin ouch ein recke und solde krône tragen.
ich wil daz gerne füegen, daz sie von mir sagen,
daz ich habe von rehte liute unde lant.
dar umbe sol mîn êre und ouch mîn houbet wesen pfant.

Nu ir sît sô küene, als mir ist geseit,
sone ruoch ich, ist daz iemen liep oder leit:
ich wil an iu ertwingen, swaz ir muget hân:
lant unde bürge, daz sol mir werden undertân.« (B 109-110)

Warum hat es Siegfried eilig, alle von seiner vornehmen Herkunft in Kenntnis zu setzen und es ständig zu betonen? Das widerspricht wiederum seinem Stand und Ansehen, mit dem man sich allerdings im Burgundenland ohnehin auszukennen scheint, wie man Hagens Bericht entnehmen kann (B 84-100). Ist diese ständige Betonung vielleicht durch den Dichter hervorgerufen, der Siegfrieds „herkunftslose“ Vorgeschichte⁶²² im höfischen Sinne umzugestalten versuchte?

Nun zu einem weiteren Punkt. Obwohl er nun erreicht hat, dass man ihn am Burgundenhof gebührend empfangen hat (B 126-129), scheint es Siegfried auf einmal nicht mehr eilig zu haben, seine Werbungsabsichten um Kriemhild kundzutun, um deretwegen er die gefährvolle Fahrt trotz Abraten seiner Eltern unternahm (Vgl. Strn. 67-70). Stattdessen verbringt er ein ganzes Jahr lang mit ritterlichem Zeitvertreib im Burgundenland, ohne ein einziges Mal Kriemhild gesehen zu haben (B 130-138), geschweige denn die Absicht zu äußern, sie sehen zu wollen, obwohl Gernot schon im Vorfeld zugestand, dass man ihm jeden Wunsch erfüllen würde (B 126,3: »*wir sulen iu gerne dienen, ich und die mâge mîn.*«). Auch vom kampfesmutigen Siegfried ist nichts mehr zu sehen, da er es anscheinend nicht mal wagt, nach Kriemhild zu fragen (B 123,4; 132,2):

⁶²² Thidrekssaga: II, 262,18; „wie ein Landstreicher“; vgl. auch „Die Geschichte der Thidreks von Bern.“ Übert. von Fine ERICHSEN. Neuausgabe: Düsseldorf, Köln 1967, S. 373. – Siehe auch BUMKE 1958, Anm. 1, S. 265 f.; vgl. unten Anm. 24.

»Er gedaht' ouch manege zîte: „wie sol daz gescehen,
daz ich die maget edele mit ougen müge sehen?
die ich von herzen minne und lange hân getân,
diu ist mir noch vil vremde: des muoz ich truric gestân.« (B 136)

Damit nicht genug, nachdem er nun im Krieg gegen die Sachsen den Sieg für die Burgunder möglich machte, will sich Siegfried, wie auch die anderen Ritter, einfach verabschieden und in die Niederlanden zurückfahren, ohne ein Wort über Kriemhild und seine Werbungsabsichten um sie verloren zu haben (B 258,1: »*Dô gert' ouch urloubes Sîrît von Nîderlant.*«). Erst die Einladung der Burgunder, noch weiter bei ihnen zu verweilen, bringt zwar seine Werbungsabsichten wieder in den Vordergrund (B 258,4; vgl. auch 260,1-2a: »*Durch der scenen willen gedâht er noch bestân, / ob er si gesehen möhte.*«), dennoch schreitet Siegfried nicht zur Tat.

Dazu kommt es auch dann nicht, nachdem er sie zum ersten Mal beim Pfingstfest sieht (B 281; 284-286) und von ihr, mit Erlaubnis der Könige, begrüßt wird (B 291-293). Nicht zuletzt wird Siegfried das Glück zuteil, von seiner Angebeteten öffentlich geküsst zu werden, die sonst kaum einen Ritter zuvor begrüßt hat, von einem Kuß ganz zu schweigen (B 289,3). Zu dieser Geste Kriemhilds kommt es erst durch den Rat Gernots, Siegfried durch Kriemhild an die burgundische Königsfamilie zu binden:

»... diu nie gegruozte recken, diu sol in grüezen pflegen,
dâ mit wir haben gewonnen den vil zierlichen degen.« (B 289,3f.)

Somit wird Siegfrieds Werbung um Kriemhild nicht von Siegfried selbst in Gang gesetzt, sondern, wenn auch indirekt, von den burgundischen Königen wie in der *Diðreks saga*. Darauf deutet auch der Hinweis des Dichters zuvor hin, der König habe von der Zuneigung Siegfrieds für seine Schwester gewusst (B 272).

Weiter noch: Siegfried gibt Kriemhild beim Fest das Geleit (B 293-299) und weiß nun von ihrer Zuneigung für ihn (B 301,2f.). Außerdem kommt es zum freundlichen Wortaustausch zwischen den beiden (B 302-304): Kriemhild dankt ihm für seinen siegreichen Kampf an der Seite ihrer Brüder (B 302-303). Siegfried gibt Kriemhild ganze zwölf Tage lang während des Fests das Geleit, da es ihm von den burgundischen Königen gestattet wurde (B 305).

Und dennoch scheint das ganze für Siegfried nicht ausreichend zu sein, um wenigstens seine Gefühle zu gestehen oder um Kriemhilds Hand zu bitten. Es wird von Siegfried freilich nicht übersehen, wie zugeneigt Kriemhild ihm ist. Siegfried zögert dennoch auch weiter mit seiner Werbung.

Die Wertschätzung der burgundischen Könige wird nicht zuletzt auch durch eine weitere Geste deutlich. So wendet sich Gunther um einen Rat direkt an Siegfried und nicht an seine Gefolgsmänner wie Hagen oder an seine Brüder, ob er die gefangengenommenen Dänen freikaufen lassen solle (B 312,4-313). Und er nimmt Siegfrieds Ratschlag ohne zu zögern an (B

316-317), der Gunthers Vorhaben für falsch erklärt (B 314,4-315). Auch daran kann man deutlich erkennen, und Siegfried sollte es ebenfalls nicht entgangen sein, dass die Burgunder womöglich seine Werbung um Kriemhild nicht abschlagen würden (B 289,4).

Dennoch bringt der sonst mutige Siegfried nicht die Mut auf, um Kriemhilds Hand zu bitten, so dass er bereit ist, sich ein zweites Mal zu verabschieden, ohne seine Absicht kundgetan zu haben (B 320,1f.). Diesmal hält ihn Giselher auf, mit der Begründung, Siegfried mit schönen Frauen im Burgundenland bekannt machen zu wollen (B 321,4: *»hie ist vil scener frouwen, die sol man iuch gerne seben lán.«*). Und Siegfried sagt sofort zu:

»Dô sprach der starke Sîvrit: „diu ross diu lâzet stân.
ich wolde hinnen rîten, des wil ich ab gân;
und traget ouch hin die schilde. ja wold ich in mîn lant.
des hât mich her Gîselher mit grôzen triuwen erwant.“« (B 322)

Darauf heißt es zunächst, Siegfried bleibe aus Zuneigung zu seinen Freunden in Burgund (B 323,1), danach wegen Kriemhilds Schönheit (B 324,1). Aber von einer tatsächlichen Werbung ist immer noch keine Rede. Der mutige Siegfried verwandelt sich zu einem zögernden, geradezu schüchternen Siegfried. Er ist zufrieden, wenn er Kriemhild Tag für Tag sieht (B 323,4). Zwar quält ihn der Liebesschmerz (B 324,3), dennoch verbringt er seine Zeit am Burgundenhof einfach *„mit maneger kurzewîle“* (B 324,2a), statt nach einer Lösung zu suchen.

Die Werbung Siegfrieds, durch die seine Fahrt nach Burgund motiviert war, zieht sich somit in die Länge – Sachsenkrieg, erste Abreiseabsicht, zweite Abreiseabsicht dazwischen –, bis schließlich Siegfried seine eigentliche Absicht bei Gunthers Werbung um Brünhild geradeheraus, ohne irgendetwas „höfisches“ bzw. „höfliches“ Zögern, äußert:

»gîstu mir dîne swester, sô wil ich ez tuon,
die scenen Kriemhilde, ein küneginne hêr.
sô ger ich deheines lônes nâch mînen arbeiten mêr.« (B 333,2ff.)

Allerdings bot sich genau solch eine „günstige“ Gelegenheit, als „Lohn“ für seine Leistung um Kriemhilds Hand bitten zu können, damit aber nicht zum ersten Mal an. Schon zuvor, als Siegfried den Burgundern seine Hilfe beim Krieg gegen Sachsen bereitstellte (B 153-160), war Gunther bereit, sich für seine Dienste erkenntlich zu erweisen (B 157; 160,4: *»dô sprach der künec Gunther: „daz dien ich immer um dich.“«*). Nicht außer Acht zu lassen ist auch die freundliche Geste Gernots schon bei seiner Ankunft in Worms (B 126,3; 127,3).

Zwar schafft die verzögerte Werbung Siegfrieds um Kriemhild, die in die Werbung Gunthers um Brünhild hinübergeht, den unmittelbaren Erzählzusammenhang und die Grundlage für Siegfrieds Funktion bei der zweiten Werbung, d. h. Gunthers um Brünhild. Sie bleibt aber in sich in Widersprüche verwickelt. Dennoch lässt sich deshalb nicht behaupten, dass diese

Widersprüche das Textverständnis der Handlung störten. Umgekehrt schaffen sie durch eine aufeinandergebaute Motiv- und Erzählschicht eine eigene Art des Erzählzusammenhangs.

Die verzögerte Werbung um Kriemhild und ihre Verwirklichung erst durch den Einsatz Siegfrieds bei der Werbung um Brünhild sowie die Tatsache, dass sie dadurch von den burgundischen Königen in die Wege geleitet wird, wobei Siegfried nur eine abgeleitete Funktion bei der Werbung um Kriemhild erfüllt, schafft wiederum einen Motivzusammenhang mit der *Didreks saga*, in der die Heirat von Siegfried und Kriemhild von den burgundischen Königen eingefädelt wird.

Deutlich zu beobachten sind Widersprüche vor allem zwischen Siegfrieds Verhalten vor der Werbungsfahrt in Xanten, danach bei seiner Ankunft in Worms und während seines Aufenthalts dort, der sich in die Länge zieht, ohne dass es zu einer tatsächlichen Werbung kommt. So lange, bis schließlich Gunther beabsichtigt, um die ferne Königin Brünhild zu werben, wozu ihm offensichtlich nur Siegfried verhelfen kann (B 329-331).

2.3. „Dienstmann-Fiktion“: Siegfrieds Empfang durch Brünhild

Die in der Forschung schon oft besprochene „Dienstmann-Fiktion“ Siegfrieds im Zusammenhang mit der Brautwerbungsfahrt um Brünhild ist in sich schon widersprüchlich.

Der Bezug zwischen den drei Wettkampfbedingungen Brünhilds (B 326-327; 425; 449-451) und Siegfrieds Stärke bzw. seinem Sieg bei den Freierwettkämpfen – als mögliche Begründung für den Einsatz Siegfrieds bei den Wettkämpfen – zeigt sich schon in der Strophe 130, als der Epiker Siegfrieds Können bei diesen „Spielarten“ bereits am Burgundenhof, viel früher, hervorhebt und somit vielleicht indirekt auf die spätere Handlung hindeutet:

»Sich vlizzen kurzewîle die künege und ouch ir man.
sô was er ie der beste, swes man dâ began,
des enkund' im gevolgen niemen, sô michel was sîn kraft,
sô si den stein wurfen oder schuzzen den scaft.« (B 130)

»diu was unmâzen scêne, vil michel was ir kraft.
Sie scôz mit snellen degenen umbe minne den scaft. (B 326,3f.)
Den stein den warf si verre, dar nâch si wîten spranc.« (B 327,1)

Davor hatte noch Siegfried mit der tatsächlichen Werbung um Kriemhild viel zu lange gezögert, nachdem er sich in Burgund eingelebt hat (B 129-333). Hinzu kommt nun sein striktes Abraten von der Werbung Gunthers um Brünhild (B 330), das in Handschrift C noch deutlicher ausgedrückt wird (C, 335,4-336). Hagen entgegnet darauf, Siegfried solle Gunther beistehen, da er sich so gut in Island auskennt (B 331,f.), und nicht deshalb, weil er bisher in diesen Wettspielen

im Wormser Hof immer der Beste war (B 130), wobei es keinen Hinweis im Text gibt, woher Siegfrieds Kenntnis von Brünhild stammt. So wendet sich Gunther um Unterstützung an Siegfried (B 332,3f.).

Zu erinnern ist auch noch an die auffällige Betonung der eigenen vornehmen Herkunft durch Siegfried, so dass unwillkürlich der Gedanke an Siegfrieds Vorgeschichte in der *Þiðreks saga*⁶²³, oder im Sagenkreis um Jung-Siegfried-Abenteuern aufdrängt. Dieser Eindruck steigert sich weiter, als Siegfried in Island angekommen alle auffordert, ihn vor Brünhild als Dienstmann Gunthers zu bezeichnen:

»sô sult ir, helde mære, wan einer rede jehen:
Gunther sî mîn herre, und ich sî sîn man.
des er dâ hât gedingen, daz wirt allez getân.« (B 386,2ff.)

Dabei ist zu bemerken, dass beide Male, sowohl bei Siegfrieds Ankunft in Worms als auch beim Empfang der Brautwerber durch Brünhild in Island, die Betonung jeweils auf dem Rang Siegfrieds liegt: Beim ersten Mal behauptet der Held beharrlich seine vornehme Herkunft (B 109-110), beim zweiten Mal besteht er darauf, dass man ihn als Dienstmann Gunthers bezeichnen soll, wovon wiederum der Erfolg der Werbung abhängig gemacht wird (B 386,4).

Zudem schlägt Siegfried vor, »*wir suln in recken wîse ze tal varen den Rîn*« (B 341,1). Unklar ist, wie der Vorschlag »*in recken wîse*«⁶²⁴ zu verstehen ist: Als Überlebensselbst der Zeit, als Siegfried in „seiner Vorgeschichte“ vor Brünhild alleine, ohne jedwedes Gefolge, womöglich als „Vertriebener“⁶²⁵ erschien? Denn in diesem Zusammenhang wird deutlich, dass Siegfried eine genaue Kenntnis von der Person Brünhilds besitzt: »*ez pfliht diu küneginne sô vreislîcher sit*« (B 340,2). Das lässt sich aus den zwei weiteren Zusatzstrophen in Handschrift C (335-336) entnehmen.

In diesem Zusammenhang ist noch eine weitere widersprüchliche Erzähllinie zu erkennen. Siegfried, der sich mit Brünhild und ihren Kräften auszukennen scheint (B 340), schlägt den Vorschlag der Burgunder ab, 30 000 Männer mitzunehmen (B 339), da er sich auf die Kraft von sich, Gunther, Hagen und Dankwart verlässt (B 341-342). Wie sich später herausstellt, scheint das umsonst gewesen zu sein, als sich die Burgunder durch Brünhilds „mâge und man“ in Bedrängnis geraten sehen (B 476-478) und Siegfried auf einmal Hilfe holen will (B 479-480). Allerdings war Siegfrieds erste Vermutung auch nicht so abwegig. Denn Siegfrieds Fahrt nach Nibelungenland, um Verstärkung gegen die angebliche Bedrohung seitens Brünhilds „Verwandten“ zu holen, verläuft zwar erfolgreich (8. Aventure, Strn.: 482-507), erfüllt jedoch, wie man feststellen muss, nicht ihren Zweck, da in Island statt einer kriegerischen

⁶²³ Vgl. hierzu Joachim BUMKE 1960.

⁶²⁴ »Wie die alten Recken« in der Übersetzung von Helmut BRACKERT 2003, S. 79. Oder »als fahrende Helden«: „Die alte Bedeutung von *recke* als »Vertriebener« und daher einsam reitender Krieger ist darin noch zu spüren.“ Vgl. Karl Bartsch und Helmut de Boor 1996, S. 63.

⁶²⁵ Vgl. Anm. oben.

Auseinandersetzung die gemeinsame Fahrt nach Burgund geplant wird (B 510-512).⁶²⁶

Nun zurück zur „Dienstmann-Fiktion“ Siegfrieds und zu ihrer widersprüchlichen Kausalität im *Nibelungenlied*. Nicht nur Brünhild scheint Siegfried bekannt zu sein, er kennt sich auch mit dem Weg in ihr Land ganz genau aus (*»die rehten waszerstrāzen die sint mir wol bekant«* B 378,3), so dass er sich freiwillig als »scifmeister« bereitstellt und die Führung der Boten übernimmt (B 378-380). Angekommen in Island, erweist er sich auch als Kenner des Landes, der Bewohner (B 382,4-384) und der dort herrschenden Sitten (B 405-407):

»Man pfliget in dirre bürge, daz wil ich iu sagen,
daz neheine geste hie wāfen sulen tragen.
nu lāt si tragen hinnen, daz ist wol getān.« (B 407,1ff.)

Am deutlichsten lässt sich das an der genauen Kenntnis der Person Brühilds hervorheben: *»swenne wir noch hiute für Prünhilde gān, / sō müezen wir mit sorgen vor der küneginne stān.«* (B 385,3f.; vgl. auch 391-393). Gleich darauf fordert Siegfried, ihn vor Brühild als Dienstmann Gunthers vorzustellen (vgl. oben; B 386) und spielt seine Rolle ausgezeichnet (B 396-398), wobei vom Epiker in Bezug auf Siegfrieds Rang nochmals betont wird, er habe niemals zuvor solche Dienste verrichtet: *»er hete solhen dienst vil selten ē getān, / daz er bī stegereife gestüende helde mēr.«* (B 398,2f.).

Aber auch Brühild und ihrem Gefolge scheint Siegfried nicht ganz unbekannt zu sein. Denn „ein ir gesinde“ fällt nicht Gunther, sondern ausgerechnet Siegfried unter den vier Boten besonders auf, wenn er auch eilt mitzuteilen, keinen zuvor gesehen zu haben: *»wan gelūbe Sīfride einer darunder stāt. / den sult ir wol enpfāben, daz ist mit triuwen mīn rāt.«* (B 411,3f.). Allerdings nicht in Siegfried, sondern in Gunther meint der Gefolgsmann einen „kūnic rīch“ zu erkennen (B 412,2). Sowohl in Brühilds, als auch in der Rede des Gefolgsmanns gibt es keine Spur von Andeutung auf Siegfrieds hohen Rang, sondern eher auf seine Heldenhaftigkeit. Ohne Zweifel zeugt auch die Strophe 416 ebenfalls von Brühilds Kenntnis von Siegfrieds Person, den sie als „stark“ bezeichnet und sofort in ihm den Bewerber um ihre Hand vermutet. Zudem spricht sie ihn als ersten direkt an und unterscheidet ihn mit ihrem Gruß von den anderen Boten (B 419). Und Siegfried eilt, Gunther als „mīn herre“ Vortritt gewähren zu lassen (B 420),⁶²⁷ wobei er „vrou Prühilt“ mit »du« anspricht (B 421) und betont, er wäre vor ihr nicht erschienen, wenn

⁶²⁶ Joachim BUMKE glaubt an dieser Stelle, zwei parallele Handlungsketten zu sehen: „Einmal die Werbung mit den Wettkämpfen: Brühild wird von Sigfrid mit der Tarnkappe besiegt und folgt Gunther nach Worms. Zum anderen eine Werbung ohne öffentliche Freierprobe, bei der Brühild wenig Neigung zur Heirat mit Gunther zeigt und die Entscheidung vom Rat ihrer Verwandten abhängig macht.“ Die zweite Version leitet BUMKE aus der Thidrekssaga ab, „die von den Wettkämpfen nichts weiß“. „Brühild nimmt Gunnars Antrag kalt auf, lässt sich aber von Sigurd und Thidrek umstimmen und willigt schließlich ein.“ Vgl. BUMKE 1960, S. 6. – Siehe hierzu auch Helmut DE BOOR: „Kapitel 168 der Thidrekssaga, Edda – Skalden – Saga.“ In: Festschrift für F. Genzmer. Heidelberg 1952, S. 157-172.

⁶²⁷ Den Zusammenhang von Siegfrieds Werbungsrede für Gunther (*»er ist geheizen Gunther unt ist ein küninc hēr. / erwurbe er dīne minne, sone gert' er nihes mēr«* B, 422,1f.) mit dem „Brühildlied“, „die sich fast wörtlich in der Thidrekssaga wiederfindet“, hat bereits Joachim BUMKE nachgewiesen: „... er ist ein wackerer Held, ein ehrenhafter Ritter und ein mächtiger König. Ihr scheint mir gut zusammenzupassen, du und er“ (Thule XII, S. 267). Einen ähnlichen Vorgang wiesen die nordischen *Völsungasaga* und *Skamma* nach, „daß die Burgunder bei Brühilds Verwandten um sie warben, bei ihrem Vater Budli, ihrem Ziehvater Heimir und ihrem Bruder Atli“. Vgl. Joachim BUMKE 1960, Anm. 18, S. 7.

nicht der Auftrag „seines Herrn“ Gunther wäre (B 422). Selbst dann wendet sich Brünhild nicht an „seinen Herrn“, der ebenfalls dort steht, sondern an Siegfried mit dem Satz »*ist er dîn herre unt bistu sîn man*« und erwähnt die Freierbedingungen (B 423,1ff.).

Als nach den mit Hilfe der Tarnkappe überstandenen Wettkämpfen (B 431-432; 452-465)⁶²⁸ Brünhild, gemäß den Bedingungen, die Herrschaft in Island an Gunther übergibt (B 466-468), erscheint Siegfried plötzlich mit der überflüssigen Frage »*Wes bítet ir, mîn herre? wan beginnet ir der spil*« (B 471,1). Zwar will Siegfried mit dieser Frage vortäuschen, dass er bei den Wettkämpfen nicht zugegen war, das scheint aber offensichtlich keiner gemerkt zu haben. Daher ist die Frage etwas unangebracht. Darauf wagt er noch die zukünftige Königin an der Seite „seines Herrn“ zu beleidigen, wobei er ziemlich unhöflich und unhöfisch verfährt (B 474). Auch Brünhild widerspricht sich, indem sie ihre vorherige Geste, als sie und ihr Gefolge Gunther als ihren Herrn anerkannten, fast widerruft, und zögert, mit nach Burgund zu fahren. Es heißt auf einmal »*eꝛ müezen ê bevinden máge unt mîne man*.« (B 475,2ff.). Die „Merkwürdigkeit“ des Verhältnisses zwischen Brünhild und Siegfried zeigt sich auch später an einer weiteren Stelle, als »*Sífride mit dem gruoꝛe si von den anderen schiet*.« (B 511,4)⁶²⁹, nachdem jener mit der Nibelungenschar vor ihr erscheint (vgl. oben; B 507-510).

Die „Dienstmann-Fiktion“ in Bezug auf Siegfried scheint nicht besonders gelungen zu sein, selbst wenn man sie nur bis zum Sieg bei den Freierwettkämpfen bzw. bis zur Hochzeit Brünhilds vortäuschen wollte. Es ist offensichtlich, dass Siegfrieds Heirat mit Kriemhild, aus welchem Grund auch immer, Brünhild stört. »*Nie só leit*« gewesen scheint ihr nicht so sehr wegen Kriemhild, sondern wegen Siegfried, »*dó sab si Kriemhilde [...] / bí Sífride sitzen*« (B 618,2f.). Das zeigt sich um so deutlicher im Streitgespräch der beiden Königinnen, Brünhild und Kriemhild, vor allem in den Strophen 822 und 823.

Kausal wird dieses „Leid“ (B 618,2) zwar im *Nibelungenlied* durch den „niederen Rang“ Siegfrieds begründet, der wiederum durch die „Dienstmann-Fiktion“ erklärt wird. Aber die mangelhafte Begründung dieser „Fiktion“ scheint durch die lange Überlieferungstradition und komplexe Stoffgeschichte des *Nibelungenliedes* bedingt zu sein.⁶³⁰ Man führt sie aber auch direkt auf den Nibelungendichter zurück, dem es angeblich nicht gelungen sei, ‚mangelhafte Stellen‘ der Vorlagen wettzumachen.⁶³¹

⁶²⁸ Die Wettkämpfe schreibt BUMKE der nordischen Tradition zu, aus der Nibelungendichter diese überarbeitend übernommen haben soll. So sei der Werbungsbruch bei den Freierproben „das tragende Motiv der Fabel“. „Das *Nibelungenlied* hat den Bruch verdoppelt. Brünhild muß zweimal besiegt werden, erst bei den Wettkämpfen und dann in der Brautnacht.“ Ebd., S. 7.

⁶²⁹ BARTSCH und DE BOOR übersetzen diese Verszeile als »Sie grüßte Siegfried anders als die übrigen, und zwar unfreundlicher, weil sie ihn für einen unfreien Lehnsman hält.« Vgl. S. 90.

⁶³⁰ BUMKE vermutet zögernd, aber mit Recht, dass der Ursprung der „Dienstmann-Fiktion“ des *Nibelungenliedes* „in dem anzunehmenden ersten Besuch bei Brünhild“ liegt. “[...] alle Überlieferungen wissen von einem Makel an Sigfrids Geburt. Dieser Makel wurde getilgt durch den Hortgewinn, bei dem Sigfrid seinen Namen bzw. seine Abstammung erfuhr und sich mit dem Hort eine materielle Machtbasis erwarb. In der Thidrekssaga hat Brynhild die Rolle des namenkundigen Hortbesitzers übernommen, und so ist sie die einzige, die bezeugen kann, daß Sigurd vor der Ankunft in Worms sem aeinn vallari (II, 262,18. “wie ein Landstreicher” S. 373) lebte.” Vgl. BUMKE 1958, Anm. 1, S. 265 f.

⁶³¹ Vgl. Helmut DE BOOR 1959, S. 185. – BUMKE hält es für „unwahrscheinlich“, „daß erst der letzte Dichter diese Anspielungen, die ihm selbst offensichtlich die größten Schwierigkeiten bereiteten, in den Text gebracht hat, wie daß er

Zu beharrlich bleibt Brünhild an Siegfrieds Rang interessiert, und das bei ihrer Hochzeit (B 620; 622). Zwar scheint die „Dienstmann-Fiktion“ schon durch die Strophe 623 aufgelöst zu sein (vgl. auch Str. 617), als Gunther von Siegfried als »ein künec rîch« spricht (B 623,3b), dennoch lässt sich Brünhild nicht umstimmen und bleibt im »trüeben muot« während ihrer Hochzeit (B 624,1).

Um den Rang Siegfrieds geht es schließlich auch im Streit der beiden Königinnen Brünhild und Kriemhild in der 14. Aventure. Als Kriemhild behauptet »sô tîwer ist wol mîn man« (B 819,1b; vgl. weiter: »er ist tîwer danne sî / Gunther mîn bruoder, der vil edel man« 824,2f.; »mîn man ist tîwer, / danne der dîne« 828,2), bestreitet es Brünhild mit der Begründung »er wære 'sküenege man« und hält ihn »für eigen« (B 821,2f.). Trotz der Bitten Kriemhilds, es zu unterlassen, besteht Brünhild beharrlich auf dem „niederen“ Rang Siegfrieds (B 823), was mit ihrer Forderung endet:

»Dô sprach aber Brünhilt: „wiltu niht eigen sîn,
sô muostu dich scheiden mit den vrouwen dîn
von mînem ingesinde, dâ wir zem münster gân.“« (B 830,1ff.)

Kriemhild beschuldigt zudem beim zweiten Streit vor dem Münster Brünhild, das ganze arglistig geplant zu haben (B 841,1f.: »ez was ein arger list. / zwin lieze du in minnen, sît er dîn eigen ist?«). Diese Beschuldigung trifft zwar auf die betrügerische Einladung, wovon Kriemhild allerdings nichts weiß, in der Tat zu (B 724-737), im gegebenen Motiv- und Handlungszusammenhang erscheint sie aber unpassend und lässt wiederum eine „ungelöste“ Vorgeschichte des Ganzen dahinter vermuten.

alle Spuren einer möglichen Vorverlobung oder Erweckung Brünhilds so vollständig zu tilgen vermochte.“ Vgl. BUMKE 1958, S. 266. Andererseits schließt BUMKE nicht aus (S. 267 f.), dass dem Dichter möglicherweise keine eindeutige Quelle zum ersten Besuch bei Brünhild vorlag. So habe der Dichter bezüglich dieser „Mängel“ „nicht verschwiegen, habe selber keinen Kenntnis von Siegfrieds Verhältnis zu Brünhild besessen. In der Eliminierung des ersten Besuchs bei Brünhild im *Nibelungenlied* sieht BUMKE keinen Mangel, sondern, wenn auch hypothetisch, des Dichters Leistung, „gestörten Zusammenhängen einen neuen poetischen Sinn zu geben.“ Nicht zuletzt ließe sich dies „bei einem Stoff wie der Sigfrid-Brünhild-Fabel“ annehmen, „der auf seinem jahrhundertelangen Traditionsweg von den Höhen germanischer Formkunst zu den Höhen mittelalterlicher Formkunst durch die Niederungen und Sümpfe spielmännischer Unbekümmertheit und Fabulierkunst gegangen ist. Da ist mancher alte Zusammenhang zerrissen, manches alte Motiv mißverstanden, manches ursprünglich Getrennte zusammengeworfen worden.“ – Siehe hierzu unten, den Abschnitt zur Inkonsistenz in den *Alpamys*-Varianten.

3. Zur Inkonsistenz im *Alpamys*

Bajböri, der Vater von Alpamys, ist in der Variante von Fozil-shoir ein Schah und sein jüngerer Bruder Bajsary ist ein Baj (Wohlhabender) im Land der Qoñyrat von den 16 Stämmen [1]⁶³². Das Fest, auf dem sie wegen ihrer Kinderlosigkeit nicht willkommen sind und aus diesem Grund von anderen Gästen verschmäht werden, findet ebenfalls im Land der Qoñyrat statt [2]. Es klingt ziemlich unnachvollziehbar und ungewöhnlich für örtliche Verhältnisse, dass man einem Schah und einem angesehenen Baj, der zudem dessen Bruder ist, solche Unfreundlichkeit im eigenen Land erweist, selbst wenn sie keine Nachkommen haben sollten.

Es liegt wahrscheinlich an manchen, vielleicht auch von dem Sänger selbst, nachträglich hinzugefügten einzelnen Details wie dem Ort des Festes oder dem Rang der Figuren. Ein besseres Verständnis dieser Szene kann man umgekehrt der Variante von Saidmurod Panoh-óghli entnehmen. Dort verbietet der Erlaß des Padischahs Jusufkhon den Kinderlosen den Zutritt zu den Festlichkeiten (S. 111)⁶³³, wobei weder Bajsary noch Bajböri hier schon einen Anspruch auf Herrschaft hat. Daher ist diese Szene eher glaubwürdiger im Handlungszusammenhang des *Alpamys*.

So gesehen ist die Motivierung der Beleidigung der Kinderlosen nicht nur innerhalb einer *Alpamys*-Variante unterschiedlich, sondern sie zeigt sich auch in abweichenden und unterschiedlichen Motivierungen und Ausgestaltungen von einer Variante zur nächsten. Ein besseres Verständnis dieser Episode, vielleicht noch in ursprünglicher Gestalt, scheint die karakalpakische Variante von Qurbanbaj-zhyraw zu bieten. Dort findet zwar zu Beginn des Epos ein Fest statt, die beiden Kinderlosen werden jedoch nicht beleidigt. Im Gegenteil, Bajsary veranstaltet das Fest, um den Segen seines Volkes zu bekommen, damit er mit Kindern beschenkt werden möge. Auch sein Freund Bajböri ist dorthin eingeladen, so dass die beiden schon dort den 'Quda'-Bund (Vermählung vor der Geburt) schließen. Mit einer ähnlichen Fest-Episode setzt auch die Handlung der oghusischen "Erzählung von Bamsy-Bejrek" ein. Beim Fest, das von Bajundur-Khan veranstaltet wird, bitten die kinderlosen Bajbura-Bek (vgl. Bajböri) und Baj-Bidzhan-Bek (russische Schreibweise übernommen) andere Beks, sie jeweils mit einem Sohn und einer Tochter zu segnen. Baj-Bidzhan-Bek verspricht zudem, seine Tochter schon von Geburt an mit dem Sohn von Bajbura-Bek zu vermählen.⁶³⁴

Bajböri (Schah) und Bajsary (Baj) werden bei Fozil-shoir abwechselnd beide als "Bij" bezeichnet. Der Begriff meint jedoch einen anderen Würdenträger als bloß einen Wohlhabenden, sondern etwa das Oberhaupt eines Stammes, wie bei den Karakalpakern, das wiederum einen

⁶³² Hier und im Folgenden werden die Numerierung der Prosaabschnitte in der Variante von Fozil-shoir in eckigen Klammern wiedergegeben.

⁶³³ Als Grundlage für die Analyse der Inkonsistenz dient die Variante von Saidmurod Panoh-óghli sowohl in der usbekischen Ausgabe vom 1999, als auch nach der Ausgabe und Übersetzung von Karl REICHL 2001a, wie hier.

⁶³⁴ Viktor ZHIRMUNSKIJ gibt eine Zusammenfassung der oghusischen „Erzählung über Bamsi-Bejrek“ auf Russisch. Vgl. ZHIRMUNSKIJ 1974, S. 155-157; hier S. 155.

niedrigeren Rang besitzt als ein Padischah.⁶³⁵ Darin zeigt sich auch der gegenseitige Einfluss der karakalpakischen und usbekischen Sängertraditionen, die nah beieinander standen. Wie man der Episode aus der Erzählung von „Bamsy-Bejrek“ entnehmen kann, werden die beiden Freunde dort ebenfalls als „Bek“⁶³⁶ betitelt, das „Bij“ ähnlich ist. Möglicherweise ist in allen Varianten die ursprüngliche Titelbeigabe zu den Namen erhalten geblieben. Es lässt sich zur Überlieferungstradition der *Alpamys*-Variante Fozil-shoirs zuvor bei seinen Vorgängern wenig sagen, da keine schriftlichen Nachweise oder Aufnahmen sowohl von seinen Lehrern als auch von einem seiner Schüler existieren. Ein anderes Argument wäre, dass sich der Sänger möglicherweise versprach oder im Laufe seines Vortrags solche Wörter automatisch aus seinem Wortschatz herausholte, wobei man davon ausgehen muss, dass der Sänger über 40 umfangreiche Epen in seinem Gedächtnis griffbereit hielt.⁶³⁷

Eine weitere widersprüchliche Stelle bei Fozil-shoir: Als die Diener Tajshykhans Bajsary holen wollen und seine Hände hinter dem Rücken festbinden [26], bittet sie Bajsary, ihn loszubinden und verspricht dafür, unter anderem seine siebenjährige Tochter Barshyn zu „schenken“, wobei die Kalmücken zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht von der Existenz seiner Tochter wissen (V. 629; 638). Das ist auch die Eigenart von Fozil-shoir' Stil, der zu Hyperbeln neigt und, wie an dieser Stelle, sofort zu dramatisieren beginnt, indem er Bajsary sich übertrieben ausdrücken lässt. Bei der Brautwerbung von 90 kalmückischen Riesen will Bajsary andererseits (auf einmal) nicht (mehr) seine Tochter einem von ihnen zur Frau geben. Er berät sich mit seinen Stammesleuten, die bzw. Jartiboy ihm dazu raten, Barshyn mit einem von ihnen zu verheiraten und so Verwandtschaft zu schließen, damit sie frei und unbeschwert unter den Kalmücken leben können [58-60] (V. 1208-1387).

Gelten diese Widersprüche im Handeln von Bajsary als Inkonsistenzmerkmal? Solche unnachvollziehbaren und bezuglosen Stellen tauchen auch im *Nibelungenlied* auf, wie etwa die umstrittene Hortforderungsszene Kriemhilds zu Ende des zweiten Teils (28. Aventiure, ab Str. 1740) als unpassendes Motiv, das schlecht mit der Rache für den Tod Siegfrieds übereinstimmt. Man vergleiche auch Siegfrieds „zwecklose“ Fahrt nach Nibelungenland in der 8. Aventiure und sein vorheriges Abraten, 30 000 Männer mit nach Island zu nehmen.

Derartige Widersprüche oder unpassende Angaben tauchen auch in den karakalpakischen Varianten immer wieder auf. So beispielsweise in der Variante von Ögiz-zhyraw: Der Held reitet zwölf Tage lang durch die Steppe, ohne dabei Tajshykhans Stadt erreichen zu können (V. 865-869, S. 44). Darauf geht die Handlung zu Barshyn im Kalmückenland über. Barshyn wartet jeden Tag auf einem Hügel auf ihren Geliebten, wobei es gar kein Hinweis darauf gibt, wie und wann

⁶³⁵ Karl REICHL definiert den Titel in Anlehnung an Vámbéry etwas anders: „in the khanate of Khiva the *bij* was one of the khan's higher officials, whose duty and privilege it was to stand at the khan's right hand in battle.“ Vgl. Karl REICHL 2000b, S. 105; siehe dort auch Anm. 16. – Die gleiche Bezeichnung in der Variante von Saidmurod Panoh óghli übersetzt REICHL als „Stammesoberhaupt“. Vgl. REICHL 2001a, S. 297.

⁶³⁶ „Titel für einen vornehmen Mann; zur Zeit der Feudalherrschaft in Mittelasien Vorsteher eines Kreises oder einer Stadt; als Namenselement Ausdruck der Ehrbezeugung.“ Ebda, S. 297.

⁶³⁷ Siehe REICHL 2001a, S. 23; vgl. auch Tóra MIRZAEV 1968; für eine zusammenfassende Übersetzung des zweiten Kapitels aus diesem Buch ins Deutsche siehe REICHL 2001a, S. 77-107; zum Fozil-shoir siehe S. 80 f.; zu Fozils Version von *Alpamish* siehe S. 22-32.

sie den Helden benachrichtigt hat. Ein möglicher indirekter Hinweis des Sängers darauf folgt erst viel später (Vgl. S. 71: »‘*At bolar’ dep nashardıyñ sonnan tämesi bar edi, ‘Bajshubar zhetilip, at bolghan eken, meniñ qalmaqqa ketken ghalawatymdy esitip, kejnimmen atlanyp shyqqan eken.’*« – »Das Mädchen hatte Hoffnungen auf das Fohlen gesetzt, das es einmal zu einem guten Pferd heranwüchse, ‘Bajshubar ist wohl nun zu einem Pferd herangewachsen; die Nachricht von meinem Wegzug zu den Kalmücken vernommen habend, ist [er] wohl hinter mir her geritten’.«), den er durch Barshyns inneren Monolog ausdrückt. Vom Brief und von den Boten ist gar keine Rede.

Im Folgenden soll versucht werden, Inkonsistenzen in Bezug auf die *Alpamys*-Varianten anhand einzelner Episoden näher und vergleichend zu betrachten.

3.1. Die Bergszene: Begegnung der Helden Alpamys und Qarazhan

Qarazhan, ein kalmückische Recke, zieht sich in der Variante von Ögiz-zhyraw (V. 1042-1048, S. 51) mit der Absicht, sein Pferd bis zum genannten Termin zu pflegen, zum „Taban zhol“ zwischen den zwei Bergen im Kalmückenland zurück. Obwohl Qarazhan dabei nicht auf die Ankunft von Alpamys lauert, heißt es im Vers 1052 auf Seite 52 »*Hesh zherden keler khabar zhoq*« (»Aus keiner Richtung kam eine Nachricht«) und das lange bevor Qarazhans Schlaf durch schwere Pferdehufe gestört wird. Vielleicht weist dieser Satz auf eine ursprünglich andere Gestaltung dieser Szene hin, in der Qarazhan, wissend über die Benachrichtigung des Helden durch Barshyn, auf ihn wartet, mit der Absicht, mit ihm zu kämpfen?

Das scheint auch ein anderer undeutlicher Hinweis des Sängers später in der Szene mit Qarazhan und Barshyn, als Qarazhan sie von der Ankunft des Helden in Kenntnis setzt, zu bestätigen. Wörtlich heißt es dort in Barshyns innerem Monolog, die Qarazhans Worten nicht glauben will (Ög. 71),⁶³⁸ sie habe vernommen, dass Qarazhan am Därbent die Wache halte und nun möglicherweise Alpamys durch ihn gestorben sei. Mehr wissen wir nicht.

Der Sänger (Ögiz-zhyraw) nimmt es anscheinend als selbstverständlich an und sieht keinen Grund, näher darauf einzugehen. Andererseits wird erst am siebten Tag Qarazhans Schlaf durch den von Bajshubar verursachten Lärm gestört (Ög. 52: V. 1049-1058). Dabei ist keine Rede vom erwarteten Feind, sondern es ist das für Qarazhan eine ziemlich unwillkommene Störung. Er kann jedoch keine Seele erblicken, hört nur lautes Pferdegetrappel, wobei er auch nach weiteren sechs Tagen niemanden zu Gesicht bekommt (Ög. 52f: V. 1059-1075; Absätze 1-2) und sich fragt, wer das sein könne und von welcher Richtung das komme.

Einen näheren, dennoch undeutlichen Hinweis hierfür liefert die gleiche Szene in der Variante von Saidmurod Panoh óghli. Schon beim ersten Wortwechsel, ohne viel nachzufragen, meint

⁶³⁸ »*Qarazhan dārbentī avlap atyr dep esitīmim bar edi. “Batyr añqav, er gödek” degen söz bar, gözewli oqqa dus kelgen eken jarım, hijüzhel ülgen eken, aty qulgha olzha bolghan eken, bakhıtyma ketpestej qara tigilgen eken.*« (»Dass Qarazhan am Därbent Wache hält, hatte ich vernommen. Man sagt “ein Held ist gutgläubig, ein Recke ist naiv”; mein Geliebter ist wohl direkt mit dem ihn erwartenden Pfeil zusammengestoßen und vor seiner Zeit gestorben; sein Pferd ist wohl dem Sklaven zuteil geworden; mein Glück hat sich wohl für immer verdunkelt.«).

Qarazhan, der allerdings hier keinen Heldenschlaf hält, zu Alpamys, dass er schon seit langem "Tag und Nacht" nach ihm Ausschau halte (Vgl. Sa. 17: „*Khotin olsang quribmidi élingda, / Kecha-kunduz ikki kózim jólingda*“: – „Wenn du heiraten wolltest, gab es denn keine andere Frau in deinem Land? / Tag und nach halten meine Augen nach dir Ausschau.“).⁶³⁹ Allerdings erwähnt der Sänger mit keinem Wort davor, wie Qarazhan dazu kommt, auf Alpamys zu warten. Auch gibt er keinen Hinweis bis zu der genannten Stelle, dass Qarazhan dies beabsichtige.

Ist das durch den natürlichen Zusammenhang der Ereignisse zu erklären oder halten die Sänger es einfach für selbstverständlich, dass der Vortrag auch so verständlich sei? Und rechnen sie vielleicht damit, dass während des Vortrags keiner darüber nachdenken wird, ob das Erzählte nun stimmig oder unstimmig an entsprechender Stelle klingt? Denn nur bei näherem und überlegtem Betrachten des Textes fallen solche widersprüchlichen Stellen auf, aber auch erst dann, wenn man kritisch an diesen Text herangeht! Gibt es irgendwo sonst Hinweise auf eine ursprünglich andere Gestaltung dieser Begegnungsszene der Helden?

In der Variante von Berdi *bakhsbi* stößt Alpamys einfach auf einen schlafenden Riesen am Murodtepa ("Murod-Hügel"), wobei dieser Alpamys kaum beachtet und einfach weiterschläft, ohne dass sein Schlaf durch den Helden gestört wäre. Erst darauf träumt der Riese Qarazhan vom Heiligen Khizr, der ihn dazu auffordert, Freundschaft mit Alpamys zu schließen und seinen Glauben anzunehmen (Be. 24-25)ö

Ebenfalls bei Fozil-shoir wird Qarazhan zunächst im Traum durch den Heiligen von Alpamys zu dessen Glauben bekehrt; bei der Begegnung schließen die beiden Freundschaft ohne vorheriges Kräfteressen, wobei Alpamys bei der Begrüßung Qarazhans Rippen bricht [97-108] (V. 2702-2955). Diese Motivierung der Freundschaft mit dem vorangehenden Traum ist typisch für die usbekischen Varianten, während die Freundschaft wiederum in den karakalpakischen Varianten nur durch das Kräfteressen der Helden begründet wird und Qarazhan lässt sich nach eigener Überzeugung zum Glauben von Alpamys bekehren (vgl. Ög. 65; Es. 74).

Bei Esemurat-zhyraw gibt es in der gleichen Szene keine Widersprüchlichkeit, sondern der Sänger betont die Unkenntnis Qarazhans von Alpamys' Ankunft, indem er diesen sich mit seinem erbitterten Gegner Tajshykhan gegen ein „unbekanntes Heer möglicherweise in Unmengen“ zusammenschließen lässt (Es. 62-63). Allerdings meint Qarazhan, der beim Kampf seinen Tod durch Alpamys fürchtet, auf einmal, er sei seit drei Jahren mit Alpamys heimlich befreundet, wozu durch Barshyn gekommen sei. Seitdem erkundige er sich bei jedem aus Bajsyn, wie es Alpamys ginge (Es. 74). Nirgendwo sonst erwähnt aber der Sänger die angebliche Freundschaft Qarazhans zu Alpamys, bevor es zu ihrer Begegnung kommt.

Eine noch passendere und nachvollziehbare Erklärung für diese widersprüchliche Szene findet sich in der Variante von Qurbanbaj-zhyraw (Qur. 69-72): Zunächst wird am Därbent Qarazhans Schlaf und der seiner 40 Männer durch Bajshubars Ritt gestört. Eine "unzählige Schar von möglichen Eindringlingen" dahinter vermutend, ziehen sie sich zu Tajshykhan zurück. Darauf erfahren wir, dass ebenfalls Tajshykhans Ruhe durch den "lauten Galopp eines Rappen" gestört worden ist (Qur. 70): »*tulpardyñ näzik sestä*« (wörtl.: »eines Rappen zierliche Stimme«) oder »*Bir*

⁶³⁹ Vgl. auch REICHL 2001a, V. 178f., S. 123; S. 214 f.

tulpardyň dojnaghynyň danyssy« (wörtl.: »Die Stimme eines tänzelnden Tulpar⁶⁴⁰«), wobei er sich fragt »Was für ein Jüngling wohl darauf reiten mag?«.

Tajshy bittet Qarazhan, den Ankömmling nicht ins Land hineinzulassen. Qarazhan vermutet darauf, dass jener womöglich Alpamys (Qur. 71: »*Gülparshynyň mal bergen keijeni bolmasyn*«), »Gülparshyns Bräutigam, der Kalym für sie zahlte«, sein könnte, von dem er viel vernommen habe. Qarazhans Bericht an dieser Stelle ähnelt dem von Hagen über Siegfried, wobei Qurbanbaj-zhyraw über die Heldentaten von Alpamys schon davor auch berichtet (Qur. 56-58), so dass Qarazhans Kenntnis von Alpamys im Handlungszusammenhang schon dadurch erklärt sein könnte.

Im Anschluß an seinen Bericht will sich Qarazhan zum Därbent zurückziehen und dort Ausschau nach Alpamys halten (Qur. 71). Diese abschließenden drei Zeilen – »*Zhalghyz bolsa, biž barghanda muñajar, / Bolsa endi Qarazhangha kömegiň, / Därbentten bolajyn endi khabardar.*« (»Wenn er alleine ist, wird er traurig bei unserer Ankunft sein, / Wenn du [Tajshykhan] nun Qarazhan [mich] unterstützen willst, / Soll ich die Wache am Därbent halten.« – und Qarazhans Aufbruch darauf mit dem Ziel, Alpamys vor den Tajshykhan zu stellen (Qur. 72), erklären unmittelbar den Grund für Qarazhans erwartende Haltung bei der Begegnung mit Alpamys (Ög. 52) sowie für Gülparshyns inneren Monolog (Ög. 71) in der Variante von Ögiz-zhyraw (vgl. oben). Es lässt sich jedoch dadurch nicht genau bestimmen, welche Variante – die von Qurbanbaj-zhyraw oder Ögiz-zhyraw –, das Motiv in der ursprünglichen Gestalt bewahrt.

3.2. Zur Doppelrolle von Qarazhan: Motiv des „treulosen“ Freundes?

Einen möglichen Hinweis auf die Entwicklung der *Alpamys*-Dichtung ursprünglich aus einem Heldenmärchen⁶⁴¹ liefern die Unbestimmtheiten in Bezug auf die Freundschaft von Qarazhan und Alpamys und die damit verbundenen Episoden und Motivketten, wobei in manchen Varianten Qarazhan eine Doppelrolle zugewiesen wird: einerseits als ein treuer und alles opfernder Freund, andererseits als „treuloser Freund“.

Nach den gewonnenen Wettkämpfen reiten Alpamys und Barshyn nach Bajsyn zurück. Bajsary kann immer noch nicht Bajböri verzeihen und bleibt mit seiner Frau im Kalmückenland (Ög. 109: V. 2638-2641). Qarazhan will ebenfalls dort bleiben, wie auch in der Variante von Qurbanbaj-zhyraw (Qur. 139f.), wobei Alpamys ihn bittet, auf seine Schwiegereltern aufzupassen. In anderen Varianten fährt auch Qarazhan mit nach Bajsyn.

Bei Ögiz-zhyraw fragt in der gleichen Abschiedsepisode Qarazhan den Helden, wann er zurückzukommen gedenke, worauf Alpamys die Frist von sechs Monaten nennt (Ög. 109: V. 2642-2648). Unklar ist, warum der Sänger den Helden die Frist von sechs Monaten im voraus nennen lässt. Ist das ein möglicher Hinweis auf eintreffende Geschehnisse? Der genannte

⁶⁴⁰ Ein gutes Pferd.

⁶⁴¹ Vgl. zur These von ZHIRMUNSKIJ oben Kapitel I, 4.1.

Zeitraum erlaubt genau die Hin- und Rückfahrt zwischen Bajsyn und dem Kalmückenland, die im Epos in drei Monate benötigender Entfernung voneinander liegen. Zwar kann dieses „Element der Vorausdeutung“ nicht als widersprüchlich bezeichnet werden. Es scheint aber überflüssig und ungewöhnlich im Vergleich zur gleichen Episode in anderen Varianten, in denen es gänzlich fehlt.

Bei Qurbanbaj-zhyraw zeigt sich Qarazhan durch das ganze Epengeschehen hindurch als ein treuer Freund, der im ersten Teil auch noch Frieden zwischen Alpamys und Tajshykhkan stiftet, wobei er ungerechtes Verhalten des Khans kritisiert (I. Teil, Qur. 132-134). Im zweiten Teil wird Qarazhan, nachdem er in Kaschal von Alpamys zurückbleibt, auf Tajshykhkans Geheiß niedergeschlagen und in ein Verlies geworfen, so dass er nicht mehr auf Barshyns Eltern aufpassen kann (Qur. 144-147).

Qarazhan ist auch in der Variante von Esemurat-zhyraw als durchgehend treuer Freund dargestellt, wobei er hier ebenfalls, wie bei Qurbanbaj-zhyraw, zusammen mit seinem Bruder Qalmukhan gefangengenommen wird, während sie schlafen (Es. 176). Nach fünf Jahren kommen er und sein Bruder frei und Qarazhan reitet in die ‘Stadt’ von Qoñyrat, um Alpamys zu holen (Es. 231). Somit findet Qarazhans Fahrt in die Heimat von Alpamys bei Esemurat eine handfeste Motivierung, im Unterschied zu Ögiz-zhyraw. Als er von Alpamys’ Gefangennahme im Kalmückenland erfährt, begibt sich Qarazhan sofort auf die Suche nach ihm (Es. 233-236).

In der Variante von Saidmurod Panoh-óghli sind in Bezug auf die Darstellung von Qarazhan Differenzen zu erkennen. Das Dilemma Qarazhans erreicht zu Ende der Dichtung seinen Höhepunkt. So schwört Qarazhan einerseits Alpamys ewige Freundschaft, was er durch seine Hilfe bei den Wettkämpfen auch in der Tat beweist (Sa. 23-29)⁶⁴². Andererseits fühlt er sich Tajshykhkan gegenüber verpflichtet, so dass er Tajshykhkan von der Ankunft des Helden in Kenntnis setzt (Sa. 21f.).

Somit hat das Thema der Freundschaft nicht in allen Varianten sowie Versionen des *Alpamys* den gleichen Ausgang. In der Variante von Ögiz-zhyraw erfährt Qarazhan erst nach drei Jahren von der Gefangenschaft seines Freundes Alpamys in einem Verlies und will ihn retten. Jemanden über dem Verlies erblickend, erkundigt sich Alpamys, nach und nach die Namen seiner Eltern, Qansulyw (Schwester), Barshyn (Braut) und Qultaj (Sklave seines Vaters) nennend, wer die Person oben sei (Ög. 150-151: V. 3712-47). Qarazhan ist erbost, dass sein Freund (für den er beim Wettrennen viel zu viel geopfert hatte: Ög. 100-104) ihn erst nach seinem Sklaven Qultaj in Erwägung gezogen habe, obwohl er die drei Monate benötigende Strecke durch die Wüste zu Fuß für Alpamys durchquert hätte. Er geht fort (Ög. 151-152: V. 3748-80). Alpamys räumt seinen Fehler ein, indem er diesen mit seiner dreijährigen Gefangenschaft begründet (Ög. 152: V. 3781-84).

⁶⁴² Vgl. REICHL 2001a, S. 130-136; 222-229.

Qarazhan kehrt zurück und wirft das mitgebrachte Seil in das Verlies. Auf dem halben Weg überlegt es sich Alpamys anders, löst das Seil und bleibt im Verlies zurück, mit dem Gedanken, dass sich Qarazhan damit eines Tages rühmen könnte. Qarazhan geht seines Weges (Ög. 152). Dennoch ist diese Haltung von Alpamys unbegründet, wenn man von den vorherigen Geschehnissen ausgeht. Sie wird aber auch im weiteren Verlauf des Epos nicht weiter entwickelt. Möglich ist, dass zwar in der Variante von Ögiz-zhyraw die archaische Erzähllinie bewahrt blieb, der Sänger jedoch das Motiv mit dem „treulosen Freund“ nicht entsprechend in seine Variante hineinarbeiten konnte. Fest steht, dass der Hintergrund warum Alpamys Qarazhan nicht traut nicht klar erhellt wird, wobei Qarazhan so viel für seinen Freund Alpamys, sogar seinen Sohn, geopfert und seine Freundschaft bewiesen hatte (Ög. 88-106; bes. Ög. 102f.). Ab dieser Szene tritt Qarazhan bei Ögiz-zhyraw gänzlich in den Hintergrund und wird erst und nur einmal noch nach der Befreiung des Helden erwähnt (Ög. 167: V. 4138-4156).

In der Variante von Esemurat-zhyraw kann Qarazhan zwar Alpamys nicht aus dem Verlies herausholen, da der Held sich weigert, seine Hilfe anzunehmen, wobei der Dialog in ganzer epischer Breite wiedergegeben wird (Es. 241-251). Dennoch bleibt Qarazhan dort und sorgt für Alpamys zusammen mit Äshim, dem Hirten (Es. 251ff.), bis Alpamys durch sein Pferd befreit wird und seine Freundschaft mit Qarazhan bekräftigt, indem er ihn zu seinem ernannten Bruder macht (Es. 294).

Einen ungewissen Ausgang hat die Freundschaft von Alpamys und Qarazhan in der Variante von Berdi-bakhshi. Qarazhan, der über dem Verlies erscheint, berichtet dem Helden sofort von der Lage in Bajsyn, von der Machtübernahme durch Ultontoz und von der Geburt seines Sohnes. Qarazhan spricht zwar den Wunsch an, den Helden befreien zu wollen, dennoch kommt es bei Berdi-bakhshi nicht zur Tat. Alpamys will einfach weiter im Verlies bleiben, da er ja nun einen Sohn zum Nachfolger habe (Be. 57-59). Ab dieser Episode tritt Qarazhan in Berdi-bakhshi Variante gänzlich in den Hintergrund und wird mit keinem Wort mehr erwähnt.

In der Variante von Fozil-shoir kommt Qarazhan zu Ende des ersten Teils gemeinsam mit Alpamys nach Bajsyn (V. 5811-5906). Allerdings spielt er im weiteren Verlauf der Geschehnisse eher eine passive Rolle, wobei er erst im Zusammenhang mit der Nachricht vom angeblichen Tod Alpamys' kurz erwähnt wird [207]. Ein anderes Mal wird er erwähnt, als Qaldirghoch, die Schwester von Alpamys, mit dem Brief des Bruders, den jener durch einen Gans schickte, bei Qarazhan erscheint [218-220] (V. 7920-8014). Das Zurückbleiben des Helden im Verlies, trotz der Befreiungsversuche von Qarazhan, ist bei Fozil-shoir ähnlich motiviert wie in der karakalpakischen Variante von Esemurat-zhyraw (vgl. oben) [224-227] (V. 8125-8320). Qarazhan kehrt nach Qoñyrat zurück (V. 8344-8347) und taucht zu Ende des Epos wieder auf, als Alpamys, nach Bajsyn zurückgekehrt, nach ihm sucht und die Freundschaft erneuert (V. 13360-13510) [341-342].

Anders ist es in der Variante von Saidmurod Panoh-óghli, in der im zweiten Teil der Dichtung das Motiv des „treulosen Freundes“ einsetzt. Qarazhan fragt offen, was Alpamys ihm schenken werde, da er ihm die Nachricht von der Geburt des Sohnes mitgeteilt hat, während er versucht, den Helden aus dem Verlies herauszuholen (Sa. 35f.).⁶⁴³ Davor erfahren wir auch von seiner Absicht, Alpamys' Schwester heiraten zu wollen (Sa. 34). Alpamys bleibt im Verlies zurück (Sa. 36f.). Nach Bajsyn zurückgekehrt, stellt sich Qarazhan auf die Seite des Usurpators Ulton und somit des Gegners von Alpamys, und wird dafür von Alpamys bestraft (Sa. 67).

Das Motiv des „treulosen“ Freundes, das bei Saidmurod im zweiten Teil des Epos auftaucht, findet sich auch in der altaiischen Heldensage *Alyp-Manash* und in der oghusischen „Erzählung über Bamsy-Bejrek“ aus dem Zyklus „Kitab-y-Dedem Qorqud“ wieder. Im *Alyp-Manash* schicken die Eltern des Helden, die von seiner Gefangenschaft durch eine Gans benachrichtigt werden, dessen ernannten Bruder Aq-Koben nach Alyp-Manash. Aq-Koben kommt zwar zu der Stelle, wo sein Freund in einem Verlies liegt, weigert sich jedoch ihn herauszuholen. Er ist erbost über Alyp-Manash, weil jener ihn nicht in seinem Brief erwähnt habe und bleibt unerbittlich. Stattdessen isst er selbst die mitgebrachten Vorräte für Alyp-Manash und sammelt die Knochen von verstorbenen Menschen, um sie als Überreste von Alyp-Manash angeben zu können. Auf diese Weise gedenkt er Alyp-Manash' Frau Kümüzhek-Aru zu heiraten. Die Eltern und Frau von Alyp-Manash glauben seine Lüge vom Tod von Alyp-Manash, so dass sein Vater bereit ist, nach einer alten Sitte, Kjumjuzhek-Aru dem ernannten Bruder von Alyp-Manash zur Frau zu geben. Zu Ende des Märchens erschießt Alyp-Manash seinen „treulosen“ Freund mit einem Pfeil von seinem Bogen.⁶⁴⁴

Eine etwas abweichende Parallele zu diesem Motiv liefert die oghusische Erzählung von „Bamsy-Bejrek“. Erst nach 16 Jahren Gefangenschaft von Bamsy-Bejrek sucht sein Schwager, der Bruder von Banu-Chechek, nach ihm und verkündet, demjenigen seine Schwester zur Frau zu geben, der ihm eine Nachricht von Bamsy-Bejreks Tod bringt. Jaltachuk, ein Freund von Bamsy-Bejrek, dem jener früher mal sein Hemd geschenkt hat, beschmiert es mit Blut und bringt die Nachricht vom angeblichen Tod des Helden. An dem Hemd erkennt Banu-Chechek ihr Geschenk an Bamsy-Bejrek, so dass die Täuschung glaubhaft wird.⁶⁴⁵ Zwar verbreitet Jaltachuk in der oghusischen Erzählung die Nachricht vom angeblichen Tod des Helden, dennoch fehlt dort die Episode am Verlies mit den beiden Freunden. Zudem ist Jaltachuk in „Bamsy-Bejrek“ als einer von mehreren Freunden des Helden dargestellt. Somit scheint der Ursprung des Motivs vom „treulosen Freund“ eher im altaiischen Märchen *Alyp-Manash* zu liegen.

Dieses Motiv des „treulosen Freundes“, das somit schon durch das Märchen *Alyp-Manash* und die oghusische „Erzählung von Bamsy-Bejrek“ belegt ist, scheint auch eine Erklärung für Alpamys' widersprüchliches Verhalten in allen Varianten, außer der von Saidmurod Panoh-óghli, zu liefern, in denen der Held sich weigert, die Hilfe seines Freundes anzunehmen. Zwar findet

⁶⁴³ Vgl. REICHL 2001a, V. 620-631, S. 144 f.; S. 237 f.

⁶⁴⁴ Für eine Zusammenfassung des altaiischen Märchens *Alyp-Manash* auf Russisch siehe ZHIRMUNSKIJ 1974, S. 209-213.

⁶⁴⁵ Ebda, S. 155-157; hier S. 156.

die Motivierung in den Varianten von Fozil-shoir und Esemurat-zhyraw eine etwas andere Ausgestaltung, so dass jeweils durch den Sänger ein Kommentar zu Alpamys' Verhalten abgegeben wird. Dennoch scheint die Motivierung ihren Ursprung aus den beiden genannten Vorstufen, vor allem aus dem altaïischen *Alyp-Manash* geschöpft zu haben.

An dieser Episode mit dem Befreiungsversuch des Helden durch Qarazhan lässt sich auch eine andere Besonderheit beobachten. In der Variante von Ögiz-zhyraw lässt der Sänger Qarazhan mit keinem Wort verlauten, dass der Held zu dem Zeitpunkt schon einen Sohn hat, den er bisher nicht sehen konnte. Auch die Lage in Bajsyn scheint zu diesem Zeitpunkt noch stabil zu sein, denn erst nach seiner Ankunft in Bajsyn erfährt der Held von der Machtübernahme des Usurpators und von seinen notleidenden Eltern und seiner Familie (Ög. 173f.). In allen anderen Varianten erfährt der Held von den Ereignissen in seiner Heimat schon in der besprochenen Szene mit dem Befreiungsversuch von Qarazhan.

3.3. Charakter und Art der Inkonsistenz im *Alpamys*

Unbestimmt bleibt in der Variante von Ögiz-zhyraw das Schicksal der Schwiegereltern von Alpamys, um deretwegen er freilich nach Kalmückenland fuhr und sieben Jahre Gefangenschaft erleiden musste. Äshim, der für ihn sorgte, erinnert den nun befreiten Alpamys an sein Versprechen, worauf ihn der Held in den Palast von Tajshykhān führt und die Krone des Schahs auf Äshims Haupt setzt (Ög. 167-168: V. 4157-78). Darauf heißt es, der Held habe Äshim mit 'seinen Eltern' zusammengeführt (Ög. 168: V. 4179-83):

»Majdangha atty shaptyrды,
Ata-enesin taptyrды,
“Mynaw seniñ atañ”, – dep,
“Mynaw seniñ eneñ”, – dep,
Äshim khangha tapsyrды.«
(»Er schickte Reiter in die Umgebung,
Ließ seine Eltern finden,
“Das ist dein Vater”, – sagend,
“Das ist deine Mutter”, – sagend,
Überließ sie dem Schah Äshim.«)

Aus dem Kontext lässt sich nicht entnehmen, wessen Eltern an dieser Stelle gemeint sind, Äshims eigene oder die Eltern von Gülparshyn, die völlig aus dem Blickwinkel verschwunden sind und nicht mehr namentlich erwähnt werden. Kommt Äshim mit seinen Eltern zusammen oder vertraut ihm Alpamys seine Schwiegereltern an, die immer noch nicht zurück nach Bajsyn wollten? Der Hinweis ist nicht deutlich genug, um zu erkennen, dass damit die Schwiegereltern

von Alpamys und nicht die Eltern von Äshim gemeint sind, der seine Familie mit sieben Jahren verlor und ursprünglich aus Bajsyn stammen soll (Ög. 133f.).

Umgekehrt ist es in der Variante von Esemurat-zhyraw. Alpamys findet nicht nur seine Schwiegereltern, sondern verweilt auch bei ihnen eine Zeit lang, wobei sie nicht nur namentlich, sondern auch als „Schwiegereltern von Alpamys“ bezeichnet werden (Es. 289-294). Zum Abschied führt sie Alpamys mit Äshim und seiner Braut als „Adoptiveltern“ zusammen, da sie nicht zurück nach Bajsyn wollen (Es. 294). Der Kontext findet bei Esemurat-zhyraw eine breite und ausführliche Schilderung, so dass keine Lücken im Handlungszusammenhang zu erkennen sind. Genau wegen dieser Szene bei Esemurat lässt sich auch vermuten, dass ebenfalls bei Ögiz-zhyraw die Schwiegereltern gemeint sein könnten, was jedoch den eigentlichen fünf Zeilen bei Ögiz-zhyraw schwerlich zu entnehmen ist (vgl. oben).

Noch unbestimmter bleibt das Schicksal der Eltern von Barshyn in der Variante von Saidmurod Panoh-óghli. Alpamys reitet nach Kaschal, weil Barshyn schlecht von ihren Eltern träumt und sich Sorgen um sie macht. Das ist die einzige Stelle, an der die Eltern von Barshyn noch erwähnt werden (Sa. 29-30).⁶⁴⁶ Vom Brief der Eltern, von der Unterjochung durch Tajshy Khan ist gar keine Rede. Nach der Befreiung des Helden heißt es lediglich in den Worten von Qajqubod, des Freundes von Alpamys, dass die Kalmücken sämtliche Qoñyrat von den fünftausend Jurten gleich darauf getötet hätten, nachdem der Held mit Barshyn weggefahren sei (Sa. 48).⁶⁴⁷

In der Variante von Fozil-shoir ist die zweite Fahrt des Helden ins Kalmückenland ähnlich motiviert wie in den karakalpakischen Varianten – Barshyns Eltern schicken einen Brief mit der Bitte um Hilfe [185-190] (V. 6261-6499). Dennoch sind die Vorbereitungen von Tajshy Khan und Surkhajil kampir auf Alpamys' Ankunft noch vor dieser Szene [181-184] (V. 6172-6260) in Bezug auf die Abfolge der Geschehnisse etwas lückenhaft oder unregelmäßig. Bajsary wird nicht gefangen gehalten, sondern fristet ein Hirten-Dasein (V. 6158-6171) [180]. Qajqubod, durch Alpamys zum Schah erhoben, gibt Bajsary sein ganzes Hab und Gut zurück. Bajsary bleibt auch weiterhin im Kaschal (V. 10307-10361). Zum Abschied bittet Alpamys seinen Freund Qajqubod, Bajsary nach Bajsyn zurückzuschicken (V. 10432-10449). Im Unterschied zu den beiden anderen usbekischen Varianten weist die mit den Schwiegereltern des Helden verbundene Handlungskette in der Variante von Fozil-shoir somit keine derartigen Widersprüche und Unbestimmtheiten auf.

Ganz anders ist die Art und das Ausmaß der Inkonsistenz in der Variante von Berdi-bakhshi im zweiten Teil des Epos. Alpamys, der nach Kaschal fuhr, um Barshyns Hand zu gewinnen, lässt Barshyn und ihre Eltern alleine zurück nach Bajsyn fahren (I. Teil). Er selbst und seine Männer wollen sich noch im Land umschaun, heißt es. Die *Alpamys*-Handlung im zweiten Teil findet bei Berdi-bakhshi somit eine ganz andere Motivierung als in den übrigen Varianten.

Tajshy Khan lässt Alpamys, der mit Hilfe seines Pferdes frei kommt, sich mit seiner Tochter Tovka vermählen, so dass Alpamys auch sein Versprechen dem Freund und Retter Qajqubod gegenüber vergisst, ihn mit Tovka verheiraten zu wollen (Be. 60). Qajqubod muss ihn selbst

⁶⁴⁶ Vgl. REICHL 2001a, S. 137 f.; 229-230.

⁶⁴⁷ Vgl. ebda, S. 159; 253.

daran erinnern (Be. 77-78). Nachdem Alpamys Qajqubod sich mit Kókaldosh' Tochter vermählen lässt und ihn zum Schah erhebt, wobei Tajshykhan, dafür dass er am Leben bleiben darf, zum Islam konvertiert und zum Visir von Qajqubod degradiert wird, reitet Alpamys leichten Herzens mit Tovka in die Heimat (Be. 78-79). Mit Tovka als zweiter Ehefrau an seiner Seite begegnet der Held unterwegs drei Mädchen, die sich baden und nimmt ihnen ihre Kleider weg. Zudem gesteht er ihnen allen seine Verliebtheit, wobei es sich herausstellt, dass eine von ihnen die Frau eines anderen Schah sein soll (Be. 81-83). Des weiteren begegnet der Held im Land "Izghor" Frauen und Mädchen, die einen Wettgesang halten, so dass die Mädchen vorschlagen, Hakim möge eine von ihnen als Ehefrau mitnehmen. Alpamys und Tovka reiten weiter (Be. 83-84).

Unklar ist, ob es sich hierbei um Neuerungen Berdi-bakhshis handelt oder ob diese Elemente schon vor Berdi-bakhshi in dieser Variante existierten, sei es durch den Einfluss anderer Epen oder auch Erzähltraditionen oder ob es sich um ursprünglich archaische Elemente handelt. Das Motiv, dass der neuvermählte Alpamys trotz der Bitten seiner jungen Frau, deretwegen er die Fahrt nach Kalmückenland unternahm, zurückbleibt, um sich mit seinen Freunden im Kamückenland weiterhin aufzuhalten, scheint märchenhaften Ursprungs zu sein. So ist im altaiischen Märchen *Alyp-Manash* Alyp-Manash, der Sohn von Bajbarak (vgl. Bajböri), mit seiner Heirat mit Kjumjuzhek-Aru, der Tochter von Kyrgyzkhan, nicht zufrieden, da die Vermählung durch die Eltern erfolgt. Im „Buch der Weisheiten“ erfährt er von der schönen Érke-Karakchi, der Tochter von Aq-Khan, und will sie zur Frau nehmen. Dazu entschlossen, fährt er, ebenfalls trotz der Bitten seiner jungen Frau, in die Ferne nach der unbekanntenen Schönen.⁶⁴⁸ Dieses Motiv in der *Alpamys*-Variante von Berdi-bakhshi aber bleibt schwach und unbestimmt und erscheint nicht ganz logisch im Erzählszusammenhang. Das schafft wiederum auch in Bezug auf die Alpamys-Gestalt eine gewisse Widersprüchlichkeit. Statt eines wahrhaft heldenhaften Helden entwirft Berdi-bakhshi im zweiten Teil des Epos somit einen „Frauenheld“.

Andererseits könnte die zweite Eheschließung des Helden mit der Tochter seines Gegners Tajshykhan, durch den er gefangen gehalten wurde, vielleicht ebenfalls älteren Ursprungs sein als in den anderen Varianten. Diese Erzähllinie lässt sich in der oghusischen „Erzählung von Bamsy-Bejrek“ beobachten. In Bamsy-Bejrek, der gleich nach seiner Heirat mit Banu-Chechek zusammen mit seinen Männern verschleppt wird, verliebt sich die Tochter von Bajburd. Bajburd war ebenfalls ein Anwärter um die Hand von Banu-Chechek. Als Bamsy-Bejrek von der bevorstehenden Heirat von Banu-Chechek mit Jaltachuk, der die Nachricht von seinem Tod verbreiten ließ, erfährt, ist er traurig. Die verliebte Tochter von Bajburd verhilft ihm zur Freiheit, da er ihr verspricht, zurückzukehren und sie zu heiraten.⁶⁴⁹ Zur Heirat der beiden kommt es in dieser Erzählung freilich nicht.

Das Motiv mit den entwendeten Kleidern dreier märchenhafter Schönheiten existiert im Epos *Edige*⁶⁵⁰ und ist dort mythischen Ursprungs. Möglich ist, dass das Motiv in Berdi-bakhshis

⁶⁴⁸ Vgl. ZHIRMUNSKIJ 1974, S. 209-213.

⁶⁴⁹ Vgl. ebda, S. 155-157.

⁶⁵⁰ Vgl. zum Epos *Edige* REICHL 2000b, S. 115-134.

Variante dadurch beeinflusst sein könnte. Eindeutig ist es nicht, da keine Nachweise über den Repertoirebestand des Sängers erhalten geblieben sind. Einen möglichen Hinweis auf eine Neuerung durch Berdi-bakhshi selbst könnten vielleicht die Verszeilen geben, in denen es im Zusammenhang mit dem Wettgesang heißt: »*Taqjamning naqsbi jaqsbi, / Doston qilgan Berdi bakhshi*« (»Die Mustern meines Taqija („Nationale Kopfbedeckung“) sind schön, / Den Dastan erzählte Berdi-bakhshi«).

Von Unbestimmtheiten und Widersprüchen unterschiedlichen Charakters betroffen ist auch die Ausgestaltung des Motivs von der Unverwundbarkeit des Helden, des Motivs mit dem Fingerabdruck des Heiligen auf dem rechten Schulterblatt des Helden, in allen sechs Varianten des *Alpamys*.

Nach Bajsyn zurückgekehrt und seine Identität verborgen haltend, fragt Alpamys seinen Baba Qultaj, welche Zeichen sein Sohn gehabt habe, woran man ihn erkennen könne (Ögiz-zhyraw). Qultaj erzählt von dem Abdruck der fünf Finger des heiligen Ali auf dem rechten Schulterblatt des Helden. Daraufhin erkennt Qultaj seinen Sohn an jenem Abdruck und klagt bei ihm über die Ungerechtigkeit der Sklaven, die an der Macht sind (Ög. 190: V. 4800-15).

Zwar wird das Motiv mit dem Fingerabdruck des Heiligen in der Variante von Ögiz-zhyraw damit zum zweiten Mal erwähnt, wobei zugleich auch auf die ungewöhnlich schwierige Geburt des Helden hingewiesen wird (Ög. 190). Allerdings taucht dieses Motiv zum ersten Mal erst in der ersten Begegnungs- und Kampfszene zwischen Alpamys und Qarazhan auf: Als Alpamys in Bedrängnis gerät und Qarazhan im Zweikampf die Oberhand zu gewinnen scheint, erscheint der Pir von Alpamys, Zhajylghan, der im Übrigen auch als der Pir der gesamten karakalpakischen Qoñyrat in der Tat anerkannt ist,⁶⁵¹ und gibt dem Helden zusätzliche Stärke durch einen Handschlag auf sein Schulterblatt (Ög. 62-63: V. 1343-1395). Der Sänger scheint an dieser Stelle das Motiv freilich automatisch verwendet zu haben, um die Unbesiegbarkeit des Helden dadurch zu begründen. Auch in der Variante von Esemurat-zhyraw ist das Motiv der Unverwundbarkeit in die Kampfszene eingebaut (Es. 71-72), wobei gleich von fünf Handschlägen auf den Nacken des Helden durch seinen Schutzpatron Khizr-Iljas die Rede ist (Es. 72).

Unklar bleibt, woher Qultaj auf einmal davon weiß und warum Ögiz-zhyraw nun vom Handabdruck des heiligen Ali spricht und nicht von dem des Schutzpatrons der Qoñyrat Zhajylghan? Eine Erklärung hierfür lässt sich auch nicht aus der Variante von Esemurat entnehmen. Ebenfalls dort erkennt sein Baba Qultaj den Helden an dem Handabdruck des heiligen Ali (Es. 314) und nicht an dem von Khizr-Iljas (vgl. oben).

In den usbekischen Varianten, wie auch in der karakalpakischen Variante von Qurbanbaj-zhyraw, taucht das Motiv unmittelbar nach der Geburt des Helden, schon bei seiner Namengebung auf, als Hinweis auf seine heldenhafte Zukunft. Wie in der Variante von Fozilshoir, in der die Namengebung des Helden durch den Pir Shohimardon erfolgt, der seinen Handabdruck auf Hakimbeks rechtem Schulter hinterlässt und verheißt, dass Hakimbek und Barshyn vermählt werden sollen [6-8].

In der Variante von Saidmurod Panoh-óghli fehlt die Episode mit der heldenhaften Geburt

⁶⁵¹ Vgl. dazu Qally AJYMBETOV 1988.

des Helden durch göttliche Hilfe, dennoch meint Qultaj seinen Sohn Alpamys an dem Abdruck von fünf Fingern erkennen zu können (Sa. 54),⁶⁵² wobei hier kein Heiliger genannt wird. Somit bleibt der Ursprung und Verwendungszweck des Motivs bei Saidmurod noch unbestimmter als in den Varianten von Ögiz und Esemurat-zhyraw.

Bei Berdi-bakhshi erscheint zwar nach der Geburt des Helden der heilige Khizr beim Fest, gibt dem Kind den Namen Mulla Hakim und den Beinamen Alpamys und sagt seine heldenhafte Zukunft voraus (Be. 8). Das Motiv mit dem Fingerabdruck des Heiligen fehlt aber nicht nur in dieser Szene, sondern wird erst gar nicht verwendet. Zu Ende des zweiten Teils gibt sich der Held seinem Bobo Qultaj direkt als sein Sohn zu erkennen (Be. 93-95). Andererseits jedoch bietet Berdi-bakhshis Variante in Bezug auf eine andere Szene zu Beginn des zweiten Teils eine märchenhafte Ausgestaltung des Motivs der Unverwundbarkeit des Helden. So gelingt es bei der Gefangennahme des Helden alleine der 'Maston', die Alpamys und seine Gefährten trunken macht, diese zu einem Haufen zu schichten und zu verbrennen. Darüber hinaus gelingt es ihr noch, die Gestalt eines schönen Mädchens anzunehmen (Be. 45-46). Es heißt zudem, dass kein Feuer, keine Waffe, kein Dolch Alpamys etwas anhaben können, so dass die 'Maston' ein Verlies graben lässt, wohin der trunkene Held geworfen wird (Be. 47).

Ähnlich unverwundbar wie Alpamys in der Variante von Berdi-bakhshi ist auch der Held des altaïischen Märchens *Alyp-Manash*, wobei jener während eines neun Monate andauernden Heldenschlafs in Gefangenschaft gerät. Zudem heißt es, dass den schlafenden Alyp-Manash kein Pfeil durchdringen, kein Dolch verletzen kann, und dass jener einfach weiterschläft, bis er nach neun Monaten im Verlies aufwacht.⁶⁵³

Somit scheint die Variante von Berdi-bakhshi auch in Bezug auf das Motiv der Unverwundbarkeit des Helden die archaische Erzähllinie bewahrt zu haben im Gegensatz zu den übrigen Varianten, in denen das gleiche Motiv möglicherweise eine Neuerung im Laufe der Erzähltradition erfahren haben könnte. So lässt sich an der Motivierung der Unverwundbarkeit durch Heiligen vielleicht die feudal-klerikale Schicht des Epos beobachten. Zudem heißt der Schutzpatron des Helden in den karakalpakistanischen Varianten mal Khizr-Iljas, mal Zhajylghan, der als Pir des gesamten Qoňyrat-Stammes gilt. Darin zeigt sich vielleicht auch die Entwicklungsstufe des *Alpamys* zum Stammepos der Qoňyrat hin.

⁶⁵² Vg. REICHL 2001a, S. 166; 261.

⁶⁵³ Siehe hierzu ZHIRMUNSKIJ 1974, S. 209-213; hier S. 210.

4. Folgerungen. Vergleich

Wie man der Analyse der Inkonsistenz und Unbestimmtheiten im Textgefüge der *Alpamys*-Varianten entnehmen kann, scheint die Art und der Charakter sowie das Ausmaß der Inkonsistenz gewissermaßen auch durch den Umfang der jeweiliger Varianten bedingt zu sein. Möglicherweise ist sie auch durch den situationsbedingten Vortrag bedingt.⁶⁵⁴ Starke und abweichende Inkonsistenz ist in Bezug auf die besprochenen Szenen und Motive im Handlungsgefüge des *Alpamys* vor allem in den Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi nachgewiesen.

Dabei ist zu bemerken, dass die von Inkonsistenz betroffenen Stellen im Handlungs- und Motivgefüge nicht unbedingt in allen Varianten gleich bleiben. Diese Schlussfolgerung betrifft lediglich die von mir behandelten Handlungs- und Motivketten, wobei der Vergleich einen repräsentativen Charakter für das ganze *Alpamys*-Epos haben soll.

Unbestimmtheiten und Widersprüche unterschiedlicher Art und Ausmaßes wurden auch in weiteren Textstellen in jeweiligen Varianten von mir festgestellt, aber nicht in die Analysen miteinbezogen, da ich die ausgewählten Passagen und Motivausgestaltung und -verwendung als Vergleichsbelege für ausreichend halte.

Das Motiv der Unverwundbarkeit des Helden, das in den besprochenen *Alpamys*-Varianten in unterschiedlicher Ausgestaltung und Ausprägung vorliegt, wobei auch die Art der Inkonsistenz dadurch variabel bleibt, scheint zwar in allen Varianten den gleichen märchenhaften Ursprung zu haben. Das zeigt sich aber in seiner ursprünglich archaischen Ausprägung nur in der Variante von Berdi-bakhshi, die auf das altaische Heldenmärchen *Alyp-Manash* zurückgeführt werden kann: Gefangennahme während eines neun Monate andauernden Heldenschlafs; keine Waffe kann den Helden verletzen.⁶⁵⁵ In anderen Varianten lässt sich die feudal-klerikale Schicht – Unverwundbarkeit des Helden durch die göttliche Geburt und den Fingerabdruck eines Heiligen⁶⁵⁶ –, vielleicht noch aus dem späten 19. Jahrhundert, erkennen, die durch den möglichen Einfluss des Atheismus im vorigen Jahrhundert bedingt, Widersprüche im Erzählzusammenhang schafft.

Bei den Wettkämpfen zeigt sich der Einfluss der „kalmückischen Schicht“, in der sich *Alpamys* möglicherweise zum eigentlichen Heldenepos hin gestaltete.⁶⁵⁷ So übernimmt Qarazhan bei den Wettkämpfen die führende Rolle, wobei der Hauptheld Alpamys eher passiv im Hintergrund mitspielt, was aber der Idee des Heldenepos *Alpamys* widerspricht. Des weiteren können auch die

⁶⁵⁴ Nach M. BOGDANOVA kann die Inkonsistenz dadurch erklärt werden, dass sich das Epos durch Bemühungen verschiedener Sänger, in unterschiedlichen Epochen im Leben des Volkes gestaltet hat [und] in unterschiedlicher Umgebung bearbeitet wurde.“ Vgl. M. BOGDANOVA: „O nekotorykh khudozhestvennykh osobennostjakh éposa Alpamysh“ (po uzbekskim versijam). In: Ob épose ‘Alpamysh’. Materialy po obsuzhdeniju éposa ‘Alpamysh’. Hrsg. von V. I. CHICHEROV und H. T. ZARIFOV. Taschkent 1959, S. 98-116; dort S. 107.

⁶⁵⁵ Vgl. oben S. 238.

⁶⁵⁶ Siehe oben S. 237.

⁶⁵⁷ Denn wie Qally AJYMBETOV behauptet, soll das *Alpamys*-Epos in seiner ursprünglichen Fassung nur bis zur Heiratsszene des Helden existiert haben. Das schließt nur den ersten Teil der Dichtung ein. Vgl. AJYMBETOV 1988.

Szenen mit dem verzögerten Ausritt des Helden nach seiner Braut, und bei Ögiz-zhyraw auch die Szene nach der Ankunft des Helden im Kalmückenland genannt werden, als der Held, ohne an den Wettkämpfen teilnehmen zu wollen, sofort Barshyn nach Bajsyn mitnehmen will. Diese Widersprüchlichkeit in der Alpamys-Gestalt ist vielleicht durch den Einfluss der feudal-klerikalen Schicht bedingt. Die Handlungen des Helden tragen durch den ganzen Verlauf der Dichtung einen etwas schleppenden Charakter, vor allem aber im ersten Teil der Dichtung.

Das heroische Schema in seiner fast reinen Form ist vor allem in der Variante von Fozil-shoir erhalten geblieben, wobei auch die Barshyn-Gestalt als Alp-Mädchen („heldenhafte Jungfrau“) geschildert wird. Den heldenhaften Ursprung von Alpamys motiviert man in dieser Variante durch seine ungewöhnliche Geburt. Hinzu kommt in der Variante von Berdi-bakhshi auch die märchenhaft-unverwundbare Gestalt des Helden zur Geltung.

Wie man der Analyse der Inkonsistenz und Unregelmäßigkeiten in den *Alpamys*-Texten entnehmen kann, sind sie nicht nur situations- bzw. vortragsbedingt, sondern auch stoffgeschichtlich und überlieferungsbedingt. An dem Beispiel des Motivs der Unverwundbarkeit lassen sich allein schon die Einwirkungen dreier Erzählschichten bzw. Überlieferungsperioden belegen, wenn nicht sogar noch mehrerer.

Die Inkonsistenz im *Nibelungenlied* scheint ebenfalls eher einen überlieferungs- und stoffgeschichtlichen Charakter zu haben, da möglicherweise mehrere Erzählschichten im Laufe der Tradierung aufeinander abgestimmt oder auch hinzugefügt und verändert worden sind, und das schon in den Vorstufen des *Nibelungenliedes*.⁶⁵⁸ Dabei ist ein gegenseitiger Einfluss paralleler Erzähltraditionen, seien es Sagenkreise, Märchen oder auch Kurzdichtungen und Heldenlieder, im Laufe der Überlieferung nicht auszuschließen.⁶⁵⁹

Jan-Dirk Müller erklärt die „umstrittensten Stellen“ oder „Ambiguitäten“ des *Nibelungenliedes* nicht aus der Sagengeschichte heraus, sondern sieht dort „Erzählstrategien“ am Werke, die auf Unbestimmtheiten geradezu abspielen.⁶⁶⁰ Dieses Verfahren „kalkulierter“ Ambiguität hat Müller insbesondere durch seine Interpretation der Hortforderungsszene eindrucksvoll verdeutlicht.

Den Grund für Textunebenheiten im *Nibelungenlied* sieht Joachim Heinzle eher in der „Eigenart dieser Überlieferung“, die keine schriftliterarische war. „Man muß sich vorstellen, daß

⁶⁵⁸ Walter HAUG glaubt in der Inkonsistenz und Unregelmäßigkeiten im *Nibelungenlied* die Konsequenzen des Verschriftlichungsprozesses um 1200 für das *Nibelungenlied* zu erkennen. So sind die „heroischen Schemata“ im *Nibelungenlied* nach Walter HAUG auf der schriftlichen Ebene „unverständlich“ geworden. „Man lebt zwar in einer nicht mehr heroischen, sondern in einer höfischen Welt, jedenfalls der Idee nach, und ihr gegenüber wird das heroische Konzept sinnlos-undurchsichtig.“ Das ursprüngliche Konzept stimmt nicht mehr. Dennoch greife „die sinnlos gewordene Mechanik des heroischen Schemas [...] untergründig immer noch“. Vgl. Walter HAUG 1994, S. 396 f.

⁶⁵⁹ Volker MERTENS führt die Widersprüchlichkeiten auf den Nibelungendichter zurück. „Die Delegation des Berichts von Siegfrieds Heldenjugend an Hagen erfüllt [...] mehrere Funktionen: sie erlaubt dem Dichter den Entwurf einer relativ schlackenlosen höfischen Biographie Siegfrieds, und sie stiftet eine symbolische Voraussage über die Rolle Hagens, die durch die Warnung Siegmunds vor Hagen bei Siegfrieds Auszug (54) schon präludiert war. Der Autor des ›*Nibelungenliedes*‹ zeigt sich also als sein Material überlegen disponierender Gestalter, der Mittel zu nutzen weiß, die nicht aus der mündlichen, sondern der gelehrten Poetik stammen.“ Vgl. Volker MERTENS 1996a, S. 365. – Zur Rolle Hagens als Verbindung zum Mythischen siehe auch Volker MERTENS: „Hagens Wissen – Siegfrieds Tod. Zu Hagens Erzählung von Jungsiegfrieds Abenteuern.“ In: *Erzählungen in Erzählungen*. Hrsg. von Harald HAFERLAND und Michael MECKLENBURG. München 1996 [1996b], S. 59-69.

⁶⁶⁰ Jan-Dirk MÜLLER 2002, S. 59-63.

die Geschichten von Siegfried und Kriemhild und von Kriemhild und ihren Brüdern über Jahrhunderte hin mündlich von Generation zu Generation und von Volk zu Volk weitergegeben wurden“. Zur schriftlichen Fixierung kam es nach Joachim Heinzle möglicherweise „erst im *Nibelungenlied*, jedenfalls nicht viel früher.“ Die Veränderungen reichten von sprachlicher Art bis zur Ausgestaltung einzelner Motive im Aufbau des Werks: „das sprachliche Gewand und die metrische Form, das Inventar der Personen und der Szenen, der Haushalt und die Ausgestaltung der Motive, nicht zuletzt die Handlungsabläufe selbst. Dabei wurde nicht einfach das Alte vom Neuen verdrängt, es konnte vielmehr jahrhundertlang neben ihm fortbestehen. So entwickelte sich eine reiche, vielgestaltige, dissonante Erzähltradition“. Weiter noch: „Wer sie schriftlich fixieren, ins Buch bringen wollte, der stand vor einer Aufgabe, die an die Quadratur des Kreises erinnert; er konnte nicht mit hinreichender Freiheit aus der Tradition auswählen und glättend umerzählen und mußte doch für einen buchgemäßen, handlungslogisch stimmigen Erzählzusammenhang sorgen. [...] Gelungen ist es ihm am Ende nicht, weil es nicht gelingen konnte.“⁶⁶¹

Eine genauere und detaillierte Vorgeschichte des Ursprungs der Inkonsistenz im *Nibelungenlied* will hiermit nicht nachgezeichnet werden, sondern der Zweck der vorliegenden Analyse war anhand der Inkonsistenz und ihres Charakters in den *Alpamys*-Varianten zu zeigen, dass dort ebenfalls eine vergleichbare Widersprüchlichkeit im Text- und Motivgefüge durchaus nachzuweisen ist. Nicht zuletzt diente auch die genau nachweisbare mündliche Überlieferungstradition, in der die *Alpamys*-Texte bis zu ihrer Verschriftlichung zu Beginn des vorigen Jahrhunderts standen, dem Zwecke dieser vergleichenden Analyse, um zeigen zu können, wie es mit diesem Problem in den rein mündlichen Texten aussieht.

⁶⁶¹ Joachim HEINZLE 1991, S. 22; 24. – Siehe auch HEINZLE 1987b, S. 34 f. – Siehe in diesem Zusammenhang die These der „Anonymität des *Nibelungenliedes*“ als „Vorzeitkunde“. Vgl. Otto HÖFLER 1965, S. 387.

SECHSTES KAPITEL

ERGEBNISSE

Alpamys und *Nibelungenlied*: Kontraste oder vergleichbare Ähnlichkeit?

1. Variation ganz im mündlichen Stil?

Die Makro-Variation besteht in den *Alpamys*-Varianten nicht nur in Bezug auf Umfang, Textstruktur, Strophen- bzw. Versform, metrische Ausgestaltung, sondern auch in der Reihenfolge der Szenen und der Ausgestaltung einzelner Motive sowie im Fehlen oder Vorhandensein der einen oder anderen Episode, Szene und von Motiven in bestimmten Varianten.

Wie man den Analysen und besprochenen Beispielen entnehmen kann, ist die Sujettrichtung in allen Varianten gleich. Differenzen und Abweichungen bestehen vor allem im Stil der einzelnen Sänger und Traditionen, wie detailliert und episch breit oder auch verkürzt die jeweiligen Szenen und Episoden dargestellt sind. Zu erklären sind die Abweichungen auch mit der Situations- und Publikumsbezogenheit der jeweiligen Vortragsvarianten des *Alpamys*-Epos und nicht zuletzt auch mit der Vortrags- bzw. Improvisationskunst der Sänger.

Auch die gegenseitigen Beeinflussungen der Sänger spielen dabei eine große Rolle. So stehen die karakalpakischen Varianten von Ögiz-zhyraw und Esemurat-zhyraw einander nach Umfang, nach der Art der Ausgestaltung der Szenen und Motive, der Reihenfolge der Handlungen sowie nach Gebrauch der stilistischen Mittel deutlich näher als die Variante von Qurbanbaj-zhyraw. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Esemurat und Qurbanbaj-zhyraw den gleichen Sänger als Lehrer hatten. Allerdings lernte Qurbanbaj seine Kunst auch bei zwei anderen Sängern, wobei er zeitweise auch in Bulunghur weilte. Daher ist vielleicht die epische Breite in seiner Variante zu erklären, die für die Sänger aus Bulunghur typisch zu sein scheint (vgl. die Variante von Fozil-shoir). Manchmal scheint aber die epische Breite überflüssig zu sein.

Bei den usbekischen Varianten ist es ziemlich offensichtlich, wie verkürzt die Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi im Vergleich zu der Variante von Fozil-shoir vorgetragen wurden, wobei der Eindruck entsteht, dass der Sänger in zeitliche Bedrängnis geriet. Denn im ersten Teil der Dichtung werden die Dialoge der Protagonisten nicht entwickelt. Dadurch erscheinen diese Stellen ziemlich bezuglos im Handlungszusammenhang des Epos. Dennoch hat gerade die Variante von Saidmurod Panoh-óghli solche Episoden überliefert, die für das Verständnis der einen oder anderen Motivierung auch in anderen Varianten aufschlussreich sind. Fozils Variante kann, ohne Zweifel, als ausgearbeiteteste und im Laufe der Überlieferung geradezu zu einer Vollkommenheit entwickelte Dichtung von *Alpamys* betrachtet werden, und das mit den dieser Tradition von Sängern eigenen Stil- und Gestaltungsmerkmalen.

Auf diese Weise unterscheiden sich nicht nur die beiden, die usbekische und die karakalpakische, Versionen der *Alpamys*-Dichtung beträchtlich voneinander, sondern auch einzelne Varianten, selbst wenn sie gleich gebaut sind: Sie alle bestehen aus Vers- bzw. Strophendialogen, -monologen, Beschreibungen sowie Prosaeinschnitten, die bestimmte Erzählabschnitte der Dichtung und einzelne Episoden miteinander verbinden.

Aufgrund derartiger Feststellungen anhand der *Alpamys*-Varianten, die für zweifellos voneinander unabhängig existierende Sängervarianten sprechen, kann man in Bezug auf die *Nibelungenlied*-Handschriften A, B und C eine gleiche Makro-Variation ausschließen. Im Falle der Handschriften A, B und C ist es eindeutig, dass es sich hier auf keinen Fall um unterschiedliche Varianten handelt. Das wurde oben durch entsprechende Analysen anhand einzelner Aventiuren soweit belegt.

Wenn man einen Vortrag nicht ausschließen will,⁶⁶² dann könnten die drei Handschriften lediglich als unterschiedliche Vortragsvarianten eines und desselben Sängers bzw. Epikers – wobei ich hiermit nicht den Autor bzw. Verfasser des *Nibelungenliedes* meine – in Frage kommen.⁶⁶³ Aber auch erst dann ausschließlich als ein Vortrag aufgrund einer schriftlichen Vorlage, die wahrscheinlich situationsgebunden war. Dagegen spricht allerdings der Umstand, dass die Handschriften A, B und C in der Handschriftenform, in der sie uns heute vorliegen, unmöglich situationsgebunden hergestellt worden sein könnten.

Zu dieser Annahme ermuntern mich auch die neuesten Erkenntnisse in der Nibelungenforschung, die, wenn auch nicht unbestritten, die Möglichkeit nicht ausschließen, dass das *Nibelungenlied* für einen musikalischen Vortrag zugeschnitten war. So stellte Joachim Heinze zur Strophenstruktur des *Nibelungenliedes* folgendes fest: „Das *Nibelungenlied* war primär zum Vortrag bestimmt, nicht zum stillen Lesen, und zwar, [...] zum musikalischen Vortrag wahrscheinlich mit Instrumentbegleitung. [...] Die Längung des letzten Abverses [...] gibt ihr [der Strophe] Kontur, läßt sie den Hörer als blockhaft geschlossene Einheit wahrnehmen.“⁶⁶⁴

Auch Otrifd Ehrismann meint, dass das *Nibelungenlied* „ohne eine Rezeption durch Lesen zu verhindern, auf den Vortrag zugeschnitten“ ist. „Es ist nicht nur ein Epos, dessen Geschichte aus der Mündlichkeit kommt, es ist auch ein Epos für die Mündlichkeit. Die (musikalische) Aufführung des Textes, seine *performance*, erlaubt bei jedem Vortrag eigene Fokussierungen und eigene Emphasen, die sich vor allem an dem oftmals pathetisch gehaltenen Stil entfalten können, und sie verträgt in Bezug auf die Kunst der Motivierung wohl auch eher als ein ausschließlich auf die Schrift konzipierter Text gelegentlich eine Vernachlässigung der Handlungslogik *en detail*. Die enge Kommunikation mit dem Publikum, die im Übrigen auch als ein fiktionales Element eingesetzt sein kann, begünstigt die vielfach vom Epiker geübte Technik der Anspielung, der Evokation von Ereignissen und Erzählungen, deren Bekanntheit er bei seinen Zuhörern

⁶⁶² Zur Nibelungentrophe vgl. oben Kapitel I.

⁶⁶³ Siehe hierzu Kapitel II.

⁶⁶⁴ Joachim HEINZLE: *Nibelungenlied* 1987b, S. 43 ff.

voraussetzen kann.⁶⁶⁵

2. Zur Mikro-Variation

Den Analysen zur Mikro-Variation in Bezug auf die Sprache der Nibelungenhandschriften diene das Modell der Beschreibung epischer Variation von Joachim Bumke als Grundlage. Demnach können „alle Unterschiede zwischen verschiedenen Handschriften und verschiedenen Fassungen eines Epos [...], soweit sie sich nicht als Fehler einzelner Schreiber erklären lassen“⁶⁶⁶, als „epische Variation“ eingestuft werden. So beginnt die epische Variation nach Bumke „auf der Ebene kleinster Unterschiede in der Morphologie, der Syntax oder der Semantik.“⁶⁶⁷

Da die Mikro-Variation im Sprachgebrauch in verschiedenen Sängervarianten des *Alpamys*-Epos offensichtlich ist, wurden von mir aus beiden *Alpamys*-Versionen jeweils traditionelle Szenen bzw. Textpassagen exemplarisch ausgewählt. Anhand dieser Beispiel-Szenen, die im Gegensatz zum restlichen Erzähltext in unterschiedlichen Varianten nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich relativ ähnlich gestaltet sind, sollte dennoch das Ausmaß und die Art der sprachlichen Variation in *Alpamys*-Texten nachgewiesen bzw. veranschaulicht werden.

Aber auch die ausgewählten Szenen gehen zunächst einmal im Umfang und Inhalt sowie je nach dem wie sie sprachlich und künstlerisch in jeweiligen Varianten ausgestaltet sind, deutlich auseinander. Das Textmaterial beschränkte sich des weiteren innerhalb der genannten Szenen auf jeweils „feste“, traditionelle „Text“-Stellen, um schon anhand dieser Stellen die sprachliche Variation in ihrem ganzen Ausmaß nachweisen zu können.

Als Analysegrundlage diene in den usbekischen Varianten die Umzugsszene, die vor allem in der Variante von Fozil-shoir episch breit entfaltet und vollständig gegeben ist. Aufgrund der traditionsgebundenen Abweichungen in der Motivierung des Umzugs im Gegensatz zu den usbekischen Varianten wurde in den karakalpakischen Varianten die Begegnungsszene der Helden, *Alpamys*’ und des kalmückischen Recken *Qarazhan*, zur Analyse herangezogen.

Die Belege spezifisch mündlicher Mikro-Variation, die auf sprachlichen Entsprechungen zwischen den *Alpamys*-Varianten beruhten, wurden anschließend mit der Art und dem Ausmaß sprachlicher Variation in Nibelungenhandschriften verglichen, die zunächst untereinander auf sprachliche Abweichungen hin analysiert wurden.

⁶⁶⁵ Otfried EHRISMANN 2002, S. 47; siehe auch S. 37: „Wahrscheinlich konnte er [der Nibelungenepiker] schon auf Texte, die die Nibelungenstrophe gebrauchten, zurückgreifen. [...] Schwer tut man sich mit dem Dichter-Begriff, den man sogar hat auflösen wollen, weil wir nicht wissen, was dem Epiker vorlag und ob es vielleicht auch schon konkurrierende größere verschriftete oder mündliche Nibelungentexte gab. [...] Der poeta des Mittelalters war ein (handwerklicher) Macher, dessen Arbeit vortrags- und publikumsbezogen war. Geniale Fähigkeiten der epischen Gestaltung und schöpferische Inspiration schließt eine solche Definition nicht aus – auch nicht das Staunen der Interpretierenden vor seiner Arbeit.“ – Zur Forschungsdebatte über den Nibelungendichter und zur komplexen Stoffgeschichte des mhd. Nibelungenepos vgl. oben, Kapitel I.

⁶⁶⁶ Joachim BUMKE 1996a, S. 390.

⁶⁶⁷ Ebda, S. 52. – Karl STACKMANN: „Mittelalterliche Texte als Aufgabe“ 1964, S. 257, spricht bei solchen Differenzen von »iterierenden Varianten«. – Zu einem weiteren Terminus »Präsumptivvarianten«, den sogenannten „vollkommen gleichwertige[n] Lesarten“, vgl. Joachim BUMKE 1996a, S. 53, Anm. 238; siehe auch Joachim HEINZLE 1978, S. 64, Anm. 24. Karl STACKMANN (1964), S. 263. Im Folgenden bleiben diese Begriffsunterscheidungen unberücksichtigt.

Wie man der Analyse der karakalpakischen und usbekischen Varianten entnehmen kann, ist die sprachliche Variation als stilunterscheidendes Merkmal der jeweiligen Varianten offensichtlich vorhanden. Denn zum einen handelt es sich bei ihnen um jeweils unterschiedliche Vortrags- bzw. Sängervarianten, zum Teil aus verschiedenen Regionen und Sängerschulen. Zum anderen konnte die Variation auch anhand typischer, traditioneller Stellen nachgewiesen werden.

Die Abweichungen in den behandelten Abschnitten reichen von Unterschieden in Umfang, Strophen- und Versform über synonymen oder gleichwertigen Sprachgebrauch bis zu Entsprechungen lediglich in einzelnen Wörtern, bei vergleichbar ähnlichen Formulierungen.

Meistens scheinen sprachliche Ähnlichkeiten aufgrund des refrainartigen Erzählstils der Sänger breiter zu sein, was aber nicht der Fall ist. Andererseits wurde von mir in den kurzen usbekischen Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi sprachliche Ähnlichkeit in Verspaaren und in ganzen Strophen festgestellt.

Das Ausmaß der sprachlichen Entsprechungen bleibt jedoch im Vergleich zu den offensichtlichen sprachlichen Differenzen in allen sechs Varianten geringfügig. Somit ist auch das starke Variationsausmaß im Sprachstil und -gebrauch sowie in Formulierungen zwischen diesen verschiedenen Sängervarianten des gleichen *Alpamys*-Epos nicht zu bestreiten.

Ganz anders verhält es sich mit der sprachlichen bzw. Mikro-Variation in den *Nibelungenlied*-Handschriften. Auf jeden Fall ist nicht zu übersehen, dass es sich bei den drei Haupthandschriften, die hier zur vergleichenden Analyse herangezogen wurden, nicht um Niederschriften von verschiedenen Vortragsvarianten handelt.⁶⁶⁸ Das festzustellen war aber auch nicht der Zweck dieser Analysen. Es galt vielmehr zu zeigen, wie die sprachliche Variation in den jeweiligen Traditionen – *Nibelungenlied* und *Alpamys* – aussieht und welchen Ausmasses sie jeweils ist.

Aufgrund des Ausmasses der Mikro-Variation, das im Vergleich zu den *Alpamys*-Varianten offensichtlich ziemlich geringfügig ist – daran können auch die Plusstrophen in C und die fehlenden Strophen in A nicht viel ändern –, ließen sich die Handschriften A, B und C – vor allem aber C im Vergleich zu A und B – eher mit verschiedenen Niederschriften der gleichen Ependichtung vergleichen, die von einem und demselben Epiker bzw. Sänger in unterschiedlichen Situationen niedergeschrieben worden sein könnten. Leider standen mir solche Vergleichsbelege nicht zur Verfügung, so dass ich den Vergleich anhand unterschiedlicher Sängervarianten des gleichen *Alpamys*-Epos führen musste. Andererseits stellte aber Karl Reichl anhand von drei Varianten von *Qoblan*, einem anderen karakalpakischen Heldenepos, die eine gleiche Geschichte erzählen – diese sind einmal die Variante von Esemurat-zhyraw und zwei weitere von seinem Schüler Zhumabaj-zhyraw –, dennoch Unterschiede bei einem Vergleich fest. Leichte bis größere Differenzen zwischen den drei Varianten hat Reichl nicht nur im Gehalt einzelner Episoden, sondern auch in Bezug auf die Form nachweisen können. Wichtig sind vor allem die festgestellten Differenzen zwischen beiden Varianten A und B von Zhumabaj-zhyraw,⁶⁶⁹ die in der von Reichl besprochenen Episode unterschiedliche Form zeigen: So ist die

⁶⁶⁸ Vgl. Kapitel VI, 4.

⁶⁶⁹ Diese hat REICHL persönlich aufgenommen: Die Variante A ist 1990 aufgenommen und B stammt vom 1994.

in Verszeilen (19 Verse) dargebotene Stelle in A in B in Prosa wiedergegeben. Auch sprachlich differieren die beiden Varianten bei einem ähnlichen, aber nicht identischen Wortlaut voneinander, wobei der Sänger den gleichen lexischen Bestand unterschiedlich einsetzt. Das zeigt Reichl deutlich anhand der Vorstellungsrede von Qoblan, des Helden, der unterwegs seinem Herrscher Aqsha-khan begegnet, der diesen nicht kennt.⁶⁷⁰

So lässt sich das Ausmaß der sprachlichen Variation in den *Alpamys*-Varianten kaum mit dem der Nibelungenhandschriften auf einer Ebene vergleichen. Daraus lassen sich aber auch keine Rückschlüsse auf einen schriftlichen Ursprung der Nibelungen-Handschriften ziehen. Schon aufgrund der Differenzen zwischen den drei Handschriften anhand fehlender Strophen in A und anhand Plusstrophen in C ist ebenfalls auszuschließen, dass eine gleiche Handschrift (B) in drei unterschiedlichen Fassungen (*A, *B, *C) schriftlich bearbeitet worden ist.

Zwar scheint auch Bumkes Definition von Fassungen nicht ganz auf die Nibelungenhandschriften übertragbar zu sein. Ein „eigener Gestaltungswille“ ließ sich aber eher jeweils zwischen den Handschriften C und B sowie zwischen C und A partiell nachweisen. Das zeigt sich zum einen an den abweichenden Formulierungen in C, die von A und B partiell stark differieren. Zum anderen wären es erweiternde Aussagen und Berichte zum Hintergrund in den Plusstrophen von C.

Somit könnte man von einer *C-Fassung im Gegensatz zu einer *B-Fassung und von einer *C-Fassung im Gegensatz zu einer *A-Fassung – also *C versus *BA – sprechen, aber nicht von einer *B-Fassung im Gegensatz zu einer *A-Fassung und umgekehrt. *A und *B vertreten dieselbe Fassung, die in *A nur stärker gekürzt wurde – ganz ähnlich wie höfische Epen auch.⁶⁷¹ Wie die sprachliche Variation zwischen den jeweiligen Fassungen zeigte ist es auszuschließen, dass diese „ Fassungen“ jeweils oder partiell Bearbeitungen voneinander sind. Vielmehr stehen sie in unabhängigem Verhältnis zueinander, so dass man ihnen durchaus die „Merkmale der Originalität“⁶⁷² zuschreiben könnte. Das betrifft wiederum die *C-Fassung, die für sich steht, im Gegensatz jeweils zu *B-Fassung und zu *A-Fassung. Aber bei A und B bleibt das Verhältnis unklar: Die Abweichungen sind kaum auffallend, abgesehen von fehlenden Strophen in A – und einzelnen Differenzen im Wortlaut, die aber meistens Synonymität aufweisen, – die aber dadurch nichts Wesentliches im Inhalt eingebüßt hat. Die sprachlichen Differenzen zwischen A und B sind ziemlich gering auch im Vergleich zu den beiden Varianten von *Qoblan*, die von einem und demselben Sänger vorgetragen wurden, mit einem zeitlichen Abstand von vier Jahren.

⁶⁷⁰ Vgl. Karl REICHL 2001b, S. 233-242. – Neuerdings schließt Harald HAFERLAND in Bezug auch auf das *Nibelungenlied* den möglichen Vortrag, unter anderem anhand sprachlicher Variation zwischen Handschriften B und C, nicht ganz aus. Seine Aufmerksamkeit richtet sich dabei auf vertauschte und umgestellte Textpartien sowie das „fehlerhafte Neufassen von vergessenem Text“. Zudem diskutiert HAFERLAND erneut die Frage „Der oder die Sänger des ‚*Nibelungenliedes*‘?“. Vgl. Harald HAFERLAND 2004, S. 103-126; siehe auch S. 95 f.

⁶⁷¹ Peter STROHSCHNEIDER: „Höfische Romane in Kurzfassungen. Stichworte zu einem unbeachteten Aufgabenfeld.“ In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 120 (1991), S. 419-439.

⁶⁷² Joachim BUMKE 1996a, S. 45 f.

3. Formeln. Stilmittel der Mündlichkeit?

Innerhalb der kasachischen mündlichen Tradition unterscheidet Karl Reichl zwischen variierenden Typen von formelhaften Versen: klischeeartige Formeln; Formeln oder Formelsysteme, die sich um Epitheta bilden; formelhafte Verse, die den Bestandteil der typischen Szenen bilden und schließlich Formeln, die durch die syntaktische Struktur der Turksprachen erzeugt sind. Aufgrund dessen kommt Reichl zu folgender Überzeugung: „By the same token, the diction of Kazakh epic poetry, in all its traditionality, is by no means stereotyped or merely repetitive. The singer, in particular the good singer, is no manipulator of *clichés* and formulas, but a creative artist, a master and not a slave of his technique.“⁶⁷³

Auch die Formeln im *Alpamys* und die Art ihrer Verwendung durch die jeweiligen Sänger lassen sich ähnlich beschreiben. Die *Alpamys*-Formeln sind viel komplexer als die vergleichbaren Formeln im *Nibelungenlied* und auch sonst sind sie in der gesamten karakalpakischen und usbekischen mündlichen Tradition geläufig.⁶⁷⁴ Sie sind durch die mündliche Überlieferung und Verbreitung der Epen von Sänger zu Sänger und durch den gegenseitigen Einfluss der Traditionen⁶⁷⁵ übertragen und fast zu einer festen Größe mit variablem Charakter innerhalb der „mündlichen Texte“ entwickelt.⁶⁷⁶ Die Formeln unterliegen der Variation eher als die sogenannten Erzählschablonen.

Albert Lord betont zurecht, dass man von Formeln als charakteristischen Kompositionsmerkmalen der mündlichen Tradition, sowohl in Bezug auf angelsächsische als auch in Bezug auf andere Traditionen, erst dann sprechen sollte, wenn fest bestimmt ist, erstens, welche Wiederholungen Formeln sind, und zweitens, welche Formeln traditionell mündliche („oral traditional“) sind.⁶⁷⁷ „It is clear, then, that the difference between formula and repetition is crucial to oral poetics, and one of the results of not having explored sufficiently the difference between formula and repetition has been that the lines between oral and written poetics have been blurred. There is a different attitude toward repetition in an oral poetics, where repetition is tied to verse-making, not to semantic or contextual reference, or to ‘aesthetics’. In respect to repetition, oral poetics is different from written poetics *precisely* because in it one is dealing with *formulas*, not ‘repetitions’.“⁶⁷⁸

Wiederholungen, die mit den Formeln nicht gleichzusetzen sind durchgehend in den *Alpamys*-Texten festgestellt wurden, sind eine Eigenschaft der mündlich vorgetragenen Dichtung. Ihr Ausmaß differiert aber von Sänger zu Sänger. Wiederholt werden neben stilistischen Formeln,

⁶⁷³ Karl REICHL 1989b, S. 378.

⁶⁷⁴ Vgl. hierfür Kapitel IV.

⁶⁷⁵ Gemeint sind hier *zhyranaw* (karakalpakische Epensänger) und *baqshi* (usbekische Epensänger) und ihr Repertoirebestand.

⁶⁷⁶ Für ähnliche Formeln im *Alpamys* und in einem anderen Epos *Rustamkhan* in der Variante von Fozil-shoir Jöldosh-óghli vgl. N. KIDAISH-POKROVSKAJA und A. MIRBADALEVA 1971, S. 77 ff.

⁶⁷⁷ Albert B. LORD: „Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula“ In: *Oral Tradition* 1/3 (1986), S. 467-503; dort S. 494.

⁶⁷⁸ Ebda, S. 493 f.

ganze Versgruppen oder auch manche stereotype Wendungen und Ausdrücke, vor allem in typischen Szenen und Episoden. Darunter tauchen auch einfache stereotype Wortgruppen auf. Aber auch variierende 'Epitheton-Nomen-Konstruktionen' sind davon durchgehend betroffen.

Ein weiteres wiederholungsreiches Kompositionsmittel der mündlichen Dichtung – hier am Beispiel der *Alpamys*-Varianten – scheinen die ständig wiederkehrenden refrainartigen Verszeilen zu sein. Diese lassen sich in allen hier behandelten *Alpamys*-Varianten zahlreich nachweisen. Dabei enthält die refrainartige Verszeile bzw. ein Verspaar einen abgeschlossenen Satz oder es sind mehrere Verszeilen.

Die Formeln in den *Alpamys*-Varianten, die hier als solche behandelt wurden, sind nicht »formulaic« und auch keine »straight formula« im Sinne von Lord: Sie sind feste stilistische Formeln, die fast immer, manchmal auch in Prosaabschnitten, syntaktische Einheiten bilden, deren Umfang von einer Verszeile bis zu einer ganzen Strophe reicht, und die von Parallelversen ergänzt auftauchen. Durchaus passen sie sich dem Metrum und dem Reimschema der Strophen bzw. Verspassagen an.

Die Formeln als solche wurden in den *Alpamys*-Varianten meistens in Verspassagen bzw. Strophenabschnitten festgestellt, eher als in den Prosapassagen. Ihr Umfang reicht von einer Verszeile bis zu einer ganzen Strophe, je nach dem Kontext auch darüber hinaus. Aber auch die Prosa enthält eigene Formelarten, die allerdings einen fixierten bzw. stereotypen Charakter besitzen und nicht so stilistisch entfaltet sind, wie die Versformeln. Die Versformeln umfassen meistens eine ganze Verszeile. Manchmal kommen sie zusammen mit einem Parallelvers vor. Es gibt auch Fälle, in denen zwei selbstständige Versformeln einander ergänzend im gleichen Kontext aufeinander folgen.

Verschiedene Varianten der geläufigen stilistischen Formeln finden sich fast in allen *Alpamys*-Varianten. Aber auch die Eigenart einzelner Sänger lässt sich an bestimmten Formeln ablesen, die entweder nirgendwo anders vorkommen oder im Wortlaut stark variieren. Ob bei Sieben-/Achtsilblern oder Elf-/Zwölfsilblern, die Formeln passen sich jeweils dem vorhandenen Reimschema und Metrum der Strophe bzw. Versgruppe an, in der sie auftauchen. Daher kann man zwischen einer einfachen und entfalteten Form der gleichen Formel unterscheiden, die in ihrer entfalteten Form im epischen Langvers von zwölf Silben unter anderem durch Attribute, Adverbien oder Epitheta erweitert wird.

Die besprochenen stilistischen Formeln variieren je nach dem Geschlecht oder Alter der Protagonisten, für die diese verwendet werden. Sie variieren auch von Sänger zu Sänger, wobei die Aussage und das Grundschema der stilistischen Formeln gleich bleibt und die Variation nur die Form und partiell den lexischen Bestand betrifft.

Die Formeln erhalten in unterschiedlichen Situationen spezifische Bedeutungsnuancen und sind meistens eng mit dem epischen Kontext verbunden. Die besprochenen traditionellen Stilelemente sind hauptsächlich für die Verspartien, vor allem aber für Strophenpassagen, die gesungen werden, charakteristisch. Diese Formeln wiederholen sich als feste Stilelemente im Laufe der ganzen Dichtung.

Durchaus ist auch die Sprache des *Nibelungenliedes* von Wiederholungen – keine Formeln –

geprägt.⁶⁷⁹ Diese betreffen manchmal einzelne Wörter in unterschiedlichen Kontexten, die auch sonst in beliebigen Dichtungen festgestellt werden könnten.⁶⁸⁰ Meistens sind auch ganze Halbzeilen unverändert oder auch mit Veränderungen im lexischen Bestand wiederholt. Diese enthalten je nach dem Kontext einen Hinweis auf eine Anrede („do sprach“) oder überwiegend aufgeschwellte ‘Epitheton-Nomen-Konstruktionen’.

Stets handelt es sich bei den besprochenen Beispielen aus dem *Nibelungenlied*, die nach ähnlichen syntaktischen Strukturmustern gebaut sind – Struktur von vorausdeutenden Langzeilen,⁶⁸¹ um Wiederholungen von Wortgruppen und syntaktischen Einheiten. Manchmal sind diese wörtlich wiederholt, meistens aber variieren ein oder mehrere Lexeme innerhalb der gegebenen syntaktischen Struktur, wobei dadurch die Aussage kaum verändert wird.

Sie lassen sich ohne Zweifel einem System von festen und variierenden lexischen Bestandteilen zuordnen. Allerdings könnte man dieses System eher als ein System von stereotyp wiederkehrenden Wortgruppen bzw. syntaktischen Strukturen bezeichnen denn als ein Formelsystem. Auf jeden Fall würde sich ein solches „Formelsystem“ von dem der *Alpamys*-Varianten deutlich abheben. Denn die Formeln und ihre Substanz sehen dort ganz anders aus. Aber auch der Inhalt und die Aussage der Formeln sind dort viel komplexer und sind durchaus als typische stilistische Formeln der mündlichen epischen Tradition zu bezeichnen. Sie stammen aus jahrhundertalter mündlicher Tradition und sind im Laufe der Überlieferungen zwar Variationen unterworfen, aber ihre Grundsubstanz und Kontextgebundenheit haben sie sich bewahrt. Wie man mit ihnen umgeht, ob sie im jeweiligen Kontext richtig verwendet und wie künstlerisch entfaltet sie sind, hängt natürlich auch vom Können des jeweiligen Sängers ab.

Abgesehen von wenigen Ausnahmefällen, die in der Tat in der Art von Formeln gebraucht zu sein scheinen, sind die Vorausdeutungen im *Nibelungenlied* von den stilistischen epischen Formeln zu unterscheiden. Sie sind eher Besonderheiten des Nibelungenepikers oder der Nibelungentradition,⁶⁸² wobei sie durchaus eine kompositionstechnische Rolle spielen ähnlich den Formeln bei einem mündlichen Vortrag. Aber die mündlichen epischen Formeln werden im Gegensatz zu Vorausdeutungen im *Nibelungenlied* häufiger und anders verwendet, wie das in den *Alpamys*-Varianten der Fall ist.

Die viel besprochenen ‘Epitheton-Nomen-Konstruktionen’ scheinen dagegen ein durch Wiederholungen fest geprägtes Phänomen der Nibelungensprache zu sein. Wegen ihrer Häufigkeit ist es nicht auszuschließen, dass dieser Stil aus der Mündlichkeit stammt. Möglicherweise handelt es sich um bewusste literarische Stilisierung der Wiederholungen im Sinne von Michael Curschmann.⁶⁸³

Auf keinen Fall handelt es sich bei diesem Phänomen aber um stilistisch epische Formeln, wie im *Alpamys*-Epos. Selbst wenn man bei diesem Phänomen im *Nibelungenlied* von einer Übernahme

⁶⁷⁹ Vgl. hierfür Franz H. BÄUML und Eva-Maria FALLONE 1976; siehe auch Kapitel IV und den Anhang II.

⁶⁸⁰ Für Beispiele siehe den Anhang II.

⁶⁸¹ Vgl. Kapitel IV, 4.2.

⁶⁸² Burghart WACHINGER führt die Erzählervorausdeutungen auf die vor- und frühhöfische Kurzversepik zurück. Vgl. Burghart WACHINGER 1981, S. 94.

⁶⁸³ Vgl. Kapitel IV.

des mündlichen Stils in schriftlich geprägte Dichtung ausgeht, so unterscheidet sie sich immer noch stark von dem rein mündlichen Stil der *Alpamys*-Varianten, die die Frucht des Vortrags aus dem Stegreif sind.

Auch die Erzählschablonen bzw. typischen Szenen, die in den beiden Traditionen festgestellt wurden, differieren in der Substanz. Während die typischen Szenen in den *Alpamys*-Varianten durchaus von Wiederholungen und traditionellen Formeln geprägt sind, entsprechen die typischen Szenen im *Nibelungenlied* einander lediglich durch ähnlichen Inhalt und die ähnlich gestalteten Ausgangsepisoden.

Abschließend kann man wohl die folgende Aussage von Franz Bäumel und Donald Ward bestätigen, obwohl der Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen sich von dem dieser Arbeit unterscheidet: „Wie die Formel als formelhafter Träger des Ausdrucks, so ist die Schablone als struktureller Träger der Handlung dem mündlichen Dichter notwendig.“⁶⁸⁴ Da für den schriftlichen Dichter diese Notwendigkeit nicht bestehe, ließe sich ebenfalls bei der Schablone, wie im Falle der Formeln, „eine Grenze zwischen mündlicher Dichtung und schriftlicher Bearbeitung ziehen“, wobei „eine Schablone [je nach Können des Dichters] stark abgewandelt auftreten kann“.⁶⁸⁵

Ausgehend von Mündlichkeit und Schriftlichkeit „als konkurrierende[r] Kompositions- und Überlieferungsformen“⁶⁸⁶, in deren Übergangsbereich das *Nibelungenlied* entstanden sein soll, folgert Michael Curschmann für das *Nibelungenlied*, dass „ein genialer Dichter“ in der Übergangsphase „zur schriftlich fixierten epischen Großform“ die erste Fassung des *Nibelungenliedes* schuf. „Dieser Mann hatte erkannt, daß es möglich, ja unumgänglich war, den traditionellen Stoff aus sich heraus und mit den Mitteln seiner eigenen Poetik zu literarisieren. Er [...] konzentrierte die mündliche Sprachform der Tradition im ‚Nibelungischen‘.“⁶⁸⁷

Abschließend kann diese Aussage durch die folgende Bemerkung von Karl Reichl nur noch bekräftigt werden: „In jedem Fall ist in einer Kultur, in der es neben einer mündlichen auch eine Schriftdichtung gibt, durch den fixierten Text ein stabilisierender Faktor in der Texttransmission gegeben.“⁶⁸⁸ Zwar bleibt die Annahme eines großartigen Dichters, der das *Nibelungenlied* in dieser Form gedichtet hat, aufgrund fehlender Belege immer noch hypothetisch, allerdings ist die Eigenart des *Nibelungenliedes* sowohl in Bezug auf die sprachliche Variation, als auch in Bezug auf die so genannten mündlichen Kompositionsmittel (Formeln und Schablonen) nicht zu bestreiten. In beiden Fällen hebt sich der Stil des *Nibelungenliedes* von dem der rein mündlichen Dichtungen, wie dem *Alpamys*-Epos, deutlich ab. Durch diese vergleichenden Analysen kann die semi-orale Herkunft des *Nibelungenliedes* nochmal bestätigt werden.

⁶⁸⁴ Franz H. BÄUML und Donald WARD 1967, dort S. 387.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 389.

⁶⁸⁶ Michael CURSCHMANN 1979, S. 85-119; dort S. 86.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 118.

⁶⁸⁸ Karl REICHL: „Spielmannsidiom, Dialektmischung und Kunstsprache in der mittellenglischen volkstümlichen Epik.“ Vorträge G 383. Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Paderborn 2002, S. 40.

4. Zur Inkonsistenz: Überlieferungsmerkmal oder Stilistikum?

Die Inkonsistenz im *Nibelungenlied*, die hier am Beispiel der Brautwerbungsszenen von Siegfried und der „Dienstmann-Fiktion“ – Siegfrieds Empfang durch Brünhild – detailliert aufgezeigt wurde, ist unmittelbar durch die komplexe stoffgeschichtliche Überlieferung des *Nibelungenliedes* bedingt, in der die Dichtung bis zu ihrer Niederschrift im 13. Jahrhundert existierte. Sie scheint durchaus einen überlieferungs- und stoffgeschichtlichen Hintergrund zu haben, indem möglicherweise mehrere Erzählschichten im Laufe der Tradierung aufeinander abgestimmt oder auch hinzugefügt und verändert worden sind, und das schon in den mündlichen Vorstufen des *Nibelungenliedes*.⁶⁸⁹ Dabei ist der gegenseitige Einfluss paralleler Erzähltraditionen, seien es Sagenkreise, Märchen oder auch Kurzdichtungen und Heldenlieder im Laufe der Überlieferung nicht auszuschließen.⁶⁹⁰

Jan-Dirk Müller erklärt die „umstrittensten Stellen“ oder „Ambiguitäten“ des *Nibelungenliedes* nicht aus der Sagengeschichte heraus, sondern sieht dort „Erzählstrategien“ am Werke, die auf Unbestimmtheiten geradezu abspielen.⁶⁹¹ Dieses Verfahren „kalkulierter“ Ambiguität hat Müller insbesondere durch seine Interpretation der Hortforderungsszene eindrucksvoll verdeutlicht.

Den Grund für Textunebenheiten im *Nibelungenlied* sieht Joachim Heinzle eher in der „Eigenart dieser Überlieferung“, die keine schriftliterarische war.⁶⁹² Aufgrund des „echten Namen“ des Vaters der burgundischen Könige und Kriemhilds⁶⁹³, der in den *Rosengarten*-Dichtungen im *Hürnen Seyfried* und in der Pariserhandschrift k statt Dankrat Gibeche heißt, folgert Heinzle, „daß es eine lebendige Nibelungenüberlieferung neben dem *‘Nibelungenlied’* gab, und zwar eine mündliche. Diese Überlieferung hat konkurrierende Fassungen der Nibelungengeschichte, die älter sind als das *‘Nibelungenlied’*, sozusagen an diesem vorbei mindestens bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts getragen. Dabei bewahrte sie – wie die berühmte Episode vom Tod des Etzelsohns zeigt – über die Jahrhunderte nicht nur Motive, sondern auch Formulierungen [...]; und sie wirkte wiederholt auf die Überlieferung des *‘Nibelungenliedes’* zurück.“⁶⁹⁴

Zur schriftlichen Fixierung der Nibelungenüberlieferung kam es nach Heinzle erst im *Nibelungenlied*. „Wer sie schriftlich fixieren, ins Buch bringen wollte, der stand vor einer Aufgabe, die an die Quadratur des Kreises erinnert; er konnte nicht mit hinreichender Freiheit aus der Tradition auswählen und glättend umerzählen und mußte doch für einen buchgemäßen,

⁶⁸⁹ Walter HAUG glaubt in der Inkonsistenz und Unregelmäßigkeiten im *Nibelungenlied* die Konsequenzen des Verschriftlichungsprozesses um 1200 für das *Nibelungenlied* zu erkennen. Vgl. Walter HAUG 1994, S. 396 f.

⁶⁹⁰ Volker MERTENS führt die Widersprüchlichkeiten an den Nibelungendichter zurück, wobei er mündliche Stoffvorlagen für das *Nibelungenlied* ausschließt. Vgl. Volker MERTENS 1996a, S. 365. – Zur Rolle Hagens als Verbindung zum Mythischen siehe auch Volker MERTENS 1996b, S. 59-69.

⁶⁹¹ Jan-Dirk MÜLLER 2002, S. 59-63.

⁶⁹² Joachim HEINZLE 1991, S. 22. Vgl. auch Kapitel V.

⁶⁹³ Vgl. HEINZLE 1987b, S. 22; Michael CURSCHMANN 1989, S. 399.

⁶⁹⁴ HEINZLE 1995, S. 95. – Siehe hierzu auch Michael CURSCHMANN 1989, S. 410.

handlungslogisch stimmigen Erzählzusammenhang sorgen. [...] Gelungen ist es ihm am Ende nicht, weil es nicht gelingen konnte.“⁶⁹⁵

Wenn eine Dichtungs-Variante zuvor mündlich existiert hat, bedeutet dies nicht, dass es sich um eine „feste“ in sich geschlossene „Text“-Variante eines Dichters handelt, sondern es spiegelt sich gerade in diesem Text der Einfluss verschiedener Überlieferungsschichten deutlich vor unseren Augen wieder. Denn der Text wird nicht nur unserem Hörsinn, sondern auch durch Sehen und wiederholtes Lesen wahrnehmbar und somit anders aufgefasst, als beim mündlichen, situationsbedingten Vortrag. Dadurch fallen auch die Widersprüchlichkeiten im Erzählgefüge als solche auf, da die Wahrnehmung auf doppelte Weise erfolgt.

Derartige Widersprüche und Unbestimmtheiten im Text- und Motivgefüge treten, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß und an unterschiedlichen Stellen, auch in allen schriftlich festgehaltenen Vortrags-Varianten des *Alpamys*-Epos auf. Sie werden allerdings auch hier erst bei einer gezielt kritischen Lektüre der „Text“-Varianten wirklich als solche bewusst. Dabei reicht ihr Ausmaß von den anscheinend nebensächlichen kleinen Unstimmigkeiten im Textverlauf bis zu größeren, manchmal ziemlich auffälligen Lücken im Text- und Motivgefüge. Manchmal besteht während einer vergleichenden Lektüre die Möglichkeit, den einen oder anderen lückenhaften Widerspruch im Erzähl- und Motivzusammenhang durch dieselbe Stelle in einer weiteren Vortrags-Variante auszugleichen bzw. besser zu verstehen.

Wie man der Analyse zu Inkonsistenzen und Unbestimmtheiten im Textgefüge der *Alpamys*-Varianten entnehmen kann, scheint die Art und der Charakter sowie das Ausmaß der Inkonsistenzen geringfügig durch den Umfang der jeweiligen Varianten bedingt zu sein. Sicherlich sind sie auch durch den situationsbedingten Vortrag verursacht.⁶⁹⁶ Sie sind aber hauptsächlich auf die mündliche Tradition zurückzuführen, in der diese Varianten bis zu ihrer Fixierung in der Schrift jahrhundertlang tradiert und von Sänger zu Sänger weitergereicht wurden.

Die von Inkonsistenzen oder Unstimmigkeiten betroffenen Stellen im Handlungs- und Motivgefüge bleiben nicht unbedingt in allen Varianten gleich. So scheint beispielsweise das Motiv der Unverwundbarkeit des Helden, das in den besprochenen *Alpamys*-Varianten in unterschiedlicher Ausgestaltung und Ausprägung vorliegt, wobei auch die Art der Inkonsistenz variiert, zwar in allen Varianten den gleichen märchenhaften Ursprung zu haben. In seiner ursprünglich archaischen Ausprägung zeigt es sich aber nur in der Variante von Berdi-bakhshi, wie es auf das altaische Heldenmärchen *Alp-Manash* zurückgeführt werden kann.⁶⁹⁷ In anderen Varianten lässt sich die feudal-klerikale Schicht an dem Motiv der Unverwundbarkeit, vielleicht noch aus dem späten 19. Jahrhundert, erkennen, die durch den möglichen Einfluss des Atheismus im vorigen Jahrhundert bedingt zu Widersprüchen im Erzählzusammenhang führte.

⁶⁹⁵ HEINZLE 1991, S. 24; 1987b, S. 34 f. – Siehe in diesem Zusammenhang die These der „Anonymität des *Nibelungenliedes*“ als „Vorzeitkunde“ Otto HÖFLER 1965, S. 387.

⁶⁹⁶ Nach M. BOGDANOVA kann die Inkonsistenz dadurch erklärt werden, dass sich das Epos durch Bemühungen verschiedener Sänger, in unterschiedlichen Epochen im Leben des Volkes gestaltet hat [und] in unterschiedlicher Umgebung bearbeitet wurde.“ Vgl. M. BOGDANOVA 1959, S. 107.

⁶⁹⁷ Vgl. oben Kapitel V, 3.

Die Inkonsistenzen und Unregelmässigkeiten in den *Alpamyss*-Texten sind nicht nur situations- bzw. vortragsbedingt, sondern auch stoffgeschichtlich und überlieferungsbedingt. Allein schon an dem Motiv der Unverwundbarkeit des Helden zeigen sich die Einwirkungen dreier Erzählschichten bzw. Überlieferungsperioden, wenn nicht sogar noch mehrerer. Somit ließ sich ein als widersprüchlich geltender Kontext oder eine widersprüchliche Episode in einer Variante wiederum durch die entsprechende Stelle in einer anderen Variante, die sich ihren archaischen Ursprung mehr oder weniger bewahrt haben könnte, durchaus sinnvoller erklären. Dabei sind all diese Varianten gleichermaßen als mündliche zu betrachten.

ANHANG I

1. Mikro-Variation im *Nibelungenlied* (Anhand der sechsten Aventure)

1.1. Vorbemerkung

Im Vergleich zu Handschrift B kommen in Handschrift C in der sechsten Aventure des *Nibelungenliedes* (*A: „*Wie Gvntber gen Isenlande nach Prvnbilt fuor*“), die als Textgrundlage für sprachliche oder Mikro-Variation (Kapitel III) zur Analyse herangezogen wurde, sieben Plusstrophen hinzu. In Handschrift A fehlen dagegen elf Stophen, die jedoch den Erzähl- und Motivzusammenhang kaum beeinträchtigen. Die *A bietet im Unterschied zu *B somit eine komprimierte Fassung, während *C durch Zusatzstrophen eher tieferen Blick auf die Ereignisse bzw. Motivkomplexe erlaubt und somit eine erweiterte Fassung der gleichen Textpassage bzw. Motivation bietet.⁶⁹⁸ *A und *B stimmen meistens überein. Da, wo sie denselben Text bieten, zitiere ich nach *B.

Im Folgenden sind die Textbeispiele aus der sechsten Aventure des *Nibelungenliedes* der computerlesbaren Internet-Ausgabe der Nibelungenhandschriften als „reine Textdateien“ von Hermann Reichert entnommen.⁶⁹⁹ Darüber hinaus wurden von mir bei der Analyse auch die kritische Ausgabe von Karl Bartsch und Helmut de Boor nach der Handschrift B⁷⁰⁰ sowie die große Faksimileausgabe mit dem Parallelruck der Handschriften von Michael Batts⁷⁰¹ berücksichtigt.

Zwar werden die im Kapitel III behandelten Textpartien unten nach der Internet-Ausgabe der Handschriften A, B und C nach Hermann Reichert zitiert, allerdings sind die einzelnen »Mediaevum-Internet-Sonderzeichen« darin von mir rückgängig gemacht und durch entsprechende Buchstaben aus dem »NibHsABCErklärungen.txt« von Reichert ersetzt worden, die unten in eckigen Klammern angebracht sind. Die Interpunktion der Texte basiert auf den

⁶⁹⁸ Vgl. hierzu Kapitel III.

⁶⁹⁹ „Als Quellen für diese computerlesbare Ausgabe der Hs. B des *Nibelungenliedes* habe ich alle in der wissenschaftlichen Literatur verfügbaren Angaben herangezogen, zunächst die Faksimileausgabe, Graz 1962, und die Edition von M. Batts, Tübingen 1971. Ab September 2003, also für den abschließenden Korrekturdurchgang, durfte ich das von der Basler Arbeitsgruppe unter Michael Stolz hergestellte digitale Faksimile der Hs. benutzen. [...] Ab Dezember 2003 konnte ich meine Ergebnisse mit denen der Transkription vergleichen, die der Basler CD beiliegt, die einen großen Teil der in der Ausgabe von Batts vorliegenden Fehler korrigiert. [...] Diese Texte stellte ich auf Internet-Seiten des Instituts für Germanistik der Universität Wien ins Internet“. Vgl. H. REICHERT: »NibHsABCErklärungen.txt«. In: »www.univie.ac.at/Germanistik/texte/textkorpus«. Letzte Aktualisierung vom 17.09.2004.

⁷⁰⁰ „Das *Nibelungenlied*«. Nach der Ausgabe von Karl BARTSCH. Hrsg. von Helmut DE BOOR. Wiesbaden 1996.

⁷⁰¹ „Das *Nibelungenlied*«. Parallelruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften. Hrsg. von Michael BATTIS. Tübingen 1971.

Ausgaben von Karl Bartsch und Helmut de Boor sowie auf der großen Parallelausgabe der Handschriften von Michael Batts.

1.2. Variation einzelner Verszeilen und darüber hinaus

Die drei Verszeilen der C-Strophe 327 weichen in ihrer anders formulierten und nicht abgeschlossenen Aussage sprachlich gänzlich von den entsprechenden Verszeilen in der A-Strophe 324. Eine eindeutige Variation aufgrund unterschiedlicher Wortwahl und der Aussage über eine Verszeile hinaus entsteht zwischen den letzten drei Verszeilen in B-Strophe (323,2ff.) und der C-Strophe (327), die gänzlich voneinander abweichen. Somit greift in diesem Beispiel anhand der Eingangsstrophe der sechsten Aventure (A 324) die sprachliche Variation über eine Verszeile hinaus:

1) Iteniwiv mære sich hūben vber⁷⁰² Rin.
man seite, daz da were manich /-⁷⁰³ magedin.
der dabte im eine werben des[2 kunich[3 Gvnthers[1 m[vo]t,
daz dvhte sine rechen vñ die herren alle gūt.⁷⁰⁴ | (A 324)

Itni[ow]e mære sich h[vo]ben vber Rin.
man sagte, daz da were manech scōne magedin.
der gedabt im eine erwerben Gvnther der karnech g[vo]t:
da von begvnde dem rechen vil sere hohen der m[vo]t. | (B 323)

Iteniwe mære sich hvben vmben Rin.⁷⁰⁵
ez sprachen zv dem kunige die hosten mage sin,
warvmbe er niht enname ein wip zv siner ê.
do sprach der chunic riche: „, ine wil niht langer biten me. | (C 327)

2) *ir ros /- stūnden ebene si heten gūt gemach* }
irschif giench òch ebene /- lucel leides in gesach. | (A 369,3f.) |
} AB
ir ross div st[vo]nden scone si heten g[vo]t gemach |
ir sciff daz gie vil ebene vil hzēl leides in gescach. | (B 378,3f.) }

⁷⁰² Unterstrichen werden hier und im Folgenden die Abweichungen in einzelnen Wörtern, wie auch in Wortgruppen oder Verszeilen in gleichen Stellen.

⁷⁰³ Das Zeichen weist hier und im Folgenden auf ein fehlendes Wort im Vergleich zu *B bzw. *C hin, in denen das entsprechende Wort kursiv markiert wird.

⁷⁰⁴ Fett markiert werden ähnliche Formulierungen bei einem variierenden lexischen Bestand.

⁷⁰⁵ Die Interpunktion der Handschrift C beruht auf der Parallelausgabe von Michael BATTIS 1977.

Danewart Hagenen br[vo]der der saz vñ zoch
an eime starchen r[vo]der er truch den m[vo]t vnzazzen hoch. | (C 388,3f.)

Im Folgenden umfasst die sprachliche Variation fast eine ganze Verszeile:

1) swer *ir minne gerte*, der m[vo]se ane wanch
driv spil **an gewinnen** der fröwen wol geboren. | (B 325,2f.) ≅ (A 326,2f.)

swer *an si wenden wolde* sinen gedanch,
driv spil **mvser an behaben** der frowen wol geborn. | (C 330,2f.)

2) daz was **niemen mere wan** Sifride **bechant**. | (A 371,4) }
} AB
daz was **ir deheinem nivan** Sivride **erchant**. | (B 380,4) }
daz bet von Tronege Hagene ê vil selten bechant. | (C 390,4)

Betroffen ist in den folgenden Beispielen von der Variation eine ganze Verszeile:

1) /-[1 Si[3 gie[2 mit **in beiden**, da si ê da saz, }
vf matraze /- /- riche, **ich wil /- wizen** daz, |
geworht mit gûten bilden, mit golde wol erhaben. | (A 347,1ff.) |
} AB

Do gie si mit **in beiden**, da si ê da saz, |
[vo]fmatrazze div vil richen, **ich wil wol wizen** daz, |
geworht von g[vo]ten bilden, mit golde wol erhabn. | (B 350,1ff.) }
}

Do gie si mit **den degenen**, da si selbe saz,
matraz div /- richen, **ir svlt gelovben** daz,
lagen allenthalben an dem vlezze nider. | (C 360,1ff.)

2) **Friuntliche** bliche vnd **gûtlichen** sehen, | (A 348,1) }
sit wart div schône Chriembilt des k[vo]nen Sifrides wip. | (A 348,4) |
} AB

Friwentliche bliche vñ **g[vo]tlichez** sehn, | (B 351,1) |
sit wart div scône Chrimbilt des starchen Sivrides wip. | (B 351,4) }
}

Vil lieplicher bliche vñ **minneklichez** sehn, | (C 361,1)
er erwarp mit starchem dienste daz si doch sider wart sin wip. | (C 361,4)

3) *des willen was do Gvntber vnd òch Sifrit bereit.* | (A 349,4) }
 } AB
des willen was do Gvntber vñ òch Sifrit bereit. | (B 356,4) }
daz ir si traget mit eren für die herlic. | (C 366,4)

4) so svlt ir helde **mære** wan einer rede iehn
 Gvnther si min herre vñ ich sî sin /- man
des er da hat gedingen daz wirt allez getan. | (B 384,2ff.) ≅ (A 375,2ff.)

so svlt ir helede **g[vo]te** wan einer rede iehen
 Gunther si min herre /- ich si sin *eigen* man
so mag unser wille harte wol an ir ergan. | (C 395,2ff.)

1.3. Variation innerhalb einer Verszeile

Variation im Wortlaut ist vor allem zwischen C und den beiden Handschriften A und B zu beobachten. Sprachliche Variation umfasst eine Halbzeile:

1) Do sprach div ivnchfröwe: „*nv merchet, waz ich sage.*
 ich han selbe siden; nv **scaffet, daz man** trage | (B 356,1f.) ≅ (A 349,1f.)

Do sprach div iuncfrowe: „*ine wil iv niht versagn.*
 ich han selbe siden; nu **heizet uns her** tragen | (C 366,1f.)

2) *Mit g[vo]tem vrlöbe* di herrn schieden dan | (B 359,1) ≅ (A 352,1)
Daz lobte si den rechen die herren schieden dan | (C 369,1)

3) *Sifrit do balde* eine scalten **gewan** | (B 377,1) ≅ (A 368,1)
Der kunich von Niderlanden eine schalten **genam** | (C 387,1)

4) **do** h[vo]ben sich von lande *di snellen riter lobesam.* | (B 377,4) ≅ (A 368,4)
si hvben sich von lande *vñ warn vrolich gen[vo]ch.* | (C 387,4)

5) *An dem zwelften morgen* so wir hóren sagen | (B 380,1) ≅ (A 371,1)
Inre tage zwelven so wir hórn sagen | (C 390,1)

6) *mit eime gúten winde* nider **gein dem** se }

ir starkez arbeiten tet sit **schúnen fròwen** we. | (A 370,3f.) |
 } AB
*mit eime g[vo]tem winde /- nider **gegn dem** sê* |
 ir starchez arbeiten tet sit den **hohgem[uo]ten wê**. | (B 379,3f.) J

*mit freuden si do chomen vol nider **an den** se*
 ir starchez arebeiten tet sit den **hochgemvten** we. | (C 389,3f.)

Die sprachliche Variation beschränkt sich lediglich auf einzelne Wörter und partiell auf veränderte Textfolge:

1) **Nv sage mir**, degen Sifrit, ê /- **min** vart erge, | (A 338,1) |
 svln wir **reke** füren in Prunhilde lant? |
drizech tusent degen die weren schier besant. | (A 338,3f.) |
 } AB
Nv sag mir, degen Sivrit, ê *daz* **min** vart erge, | (B 337,1) |
 svlen wir iht **rechen** f[ve]ren in Pr[ve]nhilde lant? |
drizech tvsent degene di werdent sciere besant. | (B 337,3f.) J

Dv solt mir sagen, /- Sifrit, e /- **unser** vart erge, | (C 347,1)
 svln wir iht **ritter** fvren in Prvnh' lant?
zwei tusint degene die werdent schiere besant. | (C 347,3f.)

2) Der gesellen bin ich einer, der ander soldv wesen, |
 der drite daz si Hagne (wir **sulen** wol genesen), |
 der vierde daz si Danchwart, der vil kùne man. |
 Tvsent[4 **man**][3 mit strite][5 **geturren**][2 nimmer][6 vns][1 bestan][7. | (A 339) |
 } AB
 Der gesellen bin ich einer, daz ander soltv wesn, |
 der drite daz si Hagene (wir **mvgen** wol genesen), |
 der vierde daz si Danchwart, der vil ch[ve]ne man. |
 vns **endvrfen andr** t[vo]sent mit strite nimmer bestan. | (B 340) J

Der gesellen sit ir einer, der ander sol ich wesn,
 Hagene[4 /-][2 si][3 der dritte][1 (wir **mvgen** wol genesn),
 Danehwart[4 /-][2 si][3 der vierde][1, der vil chvne man.
 vns **endurfen ander** tvsint mit strite nimmer bestan. | (C 350)

3) vz ir kemenaten div[2 **schóne**[1 kvnigin }
 die **zú solhem werke** hetet **grozlichen** sin. | (A 352,3f.) |
 } AB

ýz ir chemenaten **Chrimhilt** div kvnegin }
 di **z[vo] sólhem werche** heten **grózlischen** sin. | (B 359,3f.) }
 }

vz ir kemenaten **Chriemh'** div chunigin
 die **vil werch spæhen ze chvnste** heten **grozen** sin. | (C 369,3f.)

4) **Die arabischen** siden /- wiz also der sne }
 vnd von Zazamanch **der** /- grünen **so** der chle | (A 353,1f.) |
 selbe sneit si Chriemhilt div /- herliche meit. | (A 353,4) |
 } AB

Die Arabischen siden /- wiz also der snê }
 vnt von Zazamanch **der g[vo]ten** gr[ve]n **alsam** der chle | (B 360,1f.) |
 selbe sneit si Chrimhilt div *vil* **herliche** meit. | (B 360,4) }
 }

Aller hande siden *vñ* wiz **so** der sne
 von Zazamanc **dem lande** grvn **also** der kle | (C 370,1f.)
 selbe sneit si Chriemhilt div vil **minnekliche** meit. | (C 370,4)

5) die ze[1 sehene[2 waren den[3 lvten[4 fremde dan[5 }
 die **dachten si** mit siden **so si si solden** tragen }
nv hóret /- wunder von der lichten wete sagen. | (A 354,2ff.) |
 } AB

ce sehene **vremden** livten. swaz man der gewan }
 die **dachten si** mit siden **so si se solden** tragn }
nv hóret *michel* wnder von der lichten wete sagn. | (B 361,2ff.) }
 }

ze sehn **werden** lvten swaz man der gewan
 die **dache man** mit siden **golt dar in** getragen
man mohte *michel* wnder von der lichten wete sagen. | (C 371,2ff.)

6) **Daz wil ich** sprach /- Sifrit ich kan ivch [vo]f der flút | (A 367,1) }
 si schieden **froliche** vz /- Burgonden lant. | (A 367,4) |
 } AB

Daz wil ich sprach /- Sivrit ich chan ivch vf der fl[vo]t | (B 376,1) |

si /- scieden **vrólichen** [vo]z der Bvrgonden lant. | (B 376,4) } J

Do sprach *der starche* Sivrit ich kan ivch vf der fl[vo]t | (C 386,1)
mit frevden[3 si[1 do schieden[2 vz der Buregonden lant. | (C 386,4)

7) von stade **er**[3 schieben[2 *vaste* **began**[1 }
Gvnther der kùne ein rúder selbe nam | (A 368,2f.) |
} AB
von stade begvnde schieben der **chreftige man** |
Gvnther der ch[ve]ne ein r[uo]der selbe **nam** | (B 377,2f.) } J

von stade begunde schieben der **helt vil lobesam**
Gunther der chuene selbe[2 ein r[uo]der[1 **tr[uo]c**[3 | (C 387,2f.)

8) Si fúrten riche spise dar zú /- **gúten** win }
den besten den man /- kvnde vinden vmben Rin | (A 369,1f.) |
} AB
[Si] f[vo]rten riche spise dar z[vo] **vil g[vo]ten** win |
den besten den man /- chvnde vinden vmben Rin | (B 378,1f.) } J

Si fvrten riche spise dar zv **den besten** win
/- den man *inder* chunde vinden vmben Rin | (C 388,1f.)

9) Ir /- starken segelseil /- wurden in gestraht }
si fúren zweinzech mile **end** ez wurde naht | (A 370,1f.) |
} AB
Ir *vil* starchen segelseil *div* wrden in gestraht |
si f[uo]ren zweinzech mile **ê daz** ez wrde naht | (B 379,1f.) } J

Ir *vil* starchen segelseil /- wrden in gestraht
si fvren **manige** mile **ê daz** ez wrde naht | (C 389,1f.)

10) saget mir frivnt *ber* Sifrit ist iv daz bekant }
wes sint **die** bvrge vnd /- daz herliche lant. | (A 372,3f.) |
} AB
sagt mir friwent /- Sivrit ist iv daz bechant |
wes sint **dise** bvrge vñ *òch* daz herliche lant. | (B 381,3f.) } J

sagt mir frivnt /- Sivrit ist iv daz bechant
wes sint **dise** burge vñ *ovch* daz herliche lant. | (C 391,3f.)

11) ez ist Prunhilde **burge** vnde lant }
vnd Isenstein div veste als ir mich **hóre** iehen |
da mvget ir /- hivte schöner[2 fròwen[3 vil[1 gesehen. | (A 373,2ff.) |
} AB
ez ist /- Prvnhilde **livte** vñ lant |
vñ Isenstein div veste als ir mich **hortet** iehn |
da mvget ir noch hivte vil scóner fròwen gesehn. | (B 382,2ff.) J

ez ist *frown* Prvnhilt **livt** vñ lant
vñ Isenstein div veste als ir mich **hortet** iehen
da mvget ir noch hivte schoner[2 frowen[3 vil[1 gesehn. | (C 393,2ff.)

Viel häufiger tritt die sprachliche Variation innerhalb einer Verszeile auf. Zum einen, durch einzelne synonyme oder auch gleichwertige Wörter und zum anderen, indem die eine oder andere Handschrift partiell ein paar Wörter mehr oder weniger nachweist.

1.4. Anhand fehlender Strophen in A⁷⁰⁶

Zwar weicht die Handschrift C im Wortlaut und in der Textfolge, öfters auch in einzelnen Verszeilen von A und B ab, dessen ungefähres Ausmaß den vorherigen Analysen zu entnehmen ist. Allerdings zeigt sie in einem Vergleich mit Handschrift B anhand fehlender Strophen in Handschrift A eine geringe sprachliche Variation. Sie beruht überwiegend auf einzelnen Wörtern:

1) „Swie vil wir volches f[ve]ren“, sprach **aber** Sivrit,
„ez pfligt div kvneginne so **vreislicher** sit,
di m[vo]sen **doch** ersterben von ir vberm[vo]t.
ich **sol** ivch baz bewisen, degen ch[ve]ne vnd g[vo]t. | (B 338)

„Swie vil wir volches fvrten“, sprach **do** Sifrit,
„ez pfliget div kuniginne so **eylicher** site,
die mvsen **alle** ersterben von ir vber[mvo]t.
ich **wil** ivch baz bewisen, degen chvne vnde g[vo]t. | (C 348)

⁷⁰⁶ Vgl. hierzu Kapitel III.

2) Wir svln in rechen wise ce tal varen den Rin.
die wil ich **dir** benennen, di daz svlen sin.
selbe vierde degene varn wir an den sé. | (B 339,1ff.)

Wir svln in rechen wise varn[2 zetal[1 den Rin.
die wil ich **iv** /-nennen, die daz svln sin.
z[vo] vns z[wein] noch z[we]ne vñ niemen me. | (C 349,1ff.)

3) Do sprach der kvnech **riche**: „vil **liebiv** swester min,
ane dine helfe /- chvnd ez niht gesin. | (B 352,1f.)
da bedorften wir ce **habene** vor fròwen herlich gewant.“ | (B 352,4)

Do sprach der kunic **Gunther**: „vil **edel** swester min,
ane dine helfe *some* kundez niht gesin. | (C 362,1f.)
da bedorften wir ze **tragene** vor frowen herlich gewant.“ | (C 362,4)

4) Do sprach div **ivnchfròwe**: „vil lieber br[vo]der min, | (B 353,1)
Do sprach div **kuniginne**: „vil lieber brvder min, | (C 363,1)

5) swaz iv **von mir** gevalle, des bin ich *iv* bereit,
vnt t[vo]n ez willechliche“, sprach div **wnechlichiv** meit. | (B 354,3f.)

swaz **so**[2 iv[1] gevalle, des bin ich /- bereit,
vñ t[vo]n ez willechliche“, sprach div **herliche** meit. | (C 364,3f.)

6) „Wir wellen, liebeiv swester, tragn g[vo]t gewant.
daz sol helfen pr[ve]uen iwer **edeliv** hant.
des vol ziehen iwer magede, daz ez vns rehte stat,
wand **wir der** verte han deheiner slahte rat.“ | (B 355)

„Wir wellen, liebiv swester, tragen gvt gewant.
daz sol helfen pr[ve]uen iwer **wiziv** hant.
des volziehen iwer magede, daz ez vns rehte stat,
wande **ich dirre** verte han deheiner slahte rat.“ | (C 365)

Anhand der Belege aus der sechsten Aventure des *Nibelungenliedes* ließ sich die Variation in Bezug auf Formulierungen in den ganzen Verszeilen und darüber hinaus in C im Gegensatz zu A und B acht Mal, in den Halbzeilen sechs Mal feststellen. Die veränderte Textfolge betrifft eher die Handschriften A und C in Bezug auf B: jeweils sieben Mal. Fehlende Wörter und Präfixe wurden von mir 16 Mal gezählt. Am meisten von der sprachlichen Variation betroffen sind

einzelne Wörter innerhalb ganzer Strophen oder auch Lang- und Halbzeilen. Diese wurden von mir 25 Mal gezählt.

Das alles sind geringfügige sprachliche Abweichungen, die nicht nur im Inhalt, sondern auch in den Formulierungen und Aussage nichts Wesentliches dadurch ändern. Um von der sprachlichen Variation in Bezug auf B und C anhand fehlender Strophen in A zu sprechen, reicht das Ausmaß der sprachlichen Differenzen nicht aus. Es handelt sich jeweils lediglich um anders ausgedrückte, synonym oder gleichwertig gebrauchte einzelne Wörter.⁷⁰⁷

2. *Alpamys*-Varianten und Mikro-Variation

2.1. Vorbemerkung

Aufgrund der umfangreichen sprachlichen Abweichung der Varianten-Texte voneinander wurden von mir aus beiden *Alpamys*-Versionen jeweils traditionelle Szenen bzw. Textpassagen exemplarisch ausgewählt: Beispiel-Szenen, die im Unterschied zum restlichen Erzähltext nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich relativ ähnlich gestaltet sind.

Das Textmaterial beschränkt sich des weiteren auf einzelne Textpassagen in den genannten Szenen, da die Varianten nicht nur im Umfang, sondern auch inhaltlich und formal voneinander abweichen. Daher wurden von mir jeweils „feste“, traditionelle ‘Text’-Stellen in beiden Traditionen innerhalb der genannten Szenen ausgewählt, um schon anhand dieser Stellen die sprachliche Variation in ihrem ganzen Ausmaß nachweisen zu können.

Die Einzelheiten in Bezug auf die sprachlichen Analysen wurden schon im Kapitel III besprochen. Im Folgenden werden die Textpassagen im Ganzen und ihre Übersetzungen ins Deutsche wiedergegeben. Die Übersetzung des ganzen Abschnitts aus der Variante von Saidmurod Panoh-óghli und der ersten 19 Verszeilen aus der Variante von Fozil-shoir sind der *Alpomish*-Ausgabe von Karl Reichl⁷⁰⁸ entnommen. Abgesehen davon wurden die Textpartien von mir ins Deutsche übersetzt. Kursiv markiert sind die refrainartigen Verszeilen.

⁷⁰⁷ Vgl. hierzu Kapitel III und VI.

⁷⁰⁸ Vgl. Karl REICHL 2001a, S. 52 f.; 203.

2.2. Bergszene
in den karakalpakischen Varianten.
Kampfausgang: Qarazhans Anrede

2.2.1. Variante von Ögiz-zhyraw
(Sechs Strophen, S. 64f.):

»Bul basymda güldej bolghan tärizim bar,
Bir qudadan bes waq namaz qaryzym bar,
Ölirmegil, dos bolajyq, Alpamys,
Mendej qajstar palwanyňnyň arzy bar. | [1]⁷⁰⁹

Sen öltirseň, mennen ösher sham-shyraq,
Qartajghanda ashylmady yghbal-baq.
Sen öltirme, dos bolajyq ekevimiz,
Qudany bir bildim, rasuldy men haq. | [2]

Tilimnen berejin men nuryziban,
Sen öltirseň, keter bizlerde ärman,
Ölirmegil, dos bolajyq ekevimiz,
Kälijma qajtaryp, ajtajyn ijman. | [3]

Taslama qyja shölge meniň basymdy,
Közimnen aghyzba qanly zhasymdy.
Bul sözime inanbasaň, zhan dostym,
Äweli murtymdy qaq, ekilenshi alghyl meniň
shashymdy. | [4]

Qazan uryp soldyrmaghyly gülimdi,
Zhäbir menen maghan qylma zulymdy.
Ölirmegil, dos bolajyq ekevimiz,
Qoryqqanyman saghan berdim dinimdi. | [5]

Közlerime tar körindi bul zhähän,
Mendej qulgha tuwghan eken zimistan,
Ölirmegil, dos bolajyq, inshalla,
Qoryqqanyman olla boldym musyلمان.» | [6]

»An meinem Haupt bin ich einer Blume geich,
Vor Gott dem Einzigen habe ich versäumte
Gebete nachzuholen,
Sollst mich nicht töten, lass uns Freunde werden, Alpamys,
Ein dickköpfiger Held wie ich hat eine Bitte
kundzutun. | [1]

Wenn du mich tötest, wird mein Licht ausgehen,
In meinen alten Tagen ist mir das Glück versagt,
Du sollst mich nicht töten, lass uns beide Freunde werden
Gott erkenne ich als den Einzigen, den Gesandten
als Wahrhaftigen | [2]

Von meiner Zunge will ich Worte verlauten lassen,
Wenn du mich tötest, sollte ich mit unerfüllten
Wünschen scheiden;
Sollst mich nicht töten, lass uns beide Freunde werden,
Ich will meine Gebete verrichten und mich
konvertieren lassen. | [3]

Lass meinen Haupt nicht in einer kahlen Wüste
zurück,
Lass mir nicht aus meinen Augen blutige Tränen
fließen,
Falls du diesen meinen Worten nicht glaubst, mein
teurer Freund,
Sollst du zunächst meinen Schnurrbart
wegrasieren, darauf meine Haare wegmachen. | [4]

Lass meine Blumen nicht verwelken wie der
Herbst,
Füge mir keine Gewalt und Leid zu,
Lass mich nicht sterben und lass uns beide Freunde werden
Aus Angst [vor dir] übernehme ich deinen Glauben. | [5]

Meinen Augen scheint diese Welt eng geworden
zu sein,
Für einen Sklaven wie mich sind die dunklen Tage
angebrochen,
Sollst mich nicht töten, lass uns, bei Gott, Freunde werden,
Aus Angst [vor dir], so beschwöre ich, bin ein Moslem
geworden.» | [6]

⁷⁰⁹ Die Strophenummerierung wird hier und im Folgenden von mir in eckigen Klammern gezeigt.

2.2.2. Variante von Esemurat-zhyraw
(Acht Strophen, S. 73-74):

»At zhiberdim daghystanda majalysh,
Alladan bolyp tur bizge pärman is,
Gharry qulman ajtatughyn arzym bar,
Bul arzymdy qup tyñlaghyl, Alpamys. | [1]

Ylghal bolmaj közim aldyn tyndyrdyñ,
Här zhaghymnan zhup qabyrgham syndyrdyñ.
Zhazdyr belim, ästerek qys, Alpamys,
Rasuldi haq, qudajyñdy bir bildim. | [2]

Men ajtajyn, qulaghyñ sal sözime,
Palwanlyqtan qan keltirdiñ közime,
Ästerek qysagör belim, Alpamys,
Quda ursyn, men dos boldym öziñe.
Ästerek qysagör, dostym Alpamys,
Qalghan qabyrtqalar kerek özime. | [3]

Qalmaqtaghy bälent tawlar päs bolsyn,
Musylmanman, shul bädbaqlar qas bolsyn,
Dos boldym dep saghan qysam zhamanlyq,
Qas-kirpikten ajrylsyn da pes bolsyn. | [4]

Taban zholda seniñ menen dos boldym,
Qähärlenip qarsylastym, push boldym,
Qudany bir, rasuldi haq bilip,
Olla-billa qijametlik dos boldym. | [5]

Bedew zhalyñ ylghal küni tarajman,
Özim gharry, ne bir künge zharajman,
Üsh zhyl boldy ghajybana dos bolyp,
Ötken-ketken bázirgennen sorajman.
Zhijdeli-Bajsynnan körsem birewdi,
‘Salamat pa zhan dostym?’ dep zhylajman. | [6]

»Ich ließ mein Pferd durch die Steppe ziehen,
Von Gott ist diese Sache mir befohlen worden,
Ich bin ein alter Sklave und will eine Bitte
kundtun,
Höre meiner Bitte gut zu, Alpamys. | [1]

Ohne dass es zum Kampf kam, hast du meine
Augen verdunkeln lassen,
Von beiden Seiten hast mir zwei Rippen
gebrochen,
Lass meine Taille locker, drücke nicht stark, Alpamys
Den wahrhaftigen Gesandten, Gott, den Einzigen erkenne
ich. | [2]

Ich will kundtun, leihe meinen Worten dein Ohr
Durch deine Stärke hast du meine Augen bluten
lassen;

Drücke meine Taille nicht stark, Alpamys,
Gott bewahre, ich bin dir Freund geworden;
Drücke nicht stark, mein Freund Alpamys,
Die restlichen Rippen sind mir von Nutzen. | [3]
Die hohen Berge im Kalmückenland sollen niedrig
werden,

Ich bin ein Moslem, diese Gottlosen sollen mir
Feinde werden,

Sollte ich dir als dein Freund Böses antun,
So sollen mir die Augenbrauen und Wimpern
wegfallen | [4]

Am Taban-zhol bin ich dir begegnet,
In Wut widersetze ich mich dir, ohne Erfolg zu
haben;

Gott als den Einzigen, den Gesandten als Wahrhaftigen
erkennend,

Beschwöre ich [dir] meine Freundschaft bis zum
jüngsten Tag. | [5]

Die Mähne meiner Beduinenstute kämme ich am
Tag des Kampfes,
Ein alter Mann wie ich, für welche Tage soll ich
noch gut sein?

Es sind drei Jahre vergangen, seit ich dir von
Ferne Freund wurde,

Und bei jedem umherziehenden Kaufmann fragte
ich nach dir,

Wenn ich aus Zhijdeli-Bajsyn jemanden gesehen
hatte,

Weinte ich, mich um deine Gesundheit
erkundigend, mein Freund. | [6]

Ashylmastaŋ taza güller solghany,
Äzhel zhetpej pajmanamnyñ tolghany,
Üsh zhyl boldy ghajybana syrtyñnan
Barshyn menen bizlerdiñ dos bolghaly. | [7]

Ashylmaj ma bul baghlarda taza gül?
Gülge ashyq bolghan biz de bir bülbil.
Ajtyp boldym qijametlik sözimdi,
Gähi öltir, gähi qojghyl, Alpamys,
Endigi zhaqlaryn, dostym, öziñ bil.« | [8]

2.2.3. Variante von Qurbanbaj-zhyraw
(Zwei Reden: 8 und 7 Strophen, S. 81-83):⁷¹⁰
Erste Rede von Qarazhan:

»Atym batyr zhalghanshyda Qarazhan,
Märtlerdiñ wädesi bolmajdy zhalghan.
Kewil berip sendej batyr palwangha,
Men qajttym, zhan inim, yrajymnan. | [1]

Ortagha qojdym men qylysh penen nan,
Bul nangha inanan hämme insan.
Buryñ bizdej, sizdej qas bolyp,
Dün'jada köp eken söytip dos bolghan. | [2]

Syryñ bilmej seniñ menen qas boldym,
Pejlim qajtyp, qara zherden päz boldym.
Ortagha qojghanman endi qylyshy,
Seniñ menen ta ölgenshe dos boldym. | [3]
verwelkt,

⁷¹⁰ Im Gegensatz zu den Varianten von Ögiz-zhyraw und Esemurat-zhyraw gibt Qurbanbaj-zhyraw gleich zwei aufeinanderfolgende Reden von Qarazhan, mit einem kurzen Prosaeschnitt dazwischen, wieder.

Meine Tage sind zu Ende geneigt, bevor der
Zeitpunkt gekommen war,
Es sind drei Jahre vergangen, seit ich dir von
Ferne
Durch Barshyn zu einem Freund geworden bin. |
[7]
Blühen denn in diesen Gärten keine frischen
Blumen?
Ich bin auch ein Nachtigall, der sich in eine Blume
verliebte.
Meine letzten Worte habe ich ausgesprochen,
Ob du nun tötest, ob du das lässt, Alpamys,
Das Weitere bleibt dir überlassen, mein Freund.« |
[8]

»In dieser vergänglichen Welt heiße ich
Qarazhan,
Das Versprechen der Helden ist nicht falsch;
Aus Ehre vor einem mutigen Helden wie dir
nehme ich meine Wut zurück. | [1]

Zwischen uns legte ich das Schwert und das
Brot,
An das Brot schenkt jeder Mensch den
Glauben;
In der Welt gab es viele, die wie wir zunächst
Feinde waren,
Dann auf diese Weise zu Freunden wurden. |
[2]

Ohne dich zu kennen, wurde ich zu deinem
erbitterten Gegner,
Fiel unter meinem Niveau, wurde niedriger als
selbst der Boden,
Zwischen uns habe ich nun meinen Schwert
niederlegt,
Mit dir bin ich befreundet bis zu meinem
letzten Atem. | [3]

Ladanlyqtan saldym zhanyma zulym,
Men ölgende sen bolghajsañ bülbilim.
Zhas balasañ, tunysqandaj bol, inim.
.....⁷¹¹ | [4]

Ghajratyñnan aqty közden qanly zhas,
Seniñ menen meni qyldy qalmaq dos.
Ülken bolsañ zhalghanshynyñ zhüzine,
Tunysqandaj agham bolghyl, Alpamys. | [5]

Meniñ özim zher zhüzine bolghan märt,
Kökireginen shyghar bolyp därt,
Kishi bolsañ, tunysqandaj bol, dostym,
Ölgeniñshe etejin men saghan khyzmet. | [6]

Wa solmasyn myñ gülimniñ bir güli,
Sen ushyn salajyn basyma zulym.
Alpamyszhan, ajrylmastaj dos bolsaq,
Qyz Barshynzhan bolsyn meniñ kelinim. | [7]

Men etpejmen endi qalmaq khyzmetin,
Synatqajsañ maghan batyr ajбатыñ.
Ölgeniñshe khyzmetiñde bolajyn,
Gülparshynzhan bolsyn meniñ perzentim.«
| [8]

Durch Torheit fügte ich meiner Seele
Schmerzen zu,
Wenn ich sterbe, sollst du mein Nachtigall
sein;
Bist ein Junge, sollst mir wie ein Verwandter werden,
Bruder. | [4]

Von deiner Stärke sind mir aus den Augen
blutige Tränen vergossen,
Mit dir hat mich Kalmückenland zum Freund
gemacht,
Wenn du älter bist als ich, so sollst du in dieser Welt
Mir wie ein älterer Bruder sein, Alpamys.[5]

Ich selbst bin ein berühmter Held,
Aus der Seele soll mir mein Leid wegziehen;
Wenn du jünger bist, sei mir wie ein Verwandter,
mein Freund,
Bis zu meinem letzten Atem will ich dir dienen. | [6]

Nicht eine Blume von tausend meinen
Blumen möge verwelken,
Für dich will ich auf mein Haupt Schmerzen
hinnehmen.
Alpamyszhan, wenn wir beide unzertrennliche
Freunde würden,
So soll das Mädchen Barshyn meine
Schwiegertochter werden. | [7]

Ich will nicht mehr den Dienst der Kalmücken
verrichten,
Sollst mir deine Kühnheit erkenntlich machen,
Held,
Bis zu meinem letzten Atem will ich in deinem
Dienste sein,
Gülparshyn soll mir wie mein Kind
werden.«⁷¹² | [8]

⁷¹¹ Die vierte Verszeile fehlt im Manuskript.

⁷¹² Die zweite Rede von Qarazhan enthält viele Tipp- und Formulierungsfehler, die eine texttreue Übersetzung erschweren. Daher beschränkt sich die Übersetzung nur auf die erste Rede von Qarazhan in der Variante von Qurbanbaj-zhyraw.

Zweite Rede von Qarazhan:

(Qurbanbaj-zhyraw)

»Märt Alpamys, ajtar saghan arzym bar,
Endi bizge⁷¹³ dos bolmajdy qalmaqlar.
Zhürin endi men khyzmetin qylajyn,
Sarajyma baryp bolyñ bij [bä]⁷¹⁴ khabar. | [9]

Qylyshymnan sawash küni aqty qan,
Atym edi batyr tuwghan Qarazhan,
Ta ölgenshe khyzmetinde bolajyn,
Altyn kese shaj berejin sen barsañ. | [10]

Tawdyñ basy älwan-älwan lalazar,
Dushpan külip, doslar endi quwanar.
Ölgenimshe khyzmet qylap men saghan,
Bir zhanyña men bolajyn sebepker. | [11]

Alpamys deydiler dün'jada atyñ,
Rustem dāstandaj eken ghajratyñ.
Dostyñ bolyp, toj berejin öziñe,
Men körejın Barshynzhanyñ muradyñ. | [12]

Keldin jar dep meniñ mynaw elime,
Ötirik⁷¹⁵ bolsa, qazan ursyn elime.
Min atyña⁷¹⁶ batyr tuwghan Alpamys,
Dushpan dejiip keltirme sen kewliñe. | [13]

⁷¹³ Möglicher Tippfehler im maschinenschriftlichen Manuskript: 'birge'] 'bizge' ('zusammen'] 'mir'). Das Wort 'bizge' ('mir') passt eher zum Kontext als 'birge' ('zusammen'): »Endi bizge dos bolmajdy qalmaqlar.« (»Kalmücken sind mir keine Freunde mehr.«). Der maschinenschriftliche Text der Variante von Qurbanbaj-zhyraw weist zahlreiche Tippfehler nach und ist sprachlich ziemlich unverständlich. Daher wurden von mir beim Übernehmen des Textes, vor allem der zweiten Rede von Qarazhan, kleine Korrekturen unternommen, die den Sinn des Textes ausgehend vom Kontext verständlicher machen.

⁷¹⁴ Unverständlicher Präfixgebrauch an dieser Stelle.

⁷¹⁵ Im Manuskript steht 'otyrp', was 'sitzend' bedeutet. Dem Kontext passt das Wort 'ötirik', das im Zusammenhang 'wenn ich lügen sollte' heißt.

⁷¹⁶ Es heißt 'Steig auf dein Pferd hinauf'. Im Manuskript stehen die Wörter 'Men atyn' (= 'Ich den Namen bzw. das Pferd'), die allerdings zusammen keinen Sinn ergeben und auch grammatisch nicht korrekt gebraucht werden.

»Mutiger Alpamys, ich habe dir etwas zu sagen,
Mir sind die Kalmücken keine Freunde mehr.
Kommt mit, ich will Euch zu Diensten sein,
Ihr sollt in mein Palast mitkommen und alles erfahren. | [9]

Am Tag des Kampfes ist Blut von meinem
Schwert geflossen,
Mein Name ist Qarazhan, der Held von
Geburt an,
Bis ich sterbe, will ich Euch zu Diensten sein,
Falls Ihr mitkommt, möchte ich Euch Tee in
einer goldenen Schale bieten. | [10]

Auf dem Gebirge wachsen Tulpen aller Art,
Die Feinde sollen nun weinen, die Freunde
mögen sich freuen,
Bis ich sterbe soll ich dir zu Diensten sein,
Und damit für dein Leben sorgen. | [11]

In dieser Welt nennt man Euch Alpamys,
Eure Kraft ist wie die von dem legendären
Rustem,
Dein Freund will ich sein und für dich
Hochzeit feiern,
Ich will der Zeuge des Glücks von
Barshynzhan sein. | [12]

In diese meine Heimat kamst du wegen deiner
Geliebten,
Falls es eine Lüge ist, soll mein Land
untergehen.
Steig auf dein Pferd mutiger Alpamys,
Nimm es dir nicht zu Herzen, mich als einen
Feind betrachtend. | [13]

Men zhyladym seniň qolyňda zar-zar,
Bas ghamdy ojlap qashty dushpanlar.
Qyjanetti qylar bolsam öziňe,
Bügin zherdiň üsti tyňlar sestı bar.⁷¹⁷ | [14]

Rakhimniň dinine⁷¹⁸ endi enermen⁷¹⁹,
Bir inim dep saghan ekewdi beremen.
Qarsy tursa bul qalmaqta bir dushpan,
Olla endi men aldyňda ölermen.« | [15]

Ich weinte in deinen Armen bitterlich,
Um eigenes Haupt sorgend flohen die Feinde;
Falls ich mein Versprechen brechen sollte,
Auch die Erde hat eben die Ohren. | [14]

Ich will von nun an in den Islam konvertieren,
Dich als meinen einzigen jüngeren Bruder
bezeichnend, will ich alles geben;
Falls im Land der Kalmücken einer gegen dich
sein sollte,
Bei Gott, so will ich vor dir und für dich sterben.«
| [15]

⁷¹⁷ Die ganze Verszeile ist entweder unklar formuliert oder durch Tippfehler unverständlich geworden.

⁷¹⁸ Im Manuskript heißt es 'tiline', das wörtlich 'in die Sprache' bedeutet, im Kontext: 'die Sprache übernehmen'. Aber passen würde eher 'dinine' (= 'in den Glauben'), was 'den Glauben übernehmen' bedeuten würde.

⁷¹⁹ Im Manuskript steht 'ölermen' (= 'werde sterben'), das dem Kontext gar nicht entspricht. Das Wort 'enermen' bedeutet wörtlich 'hineingehen', das heißt im übertragenen Sinne 'den Glauben annehmen'.

2.3. Umzugsszene

in den usbekischen Varianten.

Beratungsgespräch: Bojsaris Anrede

2.3.1. Variante von Fozil-shoir (V. 1-54):

»Oh urganda kózdán oqar selob josh,
*Maslabat ber, ón ming ujli qarindosh,*⁷²⁰
Barchinojim bój etgandir qalamqosh,
Zolim bilan hargiz bólmanglar jóldosh,
Qónghirot éldan molga zakot kelibdi, | (V. 5)

Maslabat ber, ón ming ujli qarindosh!
Qursin Hakimbegi mulla bólibdi,
Bezakot mollarni harom bilibdi,
Qónghirot éldan molga zakot kelibdi,
Maslabat ber, ón ming ujli qarindosh. | (V. 10)

Dardli qul dardimni kimga joraman,
Ajroliq ótiga baghri poraman,
Muna élda sikhindi bóp turaman,
Óz akamga qandaj zakot beraman?!
Maslabat ber, ón ming ujli qarindosh! | (V. 15)

Khazon bólib boghda gullar sólibdi,
Shum falak boshima savdo solibdi,
Bojbóridan molga zakot kelibdi,
Maslabat ber, ón ming ujli qarindosh!
Khudo dejin, jaratganga zhilajin, | (V. 20)

»Ich seufze, und aus den Augen strömen mir
die Tränen.

*Gebt Rat, Stammesgenossen von den zehntausend
Jurten!*

Meine Oy Barchin mit den schwarzen
Augenbrauen ist volljährig geworden.

Seid niemals die Gefährten eines Tyrannen!

*Von den Qo'ng'irot ist eine Zakot-Forderung nach
unserem Vieh gekommen.*

*Gebt Rat, Stammesgenossen von den zehntausend
Jurten!*

Hakimbek sei verflucht, er ist ein Mulla
geworden.

Er glaubt, daß Besitz, der nicht dem Zakot
unterliegt, unrechtmäßig ist.

*Von den Qo'ng'irot ist eine Zakot-Forderung nach
unserem Vieh gekommen.*

*Gebt Rat, Stammesgenossen von den zehntausend
Jurten!* | (V. 10)

Wem kann ich schmerz erfüllter Sklave Gottes
mein Leid klagen?

Mein Herz brennt im Schmerz der Trennung.

Unter diesem Volk muß ich als Armer leben.

Wie sollte ich meinem älteren Bruder Steuer
entrichten?

*Gebt Rat, Stammesgenossen von den zehntausend
Jurten!* | (V. 15)

Wenn der Herbst kommt, verwelken im
Garten die Rosen.

Ein böses Schicksal brachte Leid über mein
Haupt.

Von Boybo'ri ist eine Zakot-Forderung nach
unserem Vieh gekommen.

*Gebt Rat, Stammesgenossen von den zehntausend
Jurten!*⁷²¹ | Wende mich zu Gott, soll unserem
Schöpfer weinen, | (V. 20)

⁷²⁰ Die Verszeilen, die refrainartig im gleichen Kontext
auftauchen, werden im Folgenden kursiv markiert.

⁷²¹ Siehe zu dieser Übersetzung Karl REICHL 2001a, S.
52 f. REICHL bietet die Übersetzung der ersten 19
Verszeilen aus diesem Abschnitt.

Óz akama qandaj zakot berajin,
Óz akama ózim zakot berguncha,
Boshqa jurtda zhuzja berib jurajin,
Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh!
Bojbóridan bizga mahram kelibdi, | (V. 25)

Zakot debdi, bir bidahat qilibdi.
Muna élda men ham bekman, tóraman,
Har na qismat jozilgandan bilaman,
Azalij taqdirga nima ish qilaman,
Óz akama qandaj zakot beraman?! | (V. 30)

Óz akama ózim zakot berguncha,
Qalmoq borib zhuzja berib juraman.
Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh!
Khudoj dejik, jaratganga zhilajik,
Jaratgan rahmondan maqsad tilajik, | (V. 35)

Omin desa farishtaju malojik,
Katta-kichik, turgan éndi khalojiq,
Óz akama qandaj zakot berajik?
Sen éshitgan Bojsarining tilini,
Akam bizga minnat qildi ulini, | (V. 40)

Sabil qilib ketaj Bojsin élini,
Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh!
Zhafo tighi bugun zhondan ótadi,
Bojbóringining sózi bizni órtadi,

*Wie sollte ich meinem eigenen Bruder Steuern
entrichten?*

*Statt meinem eigenen Bruder Steuern zu entrichten,
Will ich lieber in einem fremden Land
„zhuzja“ zahlen.*

*Gebt Rat, meine Stammesgenossen von zebntausend
Jurten!*

Von Bojbóri sind zu uns Dienstleute geschickt
worden, | (V. 25)

Haben Zakot gefordert und Unsinn geredet.
In diesem Land bin ich auch ein Bek, ein
Oberhaupt,

Alles, was geschieht, erkenne ich als
Vorsehung an,

Wie kann ich gegen das Schicksal handeln?

*Wie sollte ich meinem eigenen Bruder Steuern
entrichten? | (V. 30)*

*Statt meinem eigenen Bruder Steuern zu entrichten,
Will ich zu Kalmücken gehen und dort
„zhuzja“ zahlen.*

*Gebt Rat, meine Stammesgenossen von zebntausend
Jurten!*

Wende mich zu Gott, soll unserem Schöpfer
weinen,

Vom Schöpfer sollen wir die Erfüllung
unserer Ziele bitten, | (V. 35)

Falls die Engeln und Heerscharen „Amen“
sagen sollten,

Jung und Alt, mein Volk, das um mich steht,
*Wie sollten wir meinem eigenen Bruder Steuern
entrichten?*

Du sollst den Worten Bojsaris zuhören,
Mein Bruder wollte sich vor uns mit seinem
Sohn brüsten, | (V. 40)

Ich will das Land Bojsin hinter mir lassen,
*Gebt Rat, meine Stammesgenossen von zebntausend
Jurten!*

Der Stich des Schmerzes geht heute in meiner
Seele hindurch,

Die Worte von Bojbóri verbrennen mich
schmerzlich,

Zakotchilar zhabr kórib ketadi, | (V. 45)

Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh!
Zakot degan bir shumlikni qilibdi,
Bojbóridan ón tórt mahram kelibdi,
Zakot degan gapni ma'lum qilibdi.
Ustima kijganim jashil-kók édi, | (V. 50)

Bundaj sózlar ilgarida jóq édi,
Bojbóridan bundaj sózlar kep édi,
Maslahat ber, ón ming ujli qarindosh,
Zakot degan bul éllarda jóq édi.« | (V. 54)

2.3.2. Variante von Saidmuhammad Panoh-óghli (Vier Strophen, S. 8f.):

»Bu dunjodan jonib óchsam bólmajmi?
Bojsinning babridan kechsam bólmajmi?
Óz akamga ózim zakot bergan cha,
Bu jurtdan qalmoqqa kóchsam bólmajmi? | [1]

Bojsinning babridan ótsam bólmajmi?
Óz akamga ózim zakot bergan cha,
Bu jurtdan qalmoqqa ketsam bólmajmi? | [2]

Ogha-inim, éshitinglar suzimni,
Nechalaring egansizlar tuzimni,
Quda bólib berib édim qizimni,
Óz akamga ózim zakot bergan cha,
Qizimni qalmoqqa bersam bólmajmi? | [3]

Auch die Steuereintreiber sind mit Leid
weggezogen, | (V. 45)

*Gebt Rat, meine Stammesgenossen von zehntausend
Jurten!*

Man hat die schreckliche Nachricht von
Steuern hergeleitet,

Von Bojbóri waren vierzehn Diensteute
gekommen,

Und Worte von der Einführung der Steuern
verlauten lassen.

Ich hatte immer grüne Bekleidung an.

Solche Worte waren noch vor Zeiten nicht zu
hören,

Von Bojbóri stammen diese Worte,

Gebt Rat, Stammesgenossen von zehntausend Jurten,

Früher musste man in diesem Land keine
Steuern zahlen.«⁷²² | (V. 54)

»Sollte ich wohl, in Brand entflammt, aus
dieser Welt jetzt scheiden?

Sollte ich wohl vom Lande Boysin Abschied nehmen?

*Sollte ich wohl, statt meinem Bruder Steuern zu
entrichten,*

Von diesem Land hinweg zu den Kalmücken ziehen?
|[1]⁷²³

Hört meine Worte, Brüder und Verwandte!

Viele von euch haben mein Brot und Salz
gegessen.

Zur Heirat habe ich die Tochter ja
versprochen:

*Sollte ich wohl, statt meinem Bruder Steuern zu
entrichten,*

Zur Frau die eigne Tochter dem Kalmücken
geben? | [3]

⁷²² Die Verszeilen von 20 bis 54 aus der Variante von Fozil-shoir sind von mir frei übersetzt.

⁷²³ Die drei Verszeilen der zweiten Strophe sind refrainartig verwendet und wiederholen somit die letzten drei Verszeilen der ersten Strophe, jeweils mit geringen Abweichungen in zwei Wörtern, die durch Synonyme ersetzt werden. Die wiederholte zweite Strophe ist in REICHL 2001a unberücksichtigt geblieben. Vgl. unten.

Èshitinglar, besh ming ujli élatim,
Ógha-inim – sujanganim, quvvatim,
Èrgashsanglar besh ming ujli qónghirotim,
Bu jurtdan qalmoqqa ketsam bólmajmi?» | [4]

2.3.3. Variante von Berdi-bakhshi
(Fünf Strophen, S. 9f.):

»Khudo nega berdi ushu bolani?
Étti joshda buzdi bizning khonani,
Tilab olgan bola abvoli shul-da,
Hanuzdan chiqardi zakot-baloni. | [1]

Akam uchun bir gunohin kechirdim,
Davlatimdan chiroghini óchirdim,
Tilab olgan bola abvoli shul-da,
Hanuzdan chiqardi zakot-usbardi. | [2]

Ajo, dóstlar, éshit ajghon zorima,
Toqatim jóq Bojsin-Qónghirod shariga,
Óz élima jurib zakot berguncha,
Kóchib ketsam bójma Qalmoq éluga? | [3]

Bedov mingan chólda jelgan émasmi?
Óz oghamdan kónglim qolgan émasmi?
Men kóchib ketajin Kashal éluga,
Óz khórlıqdan jot khórlıq jakhshi émasmi? | [4]

O hört mich an, mein Volk von fünfmal
tausend Jurten,
Ihr Brüder und Verwandte, meine Stütze,
meine Kraft!
Sollte ich wohl, folgt mir mein Volk von
fünfmal tausend Jurten,
Von diesem Land hinweg zu den Kalmücken
ziehen?»⁷²⁴ | [4]

»Warum hat Gott bloß dieses Kind geschenkt?
Es hat mit seinen sieben Jahren mein Heim
zerstört,
Das ist das Ergebnis, wenn man ein Kind zu sehr
verwöhnt,
Bereits jetzt hat es Steuern eingeführt. | [1]
Meinem Bruder zuliebe vergebe ich ihm eine
diese Schuld,
Sein Licht werde ich aus meinem Reich
löschen,
Das ist das Ergebnis, wenn man ein Kind zu sehr
verwöhnt,
Bereits jetzt hat es Steuern eingeführt. | [2]
Hört, meine Freunde, meiner bitteren Rede
zu,
Keine Minute will ich mehr die Stadt Bojsun-
Qónghirod dulden,
Statt in meinem eigenen Land Steuern zu
entrichten,
*Sollte ich nicht nach Kalmückenland ziehen?*⁷²⁵ | [3]
Ist man nicht mit der Beduinenstute durch die
Steppen galoppiert,
Bin ich nicht von meinem eigenen Bruder
enttäuscht?
Ich will ins Land der Kalmücken wegsiedeln,
Ist denn nicht das fremde Joch besser, als das
im eigenen Land? | [4]

⁷²⁴ Zur Übersetzung siehe REICHL 2001a, S. 203. Für den usbekischen Text vgl. die Ausgabe „Alpomish. Yodgor.“ Taschkent 1999, S. 8 f.

⁷²⁵ Die Strophen aus Berdi-bakhshi sind hier von mir etwas frei übersetzt.

Qirq ótov tiktirdim irgaman irga,
Bizdan adra qolar bóldi oq órda;
Agar hukmima bójinsunsanglar,
Kashalga ketamiz hammamiz birga.« | [5]

Ich habe vierzig Jurten neben einander richten
lassen,
Die weiße prächtige Jurte soll nun von uns
zurückbleiben;
Wenn ihr euch meinem Befehl beugen wollt,
Werden wir alle gemeinsam nach Kaschal ziehen.« |
[5]

ANHANG II

1. Formeln im *Nibelungenlied*? (Anhand der 1.-3. Aventiuren)

1.1. Vorbemerkung

Analysiert werden im Folgenden die ersten drei Aventiuren des *Nibelungenliedes* auf ihre sprachliche Besonderheit hin. Wiederkehrende Halbzeilen, ganze Langzeilen und einzelne Wortgruppen sollen auf ihr Erscheinen im jeweiligen Kontext und Struktur hin untersucht werden. Dabei soll zwischen reinen Wiederholungen und Formeln, wenn sie vorhanden sind, unterschieden werden.

1.2. Vorausdeutungen

Im *Nibelungenlied* setzt der Dichter Vorausdeutungen gleich zu Beginn der Handlung ein. Ihre charakteristische Form ist die Dehnung auf die Langzeile. Meistens kommen die Vorausdeutungen in der vierten Verszeile vor und schließen eine Strophe bzw. einen Abschnitt gedanklich ab oder weisen auf die eintreffenden Ereignisse hin. Auch im Metrum und Reim passen sie sich der Strophenform an.¹

In Bezug auf Kriemhild:

»Chriemhilt geheizen si wart ein scône wip
dar vmbe m[vo]sen degene vil verliesen den lip.« (B 1,3f.)²

In Bezug auf Burgundenkönige:

»da zen Bvrgonden so was ir lant genant
si frumten starchiv wnder sit in Ezelen lant.« (B 3,3f.)

»mit lobelichen eren. vnz an ir endes zit

si erstvben sit iæmerliche. von zweier edelen frowen nit.« (B 4,3f.)

Zwar entsprechen die Vorausdeutungen in der ersten (B 1,4) und vierten (B 4,4) Strophe einander in der ähnlichen Aussage, die unterschiedlich formuliert ist. Im lexischen Bestand gehen sie aber gänzlich auseinander.

¹ Zur Strophenform des *Nibelungenliedes* vgl. Kapitel II.

² Hier und im Folgenden werden die Beispiele aus dem *Nibelungenlied* nach der computerlesbaren Ausgabe der *Nibelungenhandschriften* von Hermann REICHERT zitiert.

Im Folgenden werden die Vorausdeutungen aus den ersten drei Aventiuren des *Nibelungenliedes* auf ihre Entsprechungen hin illustriert. Dafür wurden jeweils solche ausgesucht, die in etwa eine ähnliche Struktur besitzen und einmal oder gar nicht wiederholt werden.

Die folgende Vorausdeutungszeile bezieht sich auf Kriemhild:

dar vmbē m[vo]sen³ degene⁴ vil⁵ verliesen⁶ den⁷ lip⁸ | (B 1,4)

Fast die ganze Strophe enthält Vorausdeutung der später eintreffenden Ereignisse. Vor allem die vierte Langzeile bietet in ihrer Aussage eine Parallele zur vorherigen Vorausdeutungszeile (B 1,4):

Der was der selbe Valche. den si in ir trōme sach
den ir besciēt ir m[vo]ter. wi sere si daz rach
an ir nāhesten māgen. die in sl[vo]gen sint
durch sin eines sterben starp vil⁵ maneger m[vo]ter kint | (B 17,4)

Die folgenden Vorausdeutungen beziehen sich auf Siegfried. In diesen erfährt er gerade von der unbekanntenen Kriemhild:

von der er sit vil⁵ vreuden und ouch arbeit gewan | (B 42,4)

davon er sit vil⁵ arebeit vñ ouch freuden gewan | (C 44,4)

Diese Vorausdeutungszeile taucht wieder auf, nachdem Siegfried ein Jahr lang in Burgund verweilt, ohne Kriemhild einmal gesehen zu haben. Die Aussage ändert sich nicht, der lexische Bestand variiert mit synonymen Wörtern:

da von im sit vil⁵ liebe vñ ouch vil⁵ leide gescach | (B 136,4)

Die beiden folgenden Vorausdeutungszeilen beziehen sich auf Kriemhild und Siegfried:

sit wart si mit eren eins vil⁵ ch[ve]nen rechen wip | (B 16,4)

sit wart si mit eren eins vil⁵ guoten riters wip | (A 18,4)

sit wart si mit eren eins vil⁵ werden rechen wip | (C 17,4)

³ Das Hilfsverb »muosen« erscheint 45 mal im *Nibelungenlied* (B). Vgl. BÄUML und FALLONE 1976, S. 460.

⁴ Das Substantiv »degene« in unterschiedlichen Halbzeilen-Konstruktionen und in unterschiedlichen Kontexten taucht im *Nibelungenlied* (B) 100 mal auf. Bei diesen handelt es sich aber um Wiederholungen. Ebda, S. 75-76.

⁵ Das Adverb »vik« ist im *Nibelungenlied* 1233 mal gezählt. Ebda, S. 666-675.

⁶ Ebenfall das Verb »verliesen« taucht jeweils in unterschiedlichen Halbzeilen-Konstruktionen 18 mal auf. Ebda, S. 660.

⁷ Der Artikel »den« kommt 1355 mal wieder. Ebda, S. 81-91.

⁸ Das Substantiv »lip« kommt 192 mal im gesamten Text vor. Ebda, S. 411-413.

sit wart div edele Chrimhilt des ch[ve]nen Sivrides wip | (B 45,4)

sit wart div edele Chrimhilt des starken Sivrides wip | (C 47,4)

Zwar weisen alle diese Vorausdeutungen, die innerhalb der ersten drei Aventiuren als ähnlich festgestellt wurden, untereinander Entsprechungen in einzelnen Wörtern nach⁹, allerdings sind diese bloß reine Wortwiederholungen, die auch sonst in einer beliebigen Stelle auftauchen könnten. Ansonsten werden alle drei Vorausdeutungen, innerhalb der ersten drei Aventiuren von 136 Strophen (B) je zwei Mal wiederholt verwendet.¹⁰ Die syntaktische Struktur bleibt erhalten. Variation betrifft nur einzelne Wörter, die aber das gleiche wie beim ersten Mal aussagen.

1.3. Stereotype Wendungen bzw. Wiederholungen

Die erste Gruppe umfasst alle wörtlichen und sinngemässen Entsprechungen der Halbzeile »... *wnders*¹¹ *vil geseit*¹²« (A 1,1):

Uns ist in alten mæren *wnders vil geseit* (A 1,1)

man mohte michel wnder von Siveride *sagen* (B 20,2)

Von der hohgecite *man mohte wnder sagn* (B 27,1)

von ch[vo]ner rechen strite *mvget ir nv wunder hóren sagen* (A 1,4)

[vo]z eime holem berge *nv hóret wnder sagn* (B 87,2)

Er sach so vil gesteines *so wir hóren sagn* (B 90,1)

di ch[ve]nsten rechen *des han ich vil vernomn* (B 105,3)

Durchaus lassen sich diese Wiederholungen in der Halbzeile generell mit den refrainartigen Wiederholungen im *Alpamys*¹³ vergleichen, vor allem in den ersten fünf Halbzeilen, die sich jeweils auf »*wunder sagen*« fixiert sind. Auch die beiden anderen Halbzeilen formulieren die gleiche Aussage mit verändertem Wortlaut.

Allerdings sind die fünf Halbzeilen innerhalb eines Textkorpus von 136 Strophen im Vergleich zu den immer wiederkehrenden refrainartigen Verszeilen in jeder Dialogstrophe im *Alpamys*, wie beispielsweise in der Variante von Saidmurod Panoh-óghli¹⁴, ziemlich gering. Sie lassen sich aber auch nicht mit den stilistischen Formeln des

⁹ Vgl. die fett markierten Wörter.

¹⁰ Zur Häufigkeit einzelner Vorausdeutungen im *Nibelungenlied* vgl. Kapitel IV; siehe auch Burghart WACHINGER 1960, S. 153-166.

¹¹ Das Substantiv »wunder« taucht im *Nibelungenlied* (B) 43 mal, »wunders« zwei mal auf. Vgl. BÄUML und FALLONE 1976, S. 746.

¹² Das Verb »geseit« (Perf.) ist 53 mal gezählt. Ebda, S. 235 f.

¹³ Siehe unten; vgl. auch Kapitel IV.

¹⁴ Vgl. Kapitel IV.

*Alpamys*¹⁵ vergleichen: nicht in der Substanz und auch nicht in Bezug auf ihre Häufigkeit.

Dem Sinn nach ähnliche Aussage beinhaltet auch die folgende Gruppe von verwandten Vers- bzw. Halbzeilen:

ia ist mir *solber mare dicke vil von in geseit* (C 54,4)

wan wrden *disiv mare ce rine geseit* (B 54,2)

Nv waren dem kvnge *div mare geseit* (B 77,1)

Mir *wart gesaget mare in mins vater lant* (B 105,1)

so sprach der kvnec Sigmvnt *daz ist mir wol gesagt* (B 55,2)

er vant vor eime berge *daz ist mir wol geseit* (B 86,2)

Nv ir sit so ch[ve]ne *als mir ist geseit* (B 108,1)

Das Lexem »wunder« im vorangegangenen Beispiel variiert in den ersten drei Zeilen mit »mare« – beide sind Substantive –, das sich in einer ähnlichen Grundkonstruktion »mare geseit« jeweils in der ersten Zeile (B 54,2; C 54,4) durch Aufschwellung fast dem Rahmen der Langzeile anpasst. Die Halbzeile »daz ist mir wol gesagt« wird im behandelten Abschnitt zwei Mal wiederholt. Somit kommen diese Vers- und Halbzeilen noch weniger als die in der ersten Gruppe als Formeln in Frage. Mit Sicherheit handelt es sich bei diesen Beispielen um Wiederholungen gleicher und sinngemässer Wort- bzw. Syntaxkonstruktionen.

In den folgenden Beispielzeilen werden Kriemhild und Siegfried auf eine ähnliche Weise vorgestellt:

Substantiv+Verb Pronomen+Verb+Artikel+Adjektiv+Substantiv:

Chriemhilt geheizen si wart ein scône wip (B 1,3)

Substantiv+Verb Artikel+Adjektiv+Substantiv+Attribut:

Sivrit was geheizen der snelle degen g[vo]t (B 19,1)

Jeweils die ersten Halbzeilen im Anvers sind identisch, in denen nur die Namen gewechselt werden. Aber auch die zweite Halbzeile im Abvers enthält eine gleiche Aussage, in der jeweils beide Male Personen beschrieben werden. Zwar ist darin wiederkehrende Darstellungsart des Epikers in entsprechenden Situationen durchaus zu erkennen. Mit nur zwei Halbzeilen innerhalb von 136 Strophen bildet aber dieses Beispiel eine Ausnahme.

Nur einzelne Wörter werden in den folgenden ähnlich konstruierten Verszeilen wiederholt¹⁶:

Der minnechlichen meide **tr[vo]ten** wol gezam (A 3,1)

di **trvten** wol mit eren des schoenen Sivrides lip (A 27,4)

¹⁵ Ebda; siehe auch unten.

¹⁶ Sie werden hier und im Folgenden fett markiert.

di trvten wol mit eren des ch[ve]nen Sivrides lip (B 24,4)
Man zoch in mit dem vlize *als im daz wol gezam* (B 21,1)

Hier werden durch einzelne gleiche lexische Bestandteile jeweils andere Aussagen formuliert:

ane mazen schóne so was ir edel lip
der iwncfröwen tugende **zierten** anderiv wip (A 3,3f.)

von sin selbes m[vo]te *waz tugende er an sich nam*
des **wrden** sit **gezieret** sines vater lant (B 21,2f.)

in **hiez** mit *chleiden* **ziern** Sigmvnt vñ Siglint (B 23,2)
Vier hvndert swert degene *di solden tragn chleit* (B 28,1)

Somit handelt es sich hier nur um bloße Wiederholungen einzelner Wörter.

Als wiederholungsreich kann man durchaus die ‘Nomen-Epitheton-Konstruktionen’ bezeichnen, durch welche in den folgenden Beispielen jeweils Personen auf gleiche Art und Weise dargestellt werden:

Substantiv + Artikel + Attribut Artikel + Adjektiv + Substantiv:
R[vo]molt der chvchen meister *ein tiverlicher degn* (B 8,1)
R[vo]mol der kvchen meister *ein [vo]z erwelter degen* (A 10,1)

Substantiv + Artikel + Verb + Attribut Artikel + Adjektiv + Substantiv:
Sindolt der was scenche *ein [vo]z er welter degn* (B 9,3)
Sindolt der was scenche *ein wetlicher degen* (C 10,3 nach Batts)

Auch die nächste Gruppe von Halbzeilen im Abvers ist ähnlich strukturiert: Artikel + Adjektiv + Attribut + Substantiv. Dabei können die ersten drei Halbzeilen durchaus als wörtliche Wiederholungen betrachtet werden, da die Variation lediglich das Adjektiv bzw. stereotype Beiwörter betrifft:

Do [wuo]hs in Niderlanden *eins richen* **küneges kint** (A 20,1)
Do [wuo]hs in Niderlanden *eins vil edelen* **kvneges kint** (B 18,1)
Schilbvnc vñ Nibelvngen *div richen* **chvneges kint** (B 85,3)

Ez gevríesc òch Siglint *des edelen* **kvneges wip** (B 49,1)
ir ross in giengen ebene *des ch[ve]nen Sivrids man* (B 69,4)

Nach dem Schema Artikel + Adjektiv + Substantiv sind diese wiederkehrenden Beispiele gebaut:

von art der sinen mage *div edeln* **kindelin** (B 26,2)

den scaz in baten teilen *den wætlichen man* (B 89,3)
des begvnd in nigen *der wætliche man* (B 103,3)
do was des hordes (Sivrit) *der vreisliche man* (B 95,4)

Die Konstruktion Adverb + Adjektiv + Epitheton ornans + Substantiv, die im behandelten Abschnitt eine seltene Erscheinung ist, betrifft die folgenden Halbzeilen, in denen das Adjektiv durch ein synonymes Lexem ersetzt wird:

da mvgt ir bi im vinden *vil manegen herlichen man* (B 76,4)
bi Nibelvnges horde *vil manegen ch[ve]nen man* (B 86,3)

Diese beiden Halbzeilen mit der syntaktischen Struktur Artikel + Adverb + Adjektiv + Substantiv sind wörtlich wiederholt:

er vñ di sinen degene. *der vil ch[ve]ne man* (B 100,3)
des begvnd in nigen *der vil chune man* (C 105,3 nach Batts)

Die gesamte Langzeile in den folgenden Beispielen enthält ähnliche Aussage bzw. Absicht, die in den ersten Halbzeilen durch Variation unterschiedlich formuliert wird. Die sich wörtlich wiederholenden Halbzeilen im Abvers sind nach dem Schema, wie beim vorangegangenen Beispiel, Artikel + Adverb + Adjektiv + Substantiv gebaut:

daz er werbn wolde *di vil herlichen meit* (B 48,4)
ob wir werbn welln *di vil herlichen meit* (B 52,4)
da mit ich solde ertwingen *di vil wætlichn meit* (B 56,4)
da mit ich solde ertwingen *di vil herlichen meit* (C 58,4 nach Batts)

Die Wiederholung umfasst im Folgenden die Halbzeile im Anvers, die in den ersten drei Beispielen identisch bleibt und zeigt die Struktur Adverb + Artikel + Adjektiv + Substantiv:

vil der edelen steine die fröwen leiten in daz golt (B 28,4)
vil der edelen steine gevellet ýf daz gras (B 34,3)
vil der edelen spise si von ir m[ve]de sciet (B 35,2)

vil der varender diete r[uow]e sich bewach (B 36,2)

Die folgenden Halbzeilen entsprechen einander in der ersten Gruppe durch das Adjektiv »*manech*«, wobei sie eine ähnliche Konstruktion aufweisen:

Adjektiv + Substantiv + Konjunktion + Adjektiv + Substantiv:
di livte in sahen gerne ***manech*** fröwe vñ ***manech*** meit (B 22,2)

Adverb + Adjektiv + Epitheton ornans + Substantiv:
mit samt Sivride *vil manech scóniv meit* (B 28,2)

Do gie ce einem m[ve]nster *vil **manech** richer chneht*

Konjunktion + Adjektiv + Epitheton ornans + Substantiv:

*vñ **manech edel riter** di wîsen hetn reht* (B 30,1f.)

Konjunktion + Adverb + Artikel + Adjektiv + Substantiv:

*vñ vil der **edeln riter** di wîsen hetn reht* (C 31,2 nach Batts)

Die folgenden Halbzeilen enthalten jeweils den lexischen Grundbestand von »riter ... gemeit« in einfacher und erweiterter Form:

Substantiv + Adverb + Adjektiv:

daz da chomen wæren ***riter vil gemeit*** (B 77,2)

Artikel + Substantiv + Adverb + Adjektiv:

chvrcewile pflagen *di **riter vil gemeit*** (B 129,2)

Artikel + Substantiv + Adjektiv + Konjunktion + Adjektiv:

do vnderst[vo]ndez Gernot *der **riter ch[ve]n vnt gemeit*** (B 117,4)

Die beiden Halbzeilen entsprechen einander durch das Attribut »jung«:

Artikel/Adverb + Adjektiv + Substantiv + Attribut:

mit gemeinem rate *di **edeln fyrsten ivnch*** (B 89,2)

dvrch di starchen vorhte *vil **manech reche ivnch*** (B 93,2)

Das Attribut »michel« wird in unterschiedlichen Kontexten und in verschiedenen Konstruktionen verwendet:

*mit g[vo]te **michel** ere* des teilte vil ir hant (B 27,3)

des enchvnd im gevolgen niemen *so **michel** was sin chraft* (B 128,3)

do h[vo]p sih von den livten *vil **michel** der gedranch* (B 31,2)

In den folgenden Halbzeilen kehrt der Grundbestand »vil manege« in Begleitung von 'Epitheton-Nomen-' bzw. 'Nomen-Epitheton-Konstruktionen' wieder:

si heten chvrze wile vnd òch ***vil maneger** vreden wan* (B 30,4)

man sach òch da cebrochen ***vil manege** bvkel starb* (B 34,2)

doch hat der chvnech Gvnther ***vil manegen** bohferten man* (B 51,4)

von ***maneges** rechen hende* daz wart mit vlize getan (B 33,4)

Die ersten beiden Halbzeilen entsprechen einander in der Aussage. Sie haben das Verb »weinen« auch mit der folgenden Halbzeile gemeinsam:

div edele chvneginne *vil sere **weinen** began* (B 58,4)

Ez was leit den rechen *ez **weinte** òch manech meit* (B 68,1)

er sprach *ir svlt niht **weinen** durch den **willen** min* (B 67,3)
wir wellen sciere hinnen *des ich vil g[vo]ten **willen** han* (B 74,4)

Die dritte Beispielzeile im Abvers (B 67,3) weist ein gemeinsames Lexem mit der folgenden Halbzeile (B 74,4) – »*willen*«.

Die folgende Halbzeile mit den festen lexischen Bestandteilen im Anvers, die nach dem Schema Adverb + Verb + Artikel + Adjektiv + Substantiv gebaut ist, enthält den Hinweis bzw. die Einleitung des Erzählers in eine direkte Rede. In der gleichen Konstruktion kommt diese Halbzeile im *Nibelungenlied* (B) 42 mal vor¹⁷:

Do sprach der ch[ve]ne Sivrit vil lieber vater min (B 50,1)
Do sprach der fvrste Sigmunt din rede div ist mir leit (B 54,1)
Do sprach der kvnech riebe: dv maht wol habn war (B 100,1)

Hier variiert dasselbe Schema im Bestand durch Komponente Adverb + Verb + Artikel + Substantiv + Artikel + Attribut. In dieser Konstruktion ist die gesamte Halbzeilen im *Nibelungenlied* (B) nur drei mal gezählt¹⁸:

Do sprach der kvnech des landes nv si vns wille chomn (B 102,1)
Do sprach der wirt des landes allez daz wir han (B 125,1)

Oder im folgenden Beispiel variiert sie zur Adverb + Verb + Artikel + Substantiv + Präposition + Substantiv-Konstruktion. Die gleiche Konstruktion taucht im *Nibelungenlied* (B) nur fünf mal in Halbzeilen auf¹⁹:

do sprach der gast cem kvnege daz sol ivch vnverdaget sin (B 104,4)

Wie man den Beispielen entnehmen kann, bleibt jeweils der lexische Bestand von Adverb + Verb + Artikel²⁰ (»*do sprach der*«) beständig.

¹⁷ Vgl. BÄUML und FALLONE 1976, S. 143.

¹⁸ Ebda, S. 144.

¹⁹ Ebda, S. 144.

²⁰ In dieser Konstruktion taucht der gleiche lexische Bestand im *Nibelungenlied* 221 auf. Ebda, S. 143-145.

2. Formeln im *Alpamys*

2.1. Vorbemerkung

Die Formeln im *Alpamys* sind fest geprägt.²¹ Die Grundsubstanz bleibt immer erhalten, wenn auch der lexische Bestand je nach dem Kontext und von Sänger zu Sänger der Variation unterworfen wird.²² Ihr Umfang reicht von einer heptasyllabischen bzw. oktosyllabischen Einzelzeile bis zu einem Verspaar und darüber hinaus, die sich durch Aufschwellung dem Rahmen der Elf-/Zwölfsilblern anpassen. Es ist nicht zu übersehen, dass es sich dabei um rein epische Formeln der mündlichen Tradition handelt, die sich ihre ursprüngliche Bedeutung bewahrt haben. Ihre richtige Anwendung im jeweiligen Kontext aber hängt vom Können des einzelnen Sängers ab.

Die Formeln bestehen aus festen bildhaften Ausdrücken, die auch traditionelle Metaphern und Allegorien²³ enthalten. Sie gehen manchmal über eine oder zwei Verszeilen hinaus. Durchaus könnte der zwar ungelungene Versuch von Norbert Voorwinden, die Definition des Formel-Begriffs adäquater zu bestimmen, vor allem in Bezug auf seine Äußerung zur „stilistischen Bedeutung“, auf die Art und Weise der Formeln im *Alpamys* zutreffen. So versteht Voorwinden „mit G. Blanke unter stilistischer Bedeutung diejenige Bedeutungskomponente einer sprachlichen Äußerung, »die aus der besonderen Form des Ausdrucks eines Inhalts stammt und einen kognitiv-affektiv-ästhetischen Effekt erzeugt oder evoziert.«²⁴

Im Folgenden beschränkt sich die Analyse der Formelsprache des *Alpamys* nur auf die Versformeln. Aber auch Wiederholungen werden getrennt illustriert. Unberücksichtigt bleiben die ‘Epitheton-Nomen-Konstruktionen’, da sie durchgehend in der Dichtung festzustellen sind und die Erweiterung des Untersuchungstoffs über die Formeln, Wiederholungen und Erzählschablonen hinaus, den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Die Belege aus der Variante von Saidmurod Panoh-óghli beziehen sich auf die ersten 671 Verszeilen und auf die von 1450 bis 1655 Verszeilen aus dem abschließenden Teil, auch die Prosaeinschnitte jeweils eingeschlossen.²⁵

2.2. Charakteristische Varianten der Versformeln

Charakteristische Varianten der stilistischen Formeln kommen fast in allen *Alpamys*-Varianten vor, wie auch bei Ogiz-zhyraw. In Dialogen der Helden im *Alpamys* trifft man

²¹ Für Beschreibung der Formeln im *Alpamys* vgl. Kapitel IV, Abschnitt 3.

²² Für ähnliche Formeln im *Alpamys* und in einem anderen Epos *Rustamkhon* in der Variante von Fozil shoir Jöldosh óghli vgl. N. KIDAISH-POKROVSKAJA und A. MIRBADALEVA 1971, S. 77 ff.

²³ Zum Begriff der ‘Allegorie’ vgl. Kapitel IV.

²⁴ Norbert VOORWINDEN: „Zum Begriff der epischen Formel.“ In: *Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik* 20 (1983), S. 31-46; dort Anm. 7, S. 44. – Vgl. hierzu auch Kapitel IV.

²⁵ Der Text wird nach der Ausgabe von Karl REICHL zitiert. Vgl. REICHL 2001a, S. 111-197; für die Übersetzung vgl. dort S. 201-295.

folgende allgemeingültige stilistische Formel, die auch in anderen karakalpakischen Epen vorkommen.

So beginnt jede der fünf Strophen von Gülparshyn, die sie an ihren Vater Bajsary richtet, nachdem die Boten von Tajshykhhan ihn besucht haben, jeweils mit einer zweizeiligen Formel:

*»Men zhylajman bul zherlerde zar-zar,
Bärsbemiždi kbalyq äjlegen birimbar;
Arzymdy esit, muñly bolghan zhan ata,
Perzentiñniñ ajtatughyn arzy bar. [Ög. 26/1]*

*Batyr zbigit bajlar dejdi däbildi,
Seniñ ushyn shybyn zhanym sebildi;
Munsha nege zher bawyr lap zhyladyñ,
Zhanym atam, nejerleriñ awyrdy? [Ög. 26/2]*

*Shashkenemdi on törtimde tarajman,
Muñly nashar ne künlerge zharajman?
Ata zhanym, nejerleriñ awyrdy?
Awyrghan zheriñdi sizden sorajman. [Ög. 26/3]*

*Ashylghan baghlardyñ güli solar ma?
Äzbel zhetpej pajmanañyz tolar ma?
Ata zhanym, nejerleriñ awyrdy?
Aq üjiñe nashar tulgha bolar ma? [Ög. 26/4]*

*At süringen bälent tamdyñ tasyña,
Alla rähim äjle közdiñ zhasyña;
Ata zhanym, nejerleriñ awyrdy,
Sen ölgende, kim syjpajdy basymnan?« [Ög. 26/5]*

*»Ich weine an diesen Orten bitterlich,
Gütiger Gott, der uns alle schuf.
Höre meiner Bitte zu, mein trauriger, lieber Vater,
Ihr Kind hat eine Beschwerde zu äußern.*

*Man sagt, ein mutiger Held soll die Trommel umbinden,
Für dich soll mein winziges Leben leiden.
Wieso weinst du den Boden umarmend,
Mein lieber Vater, wo tut es dir weh?*

*Meine Haare kämme ich mit meinen 14 Jahren,
Was kann ein trauriges Mädchen wie ich noch tun?
Mein lieber Vater, wo tut es dir weh?*

Ich frage Sie, was macht Ihnen beschwerden?

*Werden wohl den aufgegangenen Gärten ihre Blumen verwelken?
Ohne der rechte Augenblick kam, wird uns das Leben entrinnen?
Mein lieber Vater, wo tut es dir weh?
Wird denn eine Frau der Herr deiner weißen Jurte.*

*Das Pferd stolpert sich an dem Stein des hohen Berges,
Gott, habe Erbarmen mit den Tränen in den Augen.
Mein lieber Vater, wo tut es dir weh?
Wenn du stirbst, wer wird sich um mich kümmern?»*

1) Die Rede von Gülparshyn enthält darunter eine spezifisch „weibliche“, zweizeilige Formel »*Shashkenemdi on törtimde tarajman, / Muñly nasbar ne künlerge zharajman?*« (»Meine Haare kämme ich in meinem 14. Alter, / Ein trauriges Mädchen wie ich, was kann ich noch tun?«) [Ög. 26/3] mit den festen lexischen Bestandteilen »*shashkenemdi tarajman*« (»ich kämme meine Haare«) – Substantiv in der Verkleinerungsform mit Possessivendung + Verb in der 1. Person Singular –, vor allem in der ersten Verszeile.

Diese taucht zuvor noch in der Anrede ihrer Mutter zu ihrem Vater Bajsary auf, mit verändertem Wortlaut aufgrund des unterschiedlichen Alters der Personen:

*»Shashkenemdi ärman menen tarajman,
Qartajghanda ne müshkälge zharajman?»* [Ög. 14]
»Meine Haare kämme ich mit Wünschen,
Für welches Mühsal tauge ich noch in meinen alten Tagen?»

Sie variiert in einer anderen Rede von Gülparshyn im Wortlaut. Auch die zweite Verszeile, die parallel erscheint, entspricht dem Sinn nach der vorherigen:

*»Shashkenemdi besten tallap örejın,
Qüdirettiñ isine özim könejın.«* [Ög. 28]
»Meine Haare will ich zu kleinen Zöpfen flechten,
Will mich dem Willen mächtigen Gottes fügen.«

Diese Formel taucht auch in ihren Worten an Bajshubar, das Pferd des Helden, wieder auf:

*»Shashkenemdi ärman menen tarajyn,
Nasbar basym ne künlerge zharajyn?»* [Ög. 72]

Eine ähnliche Formel, die sich auf die „Haare kämmen“ fixiert, findet sich auch in der Variante von Berdi-bakhshi. Beispielsweise in der Werbungsrede von „Maston kampir“ um Barshyn:

*»Jarashiqqa sunbul soching tarajman,
Shamolga termiltib zulfıng tarajman.«* [Be. 13]
»Für einen schönen Anblick kämme ich deine feinen Haare,
Gegen den Wind entgegengesetzt kämme ich deine Locken.«

Auch die Variante von Esemurat-zhyraw weist die gleiche Formel je nach dem Kontext mit Veränderungen in der Verslänge, im Wortbestand und in der zweiten Formelzeile auf. In ihrer einfachen Form ist sie der Rede der Boten von Tajshykhan und Qarazhan an Bajsary zu entnehmen, die um Gülparshyn werben:

»*Qyzynnyň shashyn öreseň,*
Eliñde sen de töreseň.« [Es. 52]
»Du flechtest die Haare deiner Tochter zu Zöpfen,
In deinem Land bist du auch der Oberhaupt.«

Die „weibliche“ Anredeformel ist hier auf ein Achtsilbler beschränkt und richtet sich ausnahmsweise auf Bajsary, an den sich die Boten wenden, meint aber Barshyn. Die zweite Verszeile füllt eine andere selbstständige Formel »*Eliñde sen de töreseň*«, die auch in der Variante von Saidmurod Panoh-óghli zahlreich zu belegen ist.²⁶ Das Verb reimt sich, wie auch im folgenden Beispiel, mit einem Substantiv in der zweiten Person im Singular: »*öreseň*« (»du flechtest«) und »*töreseň*« (»bist der Oberhaupt«).

In ihrer entfalteten zweizeiligen Form, durch Aufschwellung dem Rahmen der Elfsilblern angepasst, taucht die gleiche „weibliche“ Formel in Bajsarys Rede an seine Frau Altynshash auf:

»*Qartajsaň da shashkeneňdi öreseň,*
Hajal da bolsaň, öz üjime töreseň.« [Es. 54]
»Auch in deinen alten Tagen flechtest du deine Haare zu Zöpfen,
Auch wenn du eine Frau bist, so bist du in meinem Heim der Oberhaupt.«

Gülparshyn wendet sich mit der gleichen Formel an ihre ratlosen Eltern:

»*Shashym tallap zhuwajyn da örejín,*
Haslym nasbar, bakhtym synap körejín.« [Es. 56]
»Meine Haare will ich waschen und zu Zöpfen flechten,
Bin ein Mädchen, will mein Glück selbst wagen.«

In beiden Fällen kommt die Formel innerhalb von Elfsilblern vor. Im ersten Beispiel reimt sich das Verb mit einem Substantiv in der zweiten Person im Singular. Im darauf folgenden reimen sich zwei Verben der Futurform in der ersten Person im Singular.

Sie [26/3] variiert später im Dialog von Alpamys und Qarazhan, in Worten von Alpamys im Wortlaut und wird ausnahmsweise in Bezug auf das Pferd des Helden verwendet:

»*Bajshubardyň zhal-qujryghyn tarajman,*
Nesip bolsa, ghaizat künge zharajman.« [Ög. 57]
»Ich kämme die Mähne und Pferdeschwanz von Bajshubar,
Sollte es zuteil werden, so bin ich für den Tag des Kampfes imstande.«

²⁶ Vgl. unten.

2) »Men *zhylyjman bul zherlerde zar-zar / Bärshemizdi kbalyq äjlegen birinbar.*« (»Ich weine an diesen Orten bitterlich, / Gütiger Gott, der uns alle schuf.«): Im Wortlaut variierende, mal eine Zeile umfassende, mal zweizeilig erscheinende, Bittformel weist auf die Trauer der Protagonisten hin. Die zweite Zeile enthält entweder eine andere Formel oder einen Parallelvers, der sie ergänzt. Sie ist innerhalb der ersten 1510 Verszeilen von 5385 in der Variante von Ögiz-zhyraw von mir nur sechs Mal gezählt worden.

Im Abschiedslied der beiden Frauen, Gülparshyn und ihrer Mutter, ist diese Formel auf eine einzige Verszeile komprimiert:

»Bir-birewdi körmek bar ma allajar?
Men zhylyjman Patma pirge zar-zar.« [Ög. 15]
 »Bei Gott, ist es möglich einander zu sehen?
Ich weine der Heiligen Patma bitterlich.«

Oder Bajböri beschwert sich über den bevorstehenden Ausritt seines Sohns Alpamys zu den Kalmücken:

»Zherdi, kökti kbalyq äjlegen ilajym,
 Qartajghanda neden boldy günajym?» [Ög. 41]
*»Wahrhaftiger, der Himmel und Erde schuf,
 Was ist meine Schuld an meinen alten Tagen?«*

Oder Gülparshyn beschwert sich zu ihren Eltern in der gleichen Situation [Ög. 26], nachdem die Boten Tajshykhans sie besucht haben:

»Men *zhylyjman Patma pirge zar-zar,*
 Här ne qylsa, qüdiretimniñ erki bar.« [Ög. 27]
*»Ich weine der Heiligen Patma bitterlich,
 Der Wille mächtigen Gottes kann alles.«*

Durchaus eine Parallele hierzu bietet die folgende Formel in der Variante von Fozilshoir, die ebenfalls auf den traurigen Zustand des Protagonisten (Bajsary) in dessen Rede hinweist:

»*Khudo dejin, jaratganga zhylijim*« (Fo. V. 20)
 »Wende mich zu Gott, soll dem Schöpfer weinen«

Sie findet sich innerhalb der ersten 232 Verszeilen drei Mal (V. 34; 59).

Eine ähnliche Formel taucht in der Variante von Esemurat-zhyraw im gleichen Kontext sogar vierzeilig bzw. dreizeilig entfaltet auf:

»*Men zhylyjman öz halyma zar-zar,*
Men nashardyñ sizden basqa kimi bar?
 Barghan zhalghyzymdy sizge tapsyrdym,
Zhoqtan bizdi bar äjlegen birinbar.« [Es. 44]
*»Ich weine über meinen Zustand bitterlich,
 Wen hat ein Mädchen wie ich außer Sie?
 Meinen Einzigen, der wegzieht, übergebe ich Ihnen,*

Gott, der Warmberzige, der uns aus Nichts schuf.»

Mit diesen Worten beschwert sich Qarlyghash über ihre Lage und den bevorstehenden Ausritt ihres Bruders Alpamys in die Fremde, die ihm das Geleitwort gibt, wie Bajböri in der Variante von Ögiz-zhyraw.

Die gleiche Formel wiederholt sich später in den Worten von Alpamys in der Kampfszene, als er zu seinen Heiligen betet:

»Men *zhylyjman öz balyma zary-zar,*
Men bendenmen, sennen böten kimim bar?
Zhalghyz edim, istanat ber bizlerge,
Zhoqtan bizdi bar äjlegen birimbar.» [Es. 72]
»Ich weine über meinen Zustand bitterlich,
Ich bin deine Schöpfung, wen habe ich außer Sie?
Bin allein, gib mir deine Unterstützung,
Gott, der Warmberzige, der uns aus Nichts schuf.»

Somit scheint diese allgemeingültige Formel, mitsamt ihrer Variationen, an einen festen Kontext gebunden zu sein, der eher traurige Momente der Protagonisten wiedergibt. Andererseits weicht sie in den folgenden Beispielen vom Kontext ab.

Im ersten Fall handelt es sich um eine alte "Mama", der Alpamys' Verhalten gegenüber ihren Töchtern missfällt und ihn über seine eigene zukünftige Braut aufklärt. In Mama' Worten an Alpamys, von der er über seine Zukünftige erfährt, wird sie variiert, zweizeilig verwendet:

»*Qarqaram bar bul basymda shoqtan-shoq,*
Men zhylyjman zharatqangha, qajghym köp.» [Ög. 33]
»Auf meinem Haut habe ich eine Menge Unglück,
Ich weine zum Schöpfer, erfüllt von Traurigkeit.»

In der Rede von Alpamys an Qarazhan bei ihrer ersten Begegnung erscheint die gleiche Formel wortwörtlich wieder, aber dem Kontext unpassend:

»*Qarqaram bar bul basymda shoqtan-shoq,*
Men zhylyjman zharatqangha, qajghym köp.» [Ög. 55]

3) »*Ashylgban baghlardyñ güli solar ma? / Äzbel zhetpej pajmanañyz tolar ma?»* (»Meine Haare kämme ich mit meinen 14 Jahren, / Was kann ein trauriges Mädchen wie ich noch tun?«): Eine andere geläufige, entfaltete Formel, die innerhalb der Rede von Gülparshyn festgestellt wurde, ist auch in anderen Varianten, vor allem in den usbekischen, zahlreich zu belegen. Die Variante von Berdi-bakhshi zählt fast in der Hälfte von 2952 Verszeilen die gleiche Formel zehn Mal (auf den Seiten: 12; 13; 14; 18; 20; 25; 59; 60); die Variante von Saidmurod Panoh-óghli weist sie in etwa 950 Verszeilen von insgesamt 1755 acht Mal auf (V. 198; 282f.; 440; 471f.; 478f.; 493f.; 1620; 1648f.); in den ersten 232 Verszeilen von 13715 in der Variante von Fozil-shoir taucht sie fünf Mal – Variationen eingeschlossen – auf (V. 16f.; 84; 100ff.; 156; 190f.). Innerhalb von 1500 Verszeilen von

5385 in der Variante von Ögiz-zhyraw ist sie von mir lediglich fünf Mal gezählt (auf den Seiten: 14; 40; 58; 59; 65).

In der Variante von Esemurat-zhyraw schließt sie, um einige Beispiele zu nennen, den Dialog zwischen Bajsary und seiner Frau Altynshash vor dem Umzug ab, und zwar in den Worten von Altynshash:

»*Qazan ursa, taza güller solmaj ma?*

Äzbel zhetse, pajmanaňyž tolmaj ma?« [Es. 27]

»Wenn der Herbst kommt, werden die frischen Blumen nicht verwelken?

Wenn der rechte Augenblick kommt, wird uns das Leben nicht entrinnen?«

Das ist eine allegorisierte Formel, die sich inhaltlich mit einer verwelkenden Blume assoziiert, d. h. die Vergänglichkeit menschlichen Lebens wird mit der Vergänglichkeit in der Natur verglichen bzw. gleichgestellt. Das Beispiel aus der Variante von Esemurat-zhyraw enthält zudem die Allegorie, die sich auch mit Herbst assoziiert. Auf diese Weise werden das Leben und der Tod bildhaft dargestellt.

Nochmal in der Rede von Qultaj zu Alpamys bei Ögiz-zhyraw:

»*Ashylghan güller solmajdy,*

Bijäzbel bende ölmejdi.« [Ög. 40]

»Die aufgegangenen Blumen verwelken nicht,

Der Mensch stirbt nicht ohne der rechte Augenblick kommt.«

Auch in der Rede von Zhantiles an ihren Mann Bajsary vor dem Umzug, taucht diese Formel in einer variierten Form auf:

»*Ashylmaghan bul zherlerde lalaňdy,*

Täwip biler bul keselge dawaňdy.« [Ög. 14]

»Deine Tulpe ist, die an diesen Orten nicht aufgegangen ist,

Deine Kur für diese Krankheit kennt ein Heilpraktiker.«

Es ist nicht zu übersehen, dass diese allegorisierte Formel mit der verwelkenden Blume jeweils die Ratlosigkeit und Trauer der Protagonisten wiedergibt. Außerdem ist sie in beiden Varianten jeweils in demselben Kontext verwendet: Einmal vor dem Umzug, ein nächstes Mal nach dem Besuch der kalmückischen Boten bei Bajsary. Das lässt sich durch ein weiteres Beispiel aus der Variante von Esemurat-zhyraw, nach der Episode mit den kalmückischen Boten, erneut belegen. So wendet sich dort Bajsary mit dieser Formel, die seine Anrede einleitet, an seine Frau:

»*Ashylmajyn taza güldiň solghanyn,*

Zhaña bildim el kejinde qalghanyn.« [Es. 53]

»Dass die frische Blume ohne aufzublühen verwelkt ist,

Dass die Heimat hinter uns geblieben ist, erkannte ich erst jetzt.«

Die Assoziation mit der vorzeitig verwelkten Blume, die noch nicht aufgegangen ist, wie an diesem Beispiel, verstärkt die gegebene traurige Lage der Protagonisten.

Die gleiche Formel taucht auch im Streitdialog der Helden in der Variante von Ögiz-zhyraw auf, um noch ein weiteres Beispiel zu nennen. Damit wendet sich Qarazhan an

Alpamys:

»*Bähär baghda ashylysqañ gülñe,*
Qajyl bolyp keldiñ be sorly ölimge?» [Ög. 58]
»Deiner Blume, die im Frühlingsgarten aufgeblüht ist,
Bist du gekommen, bereit für einen unglücklichen Tod?»

»*Qazan uryñ solghan baghdyñ gülñe,*
Qajyl bolyp keldiñ be qutly ölimge?» [Ög. 59]
»Der Blume des Gartens, der im Herbst verwelkt ist,
Bist du gekommen, bereit für den Tod, der dich erwartet?»

Oder Qarazhan bittet in der gleichen Szene Alpamys um sein Leben:

»*Qazan uryñ soldyrmaghyl gülñdi,*
Zhäbir menen maghan qylma zulymdy.« [Ög. 65]
»Lass nicht wie der Herbst meine Blume verwelken lassen,
Tu mir nicht durch Gewalt Böses an.«

Eine enge Parallele zu dieser Formel bieten auch die usbekischen Varianten von *Alpamys* (*Alpomish*). So beispielsweise in der Rede von Barshyn zu Alpamys, die auf das Schicksal ihrer Eltern hinweist:

»*Ochilganda khaẓon urdi boghimdi,*
Bilmajman otamning holi ne bóldi?» (Sa. 471f.)²⁷
»*Als sich die Knospen öffneten, kam schon der Herbst in meinen Garten.*
Ich weiß nicht, wie es meinem Vater geht.«

»*Khaẓon urib sóldi ochilgan boghim.*
Seni kórib kóp quvondi juragim.« (Sa. 493f.)
»Die Blätter fielen, es ist verwelkt mein aufgeblühter Garten.
Bei deinem Anblick erbebte freudig mir das Herz.«

Ähnliche Formel taucht auch in der Variante von Fozil-shoir auf:

»*Khaẓon bólib, boghda gullar sólibdi,*
Shum falak boshima savdo solibdi.« (Fo. V. 16f.)²⁸
»Wenn der Herbst kommt, verwelken im Garten die Rosen.
Ein böses Schicksal brachte Leid über mein Haupt.«

Diese Formel bei Fozil-shoir wiederholt sich fast wörtlich innerhalb der ersten 232 Verszeilen drei Mal:

»*Khaẓon bólsa, boghda gullar sólmajmi?»* (Fo. V. 156)

²⁷ Zitiert wird der usbekische Text in der Variante von Saidmurod Panoh-óghli anhand der Text-Ausgabe nach Karl REICHL 2001a, S. 111-197.

²⁸ Karl REICHL zählt diese Versformel innerhalb der Variante von Fozil-shoir insgesamt 30 Mal. Vgl. REICHL 1989a, S. 100 f.; für weitere Varianten dieser Formel aus der Variante von Fozil-shoir siehe auch KIDAJSH-POKROVSKAJA und MIRBADALEVA 1971, S. 77 ff.

»Wenn der Herbst kommt, werden nicht die Blumen verwelken.«

»*Khazon bólib, boghda gullar sóladi,*

Bunda qolgan odam tajin óladi.« (Fo. V. 190f.)

»Der Herbst kommt und die Blumen im Garten verwelken,

Der Mensch, der hier bleibt, wird zweifellos sterben.«

Weitere Varianten dieser Formel finden sich auch innerhalb dieses Textkorpus:

»*Qizil gulim tajin qilib sóldirar,*

...

Ajal etsa, pajmonasin tóldirar.« (Fo. V. 100ff.)

»Meine rote Rose lässt man zweifellos verwelken,

...

Wenn der Augenblick kommt, lässt man sterben.«

Eine weitere, dem Sinn nach ähnliche Formel:

»Gham bilan sarghajib *guldajin dijdor*« (Fo. V. 84)

»*Einer Blume gleiches Antlitz* ist durch Gram vergilbt.«

In der Variante von Saidmurod Panoh-óghli variiert die gleiche Formel im Wortbestand, wobei sie ähnliche Aussage in einer komplexeren Situation enthält. So spricht Barshyn zu Alpamys das böse Schicksal ihrer Eltern ahnend:

»*Qora kunlar tushib qoldi boshima*

Fajzi sahar otam kirdi tushima.« (Sa. 478f.)

»*Für mich sind schwarze Tage angebrochen.*

Zur frühen Morgenstunde erschien mein Vater mir im Traum.«

Ulton zu seiner Mutter, nachdem Alpamys in Bojsun eintrifft:

»*Qora kunlar tushib qoldi boshima.*

Tezroq boraj Chókirlining dashina,

Chólda jurgan Qultoj bobong qoshina.« (Sa. 1648ff.)

»*Schwarze Tage sind über mein Haupt gekommen.*

Ich will ganz schnell in die Chókirli-Steppe gehen,

Zu deinem Qultoj-Bobo, der in der Steppe herumzieht.«

Die allegorisierte Anredeformel²⁹ mit festem lexischen Bestandteil »*sóligan gul*« kommt auch in den Varianten von Saidmurod Panoh-óghli und Berdi-bakhshi vor:

Alpamys zu Bajshubar:

»*Ochilganda sóldirmagin gulimdi!*« (Sa. 198)

»Laß meine Rose, wenn sie aufblüht, nicht verwelken!«

²⁹ Vgl. Kapitel IV.

In der Anrede von Barshyn zu Alpamys:

»*Ochilganda toza gulim sóldirma!*

Dósting jiglab, dushmaningni kuldirma!« (Sa. 282f.)

»*Wenn sich meine reine Rose öffnet, laß sie nicht welken!*

Fällt dein Freund, soll dies den Feind nicht lachen machen!«

Tojchikhon zu Alpamys:

»*Hali ózing ochilmagan gulghuncha*« (Sa. 440)

»Noch hat sich deine Rosenknospe nicht geöffnet«

Erzählerrede:

»*Sóligan gul ochildi*« (Sa. 1620)

»Die verwelkte Rose blühte auf«

Auch in der Variante von Berdi-bakhshi kommt eine ähnliche Formel vor. Als beispielsweise Barshyn den Boten bestellt, die sie zu Alpamys schickt:

»*Ghunchalikda qizil guldaj suldim men,*

Murodinga etolmasdan qoldim men.« [Be. 18]

»Als Knospe welkte ich wie eine rote Rose,

Ohne mein Ziel zu erreichen, blieb ich zurück.«

Eine andere Formel, deren festen lexischen Bestandteil ebenfalls die Allegorisierung durch eine aufblühende Blume bildet, taucht in der Variante von Berdi-bakhshi auf. Es assoziiert sich mit »*ochilgan gul*« (»aufblühende Blume«).

Die folgende Formel taucht in der Rede von Bojsari auf, der sich an Tojchi wendet, nachdem sie im Kalmückenland angekommen sind:

»Qajraghochning bargi qalin sojama?

Qizil gul ochilmaj bargin jojama?« [Be. 12]

»Haben die Blätter von Qajraghoch (Baum) dichte Schatten?

Breitet die rote Rose ihre Blätter aus, ohne sich aufzublühen?«

Die nächste bezieht sich auf Barshyn in der Antwort von ihrer Mutter auf die werbende Fragen von kalmückischen Frauen um Barshyn für Qarazhan:

»*Ochilganda toza boghning guliga,*

Kujov bulib kelar Kashal éliga« [Be. 13]

»*Der aufgeblühten Blume (Rose) aus dem reinen Garten,*

Wird er als Bräutigam in das Land Kaschal kommen«

In Qaldirghoch' Rede zu ihrem Bruder Alpamys:

»*Ochilganda toza boghning guli deb,*

Ólmasa Bojsin-Qónghirot begi (deb).« [Be. 20]

»Für die aufgeblühte Blume aus dem reinen Garten sagend,
Wenn nicht gestorben, so der Bek von Bojsin-Qónghirod (sagend).«

Alpamys spricht zu Qarazhan bei ihrer ersten Begegnung:

»Ochilibdi, toʻza boghning guliman,
Sójlasam, Kuntugal zhonu diliman.« [Be. 25]
»Es ist aufgeblüht, bin die Blume aus dem reinen Garten,
Wenn ich reden soll, so bin ich der Liebling von Kuntugal.«

Qajqubod bemitleidet Alpamys, der im Verlies Hunger leidet:

»Ochilganda boghning toʻza gulisan,
Bilaman birovning zhonu dilisan.« [Be. 59]
»Die aufgeblühte Blume aus dem reinen Garten bist du,
Ich weiß, der Liebling von jemandem bist du.«

Alpamys wendet sich an Qajqubod:

»Ochilganda boghning toʻza guliman,
Sójlasam, Bojbóri zhonu diliman.« [Be. 60]
»Die aufgeblühte Blume aus dem reinen Garten bin ich,
Wenn ich reden soll, so bin ich der Liebling von Bojbóri.«

Sie entspricht der ähnlichen Formel in der Anrede von Bojsaris Frau bei Saidmurod Panoh-óghli in der Szene unmittelbar vor dem Umzug. Sie ist durch Parallelverse ergänzt:

»Oralab termading boghlardan gulni;
Bu dunjoda sen kórmading bir ulni.
Kóp jakhshi kórasan egasiz molni.« (Sa. 29ff.)
»In Gärten wandelnd, pflücktest du die Rose nicht;
Auf dieser Welt hat keinen Sohn dein Auge je erblickt:
Dein Herz gehört allein dem herrenlosen Hab und Gut.«

Die gleiche Formel, ähnliche Allegorie, die sich mit den aufgegangenen Blumen im Garten assoziiert, taucht auch in der Variante von Qurbanbaj-zhyraw auf:

Sarysha zu ihrem Mann Bajsary vor dem Umzug nach Bajsun:
»Ashylmaghan bul baghymnyñ bir güli« [Qur. 7]
»Nicht eine Blume ist aus diesem meinem Garten aufgeblüht«

»Ashylghandy baghlarymda taza güli« [Qur. 7]
»In meinen Gärten ist reine Rose (Blume) aufgeblüht«

Barshyn zu Hákimnijaz:

»Bizñiñ baghda ashylghandy gül-ghumsha« [Qur. 8]
»In meinem Garten sind die Knospen der Blumen aufgegangen«

»Baghlarymda ashlypty lalazar,

Zhamanlardyň kewili bolar künde tar.« [Qur. 9]
»In meinen Gärten sind die Tulpen aufgeblüht,
Die Seelen sind ständig von Kleinmut besetzt.«

»*Baghlarymnyň gyzyl güli lalady,*
Ashyq oty zhangha otlar salady.« [Qur. 9]
»Die rote Blume meiner Gärten ist die Tulpe,
Die Flamme der Liebe lässt die Seele brennen.«

Sarysha erkundigt sich über den Zustand ihres Mannes Bajsary, der von Bajböri und seinen Leuten zusammengeschlagen eintrifft:

»*Ashylehan baghlardyň tazady güli,*
Adamnyň köp bolar min dese mini.« [Qur. 16]
»Die Blume der aufgeblühten Gärten ist rein,
Wenn man es danach sucht, hat der Mensch viele Makel.«

Oder auch in einer variierten Form, die sich mit den Gartenblumen assoziiert, wie in der Rede von Bajsary zu Tajshykhon:

»*Oralab boghlarni tergali keldim,*
Tojchikhon, juzingni kórgali keldim.« [Be. 12]
»Ich bin gekommen die aufgeblühten Gärten zu pflücken,
Ich bin gekommen, Tojchi-Chan, um dein Gesicht mir anzuschauen.«

Auch in der Werbungsrede von "Maston kampir" um Barshyn für ihren Sohn Qarazhan:

»*Oralab boghlarning gulin terajik,*
Ólmajik, dunjoda nelar kórajik.« [Be. 13]
»In den Gärten spazierend sollen wir die Blumen pflücken,
Sollen am Leben bleiben, sollen in der Welt einiges erleben.«

Im Zwiegespräch von "Maston kampir" mit Barshyn:

»*Oralab boghlarning gulin terarman,*
Kashal élga borib ghajrat qilarman.« [Be. 14]
»Spazierend pflücke ich die Blumen in den Gärten,
Gehe in das Land Kaschal und werde mich bemühen.«

Der lexische Bestandteil »*bogh*« (»Garten«) dieser Formel variiert im Folgenden zu einer anderen Formel, die in einer ganz anderen Konstruktion auftaucht:

Qarazhan zu kalmückischen Frauen:
»*Boghda ochilgan olmamikan, normikan?*
Mardning izlagani nomus, ormikan?« (Sa. 75f.)
»*Steht nicht im Garten der Granatbaum, auch der Apfelbaum, in Blüte?*
Sind nicht die Ehre und der Ruhm das, was ein Mann erstrebt?«

In Bojbóri' Geleitwort für seinen Sohn Alpamys:

»*Bir sen eding mening ochilgan boghim,*
Bojsin-Qónghirotda *sujangan toghim.*
*Kórganingcha kóž jakhsidir, faržandim.*³⁰
Sogh borib, salomat kelgin, chiroghim! (Sa. 130-133)

Sen-sen eding bu boghimning mevasi,
Ólib ketsam, tobutimning chegasi,
Agar ólsam, óligimning egasi.
Sogh borib, salomat kelgin, chiroghim!» (Sa. 134-137)

»Du bist mein Einziger, mein Garten, der in Blüte steht,
Bist wie ein Berg im Lande Bojsin-Qónghirotda, der Halt mir gibt.
Mein Kind, bis ich dich wiedersehe, wird mein Auge Ausschau halten.
Zieh wohlbehalten, komm heil zurück, mein lieber Sohn!

Du bist die Frucht aus diesem meinem Garten, du allein.
Wenn ich aus dieser Welt verscheide, bist du für meinen Sarg der Nagel,
Wenn ich aus dieser Welt verscheide, bist der Herr für meinen Leichnam.
Zieh wohlbehalten, komm heil zurück, mein lieber Sohn!«

Ähnliche Formel wie in den Verszeilen 134/135 erscheint auch in Maston' Rede zu Alpamys:

»*Oltin bólar tilla abzalning chegasi,*
Faržand bólar odamžodning mevasi.« (Sa. 537f.)
»Der Nagel eines edlen Zaumzeugs ist aus Gold;
Das Kind ist eines Menschen Frucht.«

Ähnlich auch in der Anrede von Maston zu Alpamys, wie in der Anrede von Qarazhan zu kalmückischen Frauen:

»*Boghda ochilgan olmamisan, normisan,*
Bir kórmoqqa meni intizormisan?
Qomatingdan mendaj momong ajlansin.
Bojsinning egasi, bolam, bormisan?

Gharib bóldim bu qalmoqning elinda.
Ajab bir bekdodsan Bojsin elinda.
Kecha-kunduz ikki kóžim jólingda.
Kóžimning ravshani, bolam, bormisan?

Khazón urib sóldi ochilgan boghim.

³⁰ Formelhafte Redewendung, auch in der folgenden Zeile.

Seni kórib kóp quvondi juragim.
Sen-sen eding *mening sujangan togbim.*
Belimning quvvati, bolam, bormisan?» (Sa. 485-496)

*»Bist du nicht ein Apfel, der im Garten blüht, eine Granatbaumfrucht?
Hast du nicht große Sehnsucht, mich zu sehen?
Für dich will ich wie deine Mutter dir zu Diensten sein!
Bist du's, mein Kind, der Herr von Bojsin?*

Fremd und elend bin ich im Lande der Kalmücken hier.
Von einem Beg bist du doch wohl das Kind im Lande Bojsin.
*Ich halte Tag und Nacht mit meinen (beiden) Augen nach dir Ausschau.
Bist du's, mein Kind, du meiner Augen Glanz?*

*Die Blätter fielen, es ist verwelkt mein aufgeblühter Garten.
Bei deinem Anblick erbebte freudig mir das Herz.
Du nur allein bist mein Beschützer.
Bist du's, mein Kind, du meiner Taille Stärke?»*

4) *»At süringen bälent tandyñ tasyña / Alla rähim üjle közdiñ zbasyna«*. Die Formeln, die auf das Pferd, dem treuen Begleiter des Helden fixiert sind, sind in den karakalpakischen Varianten zahlreich zu belegen und tauchen durchgehend im Epos auf. Darin lässt sich auch der heldenhaft archaische Charakter des *Alpamys* in diesen Varianten erkennen. So ist die genannte Formel in unterschiedlichen Varianten, die unten durch Beispiele illustriert werden, innerhalb der ersten 1510 Verszeilen von insgesamt 5385 der Variante von Ögiz-zhyraw von mir gleich 28 Mal (auf den Seiten: 13; 15; 21; 22; 23; 26; 27; 34; 38; 39; 40; 41; 42; 47; 55; 56; 57; 59; 60; 61; 67) gezählt worden. Auch die Varianten von Esemurat-zhyraw (z.B. auf den Seiten: 25; 26; 27; 45; 55) und Qurbanbaj-zhyraw (z.B. auf den ersten elf Seiten vier Mal: 2; 5; 11) weisen sie zahlreich nach. Aber auch die Variante von Berdi-bakhshi zählt solche Formeln (auf den Seiten: 9; 11; 21; 67). Diese sind durchaus situationsbedingt bzw. an einen bestimmten Kontext gebunden. Gewöhnlich sind sie, abgesehen von der Variante von Qurbanbaj-zhyraw, entweder beim Abschied oder bei einer Anrede, oder auch innerhalb eines Dialogs bzw. Monologs, der eine Schelte enthält, verwendet.

Wie beispielsweise im Gespräch von Alpamys mit Bajsary, seinem Vater, in der Abschiedsszene:

Alpamys zu seinem Vater Bajböri:

*»Men mingenmen Bajshubardyñ beline,
Qalmaq qoryqsyn zhortqan attyñ demine«* [Ög. 40]

*»Ich sitze auf dem Rücken des Bajshubar,
Kalmücken mögen sich den Atem des reitenden Pferdes fürchten«*

Bajböri zu Alpamys:

»At ojnatqan bälent tawda kär edi,
Zhylaghanda piriñ zhylawdar edi.« [Ög. 40]
»Das Pferd auf dem hohen Gebirge tänzeln lassen war eine Gewohnheit,
Als man in Verdrängnis geriet, war der Pir (Heilige) immer zur Hand.«

»Bedew minseñ, qyja shölde zheleseñ,
Öziñ zhalghyz, här sawdagha köneseñ« [Ög. 41]
»Wenn du auf eine Beduinenstute steigst, ziehst du durch die weite Wüste,
Du selbst bist allein, wirst alles in Kauf nehmen müssen«

Innerhalb der Rede von Gülparshyn, die sich an ihre Eltern wendet:

»Bedew mingen qyja shölde zhelmej me?
Barshynnan ajrylghan palwan ölmej me?« [Ög. 27]
»Wer eine Beduinenstute besteigt, zieht er nicht durch die weite Wüste?
Wird der Held, der Barshyn verliert, nicht sterben?«

Eine Alte zu Alpamys, von der er über ihre zukünftige Braut Gülparshyn erfährt:

»Bedew minip, qyja shölde zhelseñe,
Büjtip zhürgenshe, sen qäjnim, ölseñe.« [Ög. 34]
»Steig auf die Beduinenstute und ziehe durch weite Wüste,
Statt so herumzulungern, du mein Schwager, solltest sterben.«

Ähnliche "Pferd"-Formeln mit traditionellen Metaphern werden auch in der Variante von Esemurat-zhyraw verwendet. So beispielsweise im Geleitwort von Qarlyghash an ihren Bruder Alpamys, der zu den Kalmücken reitet:

»Bedew bolghan daghystanda shabylyar,
Batyр bolghan aq kirewke zhamylar.« [Es. 45]
»Die Beduinenstute ist auf den Gebirgen zu reiten,
Ein mutiger Held hat einen weißen Mantel (Heldengewand) anzuziehen.«

Gülparshyn spricht zu ihren Eltern, die traurig über den Besuch der Boten sind:

»Mingen bedew daghystanda zhelmej me?
Märt bolghanlar namys penen ölmej me?« [Es. 55]
»Wer eine Beduinenstute besteigt, zieht er nicht durch die Gebirgen?
Die Heldenhaften, sterben sie nicht mit Ehrgefühl?«

Bajsarys Rede an seine Stammesleute vor dem Umzug enthält bei Berdi-bakhshi eine gleiche Formel, die zweizeilig verwendet wird:

»Bedov mingan chólđa elgan émasm?
Óz oghamdan kónglim qolgan émasm?« [Be. 9]
»Wer eine Beduinenstute besteigt, zieht er nicht durch die Wüste?
Bin ich nicht von meinem eigenen älteren Bruder enttäuscht?«

Auch in der Rede von Qultaj, der Alpamys Bajshubar beschreibt, erscheint diese Formel fast wortwörtlich:

»Bedov mingan chólida elgan émasdir,
Zhonivordan kónglim qolgan émasdir.« [Be. 21]
»Wer eine Beduinenstute besteigt, zieht nicht durch die Wüste,
Bin niemals von diesem lieben Pferd enttäuscht worden.«

Tovka (Tochter von Tajshykhan) leitet ihre Rede an Qajqubod (Hirte) mit der gleichen Formel ein:

»Bedov mingan damom chólida eladi,
Bilmajman okhiri qandaj bóladí?« [Be. 67]
»Wer eine Beduinenstute besteigt, zieht ständig durch die Wüste,
Ich weiß nicht, wie das Ganze endet?«

Bei Berdi-bakhshi ist die Formel mit der "Pferd"-Metapher auch in einer lexisch variierten Form zu finden:

»Ostimda minganim tulpor lajli kók,
Kambaghal émasman, shukur, qornim tóq.« [Be. 11]
»Ich reite auf einem blau-grauen geflügelten Pferd,
Bin nicht arm, Gott sei Dank, leide keinen Hunger.«

Diese Formel wird später auf Seite 18 wörtlich [Be. 18] wiederholt.

Weitere Formeln aus dieser Gruppe:

Zuvor noch im Monolog des beleidigten Bajsary:

»Savash káini attyñ zhabyn örmejmen,
Bajsyn eli qurysyn, dáwrán sürmejmen.« [Ög. 13]
»Am Tag des Kampfes flechte ich nicht die Mähne des Pferdes,
Das Land Bajsyn soll gemieden werden, will mich [dort] nicht aufhalten.«

Gülparshyn zu ihrem Vater:

»At süringen bálent tawdyñ tasyña,
Alla, ráhim äjle közdiñ zhasyna« [Ög. 26]
»Das Pferd stolpert am Stein des hohen Berges,
Gott, habe Erbarmen mit den Tränen in den Augen«

Innerhalb des Abschiedsliedes von Gülparshyn:

»At shabylgban bálent tawdyñ zhanynnda,
Tolyqsyp zhürmedim Bajsyn elinde« [Ög. 15]
»Das Pferd reitet am hohen Gebirge,
Im Land Bajsyn war ich niemals sorgenlos.«

Im Zwiegespräch von Bajsary und seiner Frau Altynshash taucht sie wiederholt auf, in dem um das vorangegangene Reiterspiel zwischen Bajsarys und Bajböris Leuten geht:

Altynshash zu Bajsary:

»*At süriñer bälent tawda düzlerge,*
Haw, alzhaghan, qulaghyñ sal sözlerge.« [Es. 25]
»*Das Pferd stolpert am hohen Berg in der Fremde,*
Hej, Wahnsinniger, leih dein Ohr den Worten zu.«

Bajsary:

»*Bedew zhalyn sawashly küni örgendi,*
Alty zhigit toj-tamasha körgendi.« [Es. 26]
»*Die Mähne der Beduinenstute flechtete man am Tage des Kampfes,*
Sechs Zhigiten (junge Männer) bewunderten das Fest.«

»*Bedew zhalyn ylghal küni öremiz,*
Perzent zhoqtan här kimnen dagh köremiz.« [Es. 26]
»*Die Mähne der Beduinenstute flechten wir am Tage des Sturmes,*
Aus Kinderlosigkeit werden wir von jedem erniedrigt.«

Altynshash:

»*Mingen bedew ol majdanda shöl asar,*
Aqylsyz aqmaqlar häddinen asar.« [Es. 26]
»*Wer eine Beduinenstute besteigt, zieht über weite Wüsten hinweg,*
Törichte Narren gehen über ihre Grenzen hinaus.«

»*Ärebi at minip tawda mat qylyp,*
Kejniñizdi qalghan ülken gäp qylyp« [Es. 27]
»*Ein arabisches Pferd am Gebirge meisterhaft reitend,*
Hinter Euch einen riesigen Gesprächsstoff zurücklassend«

In Qarazhans Anrede vor Tajshykhan, als er von seiner Verliebtheit in Barshyn berichtet, erscheint sie in zweizeiliger Form mit fast festen lexischen Bestandteilen:

»*Atlar shaptym qyjadash,*
Agharlar közden selli jash;
Mendej bir palwan kelgende,
Tajshykhan, shyghyp khabarlas.«³¹ [Ög. 21]
»*Die Pferde ritt ich durch die weiten Steppen,*
Aus den Augen strömen Tränen;
Wenn ein Held wie ich erscheint,
Solltet, Tajshykhan, hinaustreten und zu mir sprechen.«

³¹ Genau dieselbe Formel findet sich auch in der Variante von Zhumabaj-zhyraw, allerdings eines anderen Epos *Shärjar*, ebenfalls als redeeinleitend wieder: »*Atlar shaptym qyjadash, / Közden aghar taly jash. / Aq boz ijdiñ isbinde / Bar bolsañ, zhanlar, khabarlas!*« Zitiert nach REICHL 1985b, S. 639. Übersetzung: »Die Pferde ritt ich durch die weiten Steppen, / Aus den Augen fließen süße Tränen. / Wenn es einen in der weißen Jurte gibt, / Solltet ihr, Seelen, zu mir sprechen!«

Nochmal in der Anrede von Qarazhan zu Tajshykhan:

»*Atty shaptym qyjadash,
Közinnen aghar qanly jash;
Qarazhanyñ kelgende,
Biziñ menen khabarlas.*« [Ög. 47]
»*Das Pferd ritt ich durch die weiten Steppen,
Aus deinen Augen fließen blutige Tränen;
Wenn Euer Qarazhan erscheint,
Solltet Ihr zu mir sprechen.*«

Die gleiche Formel mit denselben lexischen Bestandteilen taucht später in einer gleichen Situation – Anrede – aufgeschwellt, innerhalb der Elfsilbler auf. Damit wendet sich Kökaman, der Botenführer von Tajshykhan und Qarazhan, an Bajsary:

»*Atlar shaptym **uzaq zherge** qyjadash,
Ashywlansam aghar közden **qanly** jash.*« [Ög. 23]
»*Die Pferde ritt ich durch die weiten Steppen hinaus,
Wenn ich wütend bin, fließen aus den Augen blutige Tränen.*«

Ähnlich ist sie später auch in der Anrede von Qarazhan an Bajsary verwendet:

»*At shanyyp **shyqpadym shölge** qyjadash,
Nadanyqtan közden aqty selli zhas.*« [Ög. 148]
»*Das Pferd ritt ich nicht in die Wüste und weite Steppen,
Aus Leichtsinn strömten aus den Augen Tränen.*«

Diese variiert bei Esemurat-zhyraw im lexischen Bestandteil zu:

»*Atlar süringen qyja tas,
Aghar közden qanly zhas*« [Es. 48]
»*Die Pferde stolpern an unebenen Steinen,
Aus den Augen fließen blutige Tränen.*«

Auch in der Anrede von “Mästan” an Arzajym, die Tochter von Tajshykhan, ist sie bei Ögiz-zhyraw ähnlich verwendet. Allerdings bezieht sich die Formel dort auf den Esel der “Mästan” und ist dadurch lexisch und stilistisch umgewandelt:

»***Eshecti** shaptym qyjadash,
Aqpaj ma közden selli zhas.*« [Ög. 158]
»***Den Esel** ritt ich durch die weite Wüsten,
Strömen denn nicht aus den Augen Tränen.*«

Auch die Variante von Qurbanbaj-zhyraw weist ähnliche Formel mit der ‘Pferd’-Methapher nach. Der Kontext, in der diese dort auftauchen, ist vielmehr an eine friedliche bzw. fröhlichere Situation gebunden als in der Variante von Ögiz-zhyraw. Ebenfalls dort erscheint sie innerhalb der Dialogstrophen, die aus Elf-/Zwölfsilblern bestehen:

Bajböri spricht beim Fest, das er gestaltet:

»*At ojnatyp gezdim majdan dalany,*

Quslar salyp shalghytqanman salany.« [Qur. 2]

»Das Pferd tänzeln machend streifte ich Wüsten und Steppen,

Auf die Beizjagd gehend schweifte ich durch unebene Landschaften.«

Bajsary zu Bajböri, nachdem die beiden den 'Quda'-Bund abschlossen:

»Minip shyqsam kökke atar shubarym,

Häkimnijazdy körmesem, bolmas qararym.« [Qur. 5]

»Wenn ich hinausreite, zielt sich mein gesprenkeltes Pferd gen Himmel,

Wenn ich Hakimnijaz nicht sehe, kann ich das nicht ertragen.«

Die Antwort von Bajböri darauf enthält ebenfalls eine solche Formel:

»Märt mingende kökke atar ärebi at,

Namärt salar zhaman söjlep elge därt.« [Qur. 5]

»Wenn es der Held besteigt, zielt das arabische Pferd gen Himmel,

Ein Feigling lässt durch sein schlechtes Gerede das Volk in Sorgen.«

Aber auch variiert taucht sie innerhalb dieser Variante auf, nachdem Bajsary dem achtjährigen Alpamys Bajshubar schenkt und Grüße an dessen Vater Bajböri bestellt:

»Savash käini at shomylar terine« [Qur. 11]

»Am Tage des Kampfes badet das Pferd im eigenen Schweiß«

2.3. Weitere Formeln. Anhand Saidmurod Panoh-óghli' Variante

Alpamys, der nach seiner Braut zu den Kalmücken reitet, wird an einem Berg von Qarazhan, dem kalmückischen Helden, aufgehalten. Qarazhans dialogeinleitende Rede besteht aus sechs Strophen (»a-a-a-b«) von Elfsilblern. Fünf Strophen davon enthalten vier Formeln, die im Folgenden illustriert werden (Sa. 170-189):

»Men biluvda Bojsin elda tórasan. (Sa. 170)
Agar ótsang, nima kunni kórasan?
Darjodin ótma, ózbek, ólasan.
Keta ber, keta ber, qolma jólingdan!

– *Talab qilib chiqdim Bojsin elidan.*
Mard jigit qajtmajdi kelgan jólidan. (Sa. 175)
Ne kelsa ajama, qalmoq qólingdan!
Bir boshim bor, jor jóliga beribman.

– Khotin olsang, quribmidi elingda?
Kecha-kunduz ikki kózim jólingda.
Agar ótsang, sen ólasan qólimda. (Sa. 180)
Keta ber, keta ber, qolma jólingdan!

– *Meni bilsang, qónghirotda tóraman.*
Har ish bólsa, peshanamdan kóraman.
Agar ótsam, senga ghavgho solaman.
Mard jigit qajtami kelgan jólidan? (Sa. 185)

– *Kózingdan tókarman qonli joshingni.*
Men biluvda ololmajsan Barchinni.
Chapchadaj uzarman ótsang boshingni.
Keta ber, ótmagin, qolma jólingdan!³²

»Soviel ich weiß, bist du der Herr im Lande
Bojsin. (Sa. 170)
Wenn du noch weiterziehst, welch Schicksal harret
dann deiner!
Geh nicht, Usbeke, über diesen Fluß,
sonst wirst du sterben!
Geh weg, kehr um, laß ab von deinem
Weg!

– *Nicht ohne Absicht kam ich aus dem Lande
Bojsin.*
Nicht kehrt ein Jigit-Held auf
eingeschlag'nem Wege um. (Sa. 175)
Komme, was wolle: Laß deine Hand,
Kalmücke, keine Gnade walten!
Nur einen Kopf hab' ich: ich geb' ihn gern
für die Geliebte.

– Gibt es in deinem Land denn keine, die
du zur Frau dir nehmen könntest?
*Mit beiden Augen starrte Tag und Nacht ich auf
den Weg, auf dem du kommst.*
Wenn du noch weiterziehst, wird meine
Hand den Tod dir bringen. (Sa. 180)
Geh weg, kehr um, laß ab von deinem
Weg!

– *Wenn du mich nicht kennst, weißt du, daß ich
im Lande Qónghirotda der Herr bin.*
*Komme, was wolle: Ich will die Stirn dem
Schicksal bieten!*
Wenn ich noch weiterziehe, werde ich dir
Leid und Sorgen bringen.
Kehrt wohl ein Jigit-Held auf
eingeschlag'nem Wege um? (Sa. 185)

– *Blutige Tränen laß ich dir aus den Augen
fließen!*
Soviel ich weiß, vermagst du nicht,
Barchin zur Braut zu nehmen.
Wenn du noch weiterziehst, dann reiße ich
dir deinen Kopf wie einen Kürbis ab.
Geh weg und zieh nicht weiter, laß ab von
deinem Weg!«

³² Zitiert wird der Text nach der Ausgabe in REICHL 2001a, S. 122-123; für die Übersetzung vgl. dort S. 214-215.

1) Die bildhafte Anredeformel – sie erscheint ständig als reedeeinleitend, manchmal auch innerhalb des Dialogs – »*Kózingdan tókarman qonli joshingni*« (»Blutige Tränen laß ich dir aus den Augen fließen!«) (Sa. 186) kommt fast in allen hier behandelten *Alpamys*-Varianten vor. Diese bildhafte Formel mit den festen lexischen Bestandteilen »*qonli josh*« (»blutige Träne«) bei Saidmurod Panoh-óghli bezeichnet zwar kämpferische Haltung des Helden, wie beispielsweise von Qarazhan zu Alpamys entgegen:

»*Kózingdan tókarman qonli joshingni.*

Men biluvda ololmajsan Barchinni.« (Sa. 186f.)

»*Blutige Tränen laß ich dir aus den Augen fließen!*

Soviel ich weiß, vermagst du nicht, Barchin zur Braut zu nehmen.«

Aber auch in der Rede von “Momo”, der listigen Alten, zu Alpamys taucht die gleiche Formel auf:

»*Kózingdan tókarman qonli joshingni,*

Kórolmaj ólarsan qarindoshingni.« (Sa. 541f.)

»*Aus deinen Augen lasse ich blutige Tränen fließen,*

Sterben wirst du und hast die Lieben nie zu Hause mehr gesehen.«

Die gleiche Formel variiert in Qarazhans Rede zu Barshyn situationsbedingt zu »*Jolghon ajtsam, qonlar tólsin kóziṁa!*« (Sa. 279) – (»Wenn ich lügen sollte, mögen sich meine Augen mit Blut füllen«).

Auch bei Ögiz-zhyraw findet sich die gleiche Formel in der Rede von Kókaman, der die Boten anführt, aber in einer anderen Form:

»*Ashymlansañ, qanlar tolar kóziñe*« [Ög. 24]

»Wenn du wütend wirst, wird sich dein Auge mit Blut füllen«

Im Folgenden variiert sie zu »*seldaj josh*« (»Tränen wie Platzregen«), wie innerhalb Qarazhans Rede, die sich an Barshyn richtet und sie tröstet:

»*Seldajin oqizma kózda joshingni.*« (Sa. 212)

»Es mögen deine Augen keine Tränenflut vergießen.«

Eine Parallele zu dieser Formel findet sich in der Variante von Fozil-shoir wieder. Hier zwei Mal innerhalb der ersten 232 Verszeilen:

»*Oh urganda kózdan oqar selob josh*« (Fo. V. 1)

»Ich seufze, und aus den Augen strömen mir die Tränen.«³³

oder

»*Kózdan tókma bunda selob joshingni.*« (Fo. V 77)

»Lass hier nicht aus den Augen die Tränen strömen«

In dieser Form gibt sie eher tieftraurige Gefühle der Protagonisten, statt eine kämpferische Haltung, wieder. Sie wird durch einen Parallelvers ergänzt:

³³ Vgl. REICHL 2001a, S. 52; siehe auch den Anhang I.

Alpamys, der im Verlies ist, spricht zu Qarazhan:

»*Sijna bilan bagbrin doghlab,*
Keldingmi meni sóroqlab?
Mening uchun qonlar jighlab« (Sa. 571ff.)
»Deine Seele mit Schmerz erfüllend,
Kommst du, nach mir fragend?
Blutige Tränen meinetwegen weinend«³⁴

»Bandi bóldi aziz boshim,
Kózdán oqar qonli joshim.« (Sa. 575f.)
»Mein teures Haupt ist gefangen,³⁵
Aus den Augen fließen mir blutige Tränen.«

Qarazhan zu Alpamys:

»Alpomishbek, kóp jeganman tuzingdan,
Sen ketgan sóng qonlar oqdi kózimdan.« (Sa. 636f.)
»Alpomishbek, ich habe deine Gastfreundschaft gar oft genossen;
Als du gegangen warst, ist aus den Augen mir das Blut geflossen.«³⁶

So wendet sich Qarazhan in der Variante von Ögiz-zhyraw an Alpamys, nachdem er im Zweikampf besiegt wird:

»*Kózimnen aghyzba qanly zhasymdy*« [Ög. 65]
»Lass mir nicht aus meinem Auge blutige Tränen fließen«

Oder Bajböri scheint in seiner Rede an seines Freund Bajböri sich über seinen Sohn zu beschweren, wie in der Variante von Qurbanbaj-zhyraw. Allerdings stimmen an diesem Beispiel die Aussage der Formel und der Kontext nicht überein:

»Perzent ösip, *közden aqty qanly zhas*« [Qur. 4]
»Nachdem das Kind wuchs, flossen [mir] aus den Augen blutige Tränen«

Andererseits beschwert sich später Sarysha in der Tat zu ihrem Mann, der zusammengeschlagen heimkehrt, über die Tatsache, dass sie keinen Sohn haben:

»Özim nashar, *közden aqty qanly jash,*
Ulym zhoqty, düñja maghan müshkil is.« [Qur. 7]
»Bin selbst eine Frau, aus den Augen flossen blutige Tränen,
Habe keinen Sohn, die Welt ist für mich eine Mühsal.«

Alpamys zu Qarazhan:

»*Kózimdan oqadi qon bilan joshim*« (Sa. 664)
»Aus meinen Augen fließen Blut und Tränen.«

³⁴ Die ersten beiden Verszeilen sind frei übersetzt, auch die Übersetzung von REICHL 2001a, S. 235, berücksichtigend. Die dritte ist der Übersetzung von REICHL entnommen.

³⁵ Ebda, S. 236: »Mein liebes Haupt geriet in Kerkerhaft«.

³⁶ Vgl. ebda, S. 238.

Mit einem Parallelvers (Elfsilbler):

»*Kóziḡdan oqadi tinmaj qonli josh,*

Tirik bólsa, neni kórmás qora bosh.« (Sa. 660f.)

»Aus meinen Augen fließt die blutige Träne ohne Unterlaß.

Wieviel sieht nicht das leidgebeugte Haupt in seinem Leben.«

Erzählerrede (Siebensilbler):

»*Kóziḡdan oqar qonli josh,*

Neni kórmás qora bosh.« (Sa. 1604f.)

»Aus den Augen fließt die blutige Träne,

Was muß das unglücksschwarze Haupt nicht alles spüren.«

Ulton zu Mutter:

»Jonim onam, quloq solgin sózima!

»*Onam*», *desam, qon tóladi kóziḡma.*« (Sa. 1652f.)

»Meine liebe Mutter, leih meinem Wort dein Ohr!

Wenn ich "Meine Mutter" sage, füllt sich mit Blut mein Auge.«

Eine weitere ähnliche Formel mit den festen lexischen Bestandteilen »*kóziḡda joshi tókildi*« kommt jeweils mit einem Parallelvers zusammen:

Anredeformel von Qarazhan zu Barshyn:

»*Kóp ghamdan qutuldi mehnatli boshing,*

Kuniga oqardi kóziḡingdan joshing.« (Sa. 254f.)

»Von großem Gram ist jetzt dein schmerzgebeugtes Haupt befreit;

Die Tränen flossen jeden Tag aus deinen Augen.«

Im Folgenden variiert sie zu einer zweizeilig entfalteten Formel mit der gleichen Aussage:

Der Sänger über Qarazhan, der auf dem Bajshubar reitet:

»*Egasining kóziḡda joshi tókildi,*

Armon bilan qomatlari bukildi.« (Sa. 388f.)

»Die Tränen flossen aus den Augen seines Herrn.³⁷

Erfüllt von Sehnsucht krümmte er sich.«

Der Sänger über Bajshubars Zustand:

»*Bojchiborning kóziḡda joshi tókildi,*

Armon bilan qomatlari bukildi.« (Sa. 436f.)

»Die Tränen flossen aus den Augen Bojchibors,³⁸

Erfüllt von Sehnsucht krümmte er sich.«

³⁷ Diese Zeile ist von mir wörtlich übersetzt. Vgl. auch REICHL 2001a, S. 225: »Mit Tränen füllten sich die Augen seines Herren.«

³⁸ Wie die Verszeilen 388 und 549 übersetzt.

Der Sänger über den Zustand von Alpamys:

»Alpomishning *kóʻzda josbi tókildi,*

Armon bilan qomatlari bukildi.« (Sa. 549f.)

»Die Tränen flossen aus den Augen von Alpomish,

Erfüllt von Sehnsucht krümmte er sich.«

2) »*Men biluvda Bojsin elda tórasan. / Agar ótsang, nima kunni kórasan?*« (Sa. 170f.) (»Soviel ich weiß, bist du der Herr im Lande Bajsyn. / Wenn du noch weiterziehst, welches Schicksal harret dann deiner!«): Diese ist eine zweizeilig entfaltete Formel, die ständig redееinleitend auftaucht, wie auch im illustrierten Beispiel oben, in den Worten von Qarazhan zu Alpamys. Sie ist eine geläufige Formel, die die Stellung des Mannes bezeichnet. Auch in den Worten von Alpamys ist sie redееinleitend benutzt:

»*Meni bilsang, qónghirotd elda tóraman.*

Har ish bólsa, peshanamdan kóraman.« (Sa. 182f.)

»Wenn du mich kennst, weißt du, daß ich im Lande Qónghirotd der Herr bin.

Komme, was wolle: Ich will die Stirn dem Schicksal bieten!«

Vor allem die erste Verszeile mit den variierenden lexischen Bestandteilen, kommt im gesamten Text zahlreich vor – in dem behandelten Abschnitt von etwa 950 Verszeilen und Prosaeschnitten ist sie von mir neun Mal gezählt worden –, wobei sie ebenfalls redееinleitend verwendet wird. Im Folgenden sollen diese durch entsprechende Stellen veranschaulicht werden:

Frauen zu Barshyns Mutter:

»*Qorazhonim bu shaharda tóradi.*« (Sa. 95)

»*Mein Qorazhon ist Herr in dieser Stadt*«

Qaldirghoch zu Alpamys (mit einem Parallelvers):

»*Otam tirik, Bojsin elda tórasan.*

Otam ólsa nima kunni kórasan?« (Sa. 102f.)

»*Mein Vater ist am Leben und du bist Herr im Lande Bojsin.*

Doch wenn der Vater stirbt, wie wird dein Schicksal sein?«

Qarazhan zu Alpamys:

»*Men biluvda Bojsin elda tórasan.*« (Sa. 170)

»Soviel ich weiß, bist du der Herr im Lande Bojsin.«

Tovka zu Alpamys:

»*Men biluvda Bojsin elda tórasan*« (Sa. 525)

»Soviel ich weiß, bist du der Herr im Lande Bojsin.«

Alpamys zu Qarazhan:

»*Mendaj bekzod Bojsin elda tóradi.*

Bu qólimda kóp dushmanlar óladi.« (Sa. 118f.)

»Ich bin der Herr in Bojsin, Sohn eines Beg!

Von dieser meiner Hand findet die Feindesschar den Tod!«

Alpamys zu Qarazhan:

»*Alpomishbek Bojsin elda tóradi.*

Har ish bólsa peshanadan kóradı« (Sa. 369f.)

»Beg Alpomish ist Herr im Lande Bojsin.

Was immer er auch tut, das Schicksal hat es so bestimmt.«

Die gleiche Anredeformel variiert im lexischen Gehalt beim indirekten Bezug auf Alpamys in einem Dialog zwischen Bodom und ihrem Sohn Ulton:

»*Kelibdi Qónghirotdan elning tórası,*

Kashal ketgan Bojbóring bolası.

Kashal ketgan Qónghirotdan begi kelibdi.« (Sa. 1624ff.)

»Es ist der Herr des Qónghiroter Volks zurückgekommen,

Der Sohn des Bojbóri, der nach Kaschal gezogen war.

Es ist der Beg von Qónghirotdan, der nach Kaschal gezogen war, zurückgekommen.«

3) »*Talab qilib chiqdim Bojsin elidan. / Mard jigıt qajtmajdı kelgan jólıdan.*« (Sa. 174f.): Die erste Zeile enthält eine Anredeformel, die jeweils im Kontext als dialogeinleitend auftaucht:

Bajbóri zu Tajshykhan:

»*Talab qilib chiqdim Bojsin-Qónghirotdan,*

Ogha-inim, besh ming ujlı elatdan.« (Sa. 63f.)

»Ich komme strebend aus Bojsin-Qónghirotdan,³⁹

Von meinen Brüdern, meinem Volk von fünfmal tausend Jurten.«

Maston spricht Alpamys an:

»*Qalmoq elga qilding talab,*

Ora jólda bólding halak.« (Sa. 509f.)

»Du strebst eifrig nach dem Lande der Kalmücken,

Doch wurdest auf dem Weg du schwach und müde.«

Tovka zu Alpamys:

»*Kashal jurtda talab qilib kelasın.*« (Sa. 526)

»Du kommst und strebst dem Lande Kashal zu.«

³⁹ Die erste Zeile ist wörtlich übersetzt. Vgl. auch REICHL 2001a, S. 206: »Erfüllt von guten Wünschen nahm ich Abschied von Bojsin und Qónghirotdan.«

4) »*Kecha-kunduz ikki kózim jólingda.*« (Sa. 179): Diese ist ebenfalls eine Formel mit den festen lexischen Bestandteilen »*ikki kózim jólingda*« (wörtl.: »meine beiden Augen schauen auf deinen Weg«), die gewöhnlich innerhalb einer Anrede bzw. eines Dialogs entweder beim Abschied oder beim Wiedersehen auftaucht. Sie drückt den wartenden Zustand der Protagonisten aus:

Bajböri verabschiedet sich von seinem Sohn Alpamys:

»*Sen kelganicha ikki kózim jólingda.*« (Sa. 140)

»*Bis du zurückkommst, werden meine beiden Augen Ausschau (nach dir) halten.*«

Barshyn während des Wettrennens zu Bajshubar:

»*Ketib eding bir dushmanning qólinda.*

Kecha-kunduz ikki kózim jólingda.« (Sa. 320f.)

»*Du bist in Feindeshand gelangt.*

Ich halte Tag und Nacht mit beiden Augen nach dir Ausschau.«

Barshyn zu Alpamys:

»*Otam qoldi Chilbirlining chólinda.*

Kecha-kunduz ikki kózim jólingda.« (Sa. 473f.)

»*Mein Vater blieb zurück in der Chilbirli-Steppe.*

Ich halte Ausschau mit beiden Augen nach ihm Tag und Nacht.«

Maston zu Alpamys:

»*Gharib bóldim bu qalmoqning elinda.*

Ajab bir bekozdsan Bojsin elinda.

Kecha-kunduz ikki kózim jólingda.« (Sa. 489ff.)

»*Fremd und elend bin ich im Lande der Kalmücken hier.*

Von einem Beg bist du doch wohl das Kind im Lande Bojsin.

Ich halte Ausschau mit beiden Augen Tag und Nacht nach dir.«

Barshyn zu zurückgekehrtem Alpamys:

»*Ikki kózim men sizning jólingizda, jor-jor.*« (Sa. 1585)

»*Mit beiden Augen halte ich nach euch Ausschau, jor-jor.*«

Im Folgenden variiert sie im lexischen Bestand, manchmal auch in der Aussage, wobei auch die erste Verszeile mit festem Bestandteil »*quloq sol*« (»leih dein Ohr«) unten in anderen Dialogen verändert auftaucht:

Maston zu Alpamys (Achtsilbler):

»*Quloq solib eshit sózim!*

Jólingda termuldi kózim.« (Sa. 513f.)

»*Leih mir dein Ohr und höre meine Worte!*

Voll Sehnsucht hielten meine Augen nach dir Ausschau.«

Qarazhan zu Qaldirghoch:

»*Quloq solgin mening ajtgan sózima!*

Hech narsa kórinmas mening kóziya.« (Sa. 563f.)

»Hör auf die Worte, die ich zu dir sprach!

Auf keine andre ist mein Blick gerichtet.«

Die folgende Zeitformel oder "Tag-und-Nacht"-Formel enthält den lexischen Bestandteil »*kecha-kunduz*« der vorangegangenen Formel (Vgl. oben Sa. 474):

In Prosa: Ausritt und Fahrt des Helden zu den Kalmücken wird nur kurz wiedergegeben:

»*Ón besh kecha, on besh kunduz* jól tortdi. [...] Endi "Barchin", deb jól tortdi. *Ón besh kecha, ón besh kun* jurib, kóp jotgan chóponga jetdi.« [K.R.: 121]

»Er zog *fünfzehn Tage und Nächte* seines Wegs. [...] Jetzt machte er sich wieder auf den Weg, mit dem Namen Barchins auf den Lippen. Er zog *fünfzehn Nächte und fünfzehn Tage lang* dahin. Da traf er auf eine Gruppe von Hirten, die auf dem Feld lagerten.« [K.R.: 212f.]

Alpamys begegnet unterwegs auf Bobozamon, einem Riesen:

»Oradan *bir kecha, bir kun* ótdi. *Bir kecha, bir kun* jól tortib kelsa, Bobozamon degan jólda jotib edi.« [K.R.: 122]

»Es vergingen *eine Nacht und ein Tag*. Als er *eine Nacht und einen Tag* dahingezogen war, verspernte ihm einer mit Namen Bobozamon den Weg.«

»Tojchikhon oradan *tóqqiz kecha-kunduz* ótgandan sóng keldi, bir nechasi *bir ojda* keldi, bir nechasi jólda adashib, uloqib ketdi.« [K.R.: 135]

»Nachdem *neun Tage und Nächte* vergangen waren, kam inzwischen Tojchi-Chan heran. Andere kamen erst *in einem Monat* heran, wieder andere hatten sich verirrt und waren in die Ferne geritten.«

»Bojsari *qirq kecha, qirq kunduz* tój qildi. [...] Alpomishni Bojbóri kórgandan, Alpomishdan uch ajlandi, bu ham *qirq kun* tój berdi.« [K.R.: 137]

»Bojsari veranstaltete ein *vierzig Tage und vierzig Nächte* währendes Fest und gab Barchin dem Alpomish zur Frau.«

Bei der Schilderung des Wettrennens:

»*Uch kecha, uch kunduz burun ketgan ot*« (Sa. 339)

»*Das Pferd, das ihn drei Nächte und drei Tage vorher eingeholt*«

»*Uch kecha, uch kunduz burun ketgan ot,*

Uch kundan sóng qochgan otga jetishdi.« (Sa. 343f.)

»*Das Pferd, das ihn drei Nächte und drei Tage vorher eingeholt,*

Das Pferd, das vor ihm floh, erreichte er nach Ablauf von drei Tagen.«

Hier zusammen mit den Parallelversen:

»Bu Bojchibor har tarafga móralab,

Uch kecha, uch kunduz burun ketgan ot,

Uch kundan sóng óta berdi oralab.« (Sa. 346ff.)

»Nach allen Seiten spähte Bojchibor.

Das Pferd, das ihn drei Nächte und drei Tage vorher eingeholt,

Dies überholte er nach Ablauf von drei Tagen.«

»*Bir kecha, bir kunduz tinmaj quvalab*« (Sa. 362)

»Rastlos und ohne Unterlaß währt die Verfolgung *eine Nacht und einen Tag.*«

»*Ikki kecha, ikki kunduz quvalab*« (Sa. 378)

»*Zwei Nächte und zwei Tage* dauert die Verfolgung.«

»*Uch kecha, uch kunduz chopti barobar.*« (Sa. 383)

»Da galoppierten sie auf gleicher Höhe *drei Nächte lang und auch drei Tage.*«

»*Besh kecha, besh kunduz tinmaj quvalab,*

Besh kundan sóng bir chóqqiga jetishdi.« (Sa. 394f.)

»Rastlos und ohne Unterlaß währt die Verfolgung schon *fünf Nächte und fünf Tage.*

Dann, *nach fünf Tagen,* kommt er an einer Höhe an.«

»*Besh kecha, besh kunduz ótdi oradan*« (Sa. 402)

»*Fünf Nächte und fünf Tage* sind vergangen«

»*Tóqqiz kecha, tqqqiz kunduz jól tortib*« (Sa. 434)

»*Neun Nächte und neun Tage* zog er seines Weges«

Alpamys zu Qarazhan:

»*Kecha-kunduz jigblab ovqatim ótar.*« (Sa. 609)

»*In Tränen Tag und Nacht* friste mein Leben ich.«

»*Kecha-kunduz oqdi kózingdan joshing*« (Sa. 624)

»*Tag und Nacht sind Tränen aus den Augen dir* geflossen.«

2.4. Wiederholungen⁴⁰

Ähnliche Wortwiederholungen im gleichen Kontext wie im *Nibelungenlied* (*»do sprach er«* etc.)⁴¹ – beispielsweise mit dem Hinweis auf die direkte Rede eines Protagonisten – kommen im *Alpamys* zahlreich vor, auf die der Sänger im Laufe des Vortrags unwillkürlich zurückgreift, eben wie bei einem ungezwungenen mündlichen Gespräch, die er wiederum zum metrischen Stil seines Vortrags anpasst, sowohl im gesungenen Vers als auch in rezitativer Prosa.

⁴⁰ Für Belege der Wiederholungen refrainartiger Verszeilen vgl. Kapitel IV.

⁴¹ Vgl. oben.

1) Stereotype Wiederkehr der lexischen Bestandteile »bir ghazal ajtdi« (wörtl.: »er/sie sprach ein Ghazel⁴²«)

»*Bir ghazal ajtdi* Bojsari:« [K.R. 112]
(»[Bojsari] sprach folgendes Ghazel:«)

»*Singlisi bir ghazal ajtdi*:« [K.R. 119]
(»Seine Schwester sprach folgendes [ein] Ghazel:«)

»*Qorazhon [...] shu jerda bir ghazal ajtdi*:« [K.R. 116]
(»Qorazhon [...] sprach dort [an dieser Stelle] ein Ghazel:«)

»*Zhónagishda otasi bir ghazal ajtdi*:« [K.R. 120]
(»Beim Abschied sprach der Vater ein Ghazel:«)

»*Kampir ghazal bilan uzatdi*:« [K.R. 139]
(»Alte reichte ihn ihm mit einem Ghazel:«)

»*Alpomish bir odam kelganini bilib, bir ghazal ajtdi*:« [K.R. 142]
(»Als Alpomish merkte, daß jemand gekommen war, sprach er die Strophen [Ghazel]:«)

2) »*Kócharini qiz angladi. Qiz onasiga qarab bir sóz ajtdi*:« [K.R. 113]
(»Als das Mädchen merkte, daß man wegziehen wollte, sprach es zu seiner Mutter folgende Worte:«)

»*Bul podshohga qarab, bir sóz ajtdi*:« [K.R. 115]
(»Da sprach Bojsari zum Padischah folgende Worte:«)

»*Qorazhon bunga qarab bir sóz dedi*:« [K.R. 122]
(»Qorazhon sah zu diesem [Alpomish] und sprach die folgenden Worte:«)

»[Alpomish] otni suvga olib borib, *otiga bir sóz dedi*:« [K.R. 124]
(»[Alpomish] führte sein Pferd ans Wasser und sprach zum Pferd folgende Worte:«)

»*Opasiga qarab, jana bir sóz dedi*:« [K.R. 126]
(»Sie blickte ihre Mutter an und sprach von neuem einige Worte:«)

»*Qorazhon bunga qarab bir sóz ajtdi*:« [K.R. 126]
(»Da sprach Qorazhon folgende Worte zu ihr:«)

⁴² »Die als Ghazel bezeichneten Verspassagen entsprechen dieser Gedichtform nicht; das Wort ghazal hat hier einfach die Bedeutung von 'Gedicht', 'Lied' oder 'Worte'.« Vgl. Karl REICHL 2001a, S. 203.

»*Shunda Gul Barchin Alpomishga qarab bir sóz ajtdi:*« [K.R. 128]

(»Da sprach Gul Barchin zu Alpomish folgende Worte:«)

»*Shul vaqtda Tojchikhon Alpomishga qarab bir sóz dedi:*« [K.R. 135]

(»Da sprach Tojchi-Chan folgende Worte zu Alpomish:«)

»Tojchining qizi Oj Tovka rahmi kelib, *bir sóz dedi:*« [K.R. 140]

(»Die Tochter des Tojchi, Oj Tovka, bekam Mitleid mit ihm und sprach einige Worte:«)

»Shu vaqtda momo ham bir sóz ajtdi:« [K.R. 140]

(»Da sprach auch die Alte einige Worte:«)

»*Shunda Qorazhon bularga qarab bir sóz ajtdi:*« [K.R. 142]

(»Da sprach Qorazhon zu ihnen folgende Worte:«)

»[Qorazhon] Alpomishga *qarab bir sóz dedi:*« [K.R. 143]

(»Qorazhon [...] sprach zu Alpomish folgende Worte:«)

»Alpomish zindonda jotib jighladi. Qorazhonga qarab zindonda turib *bir sóz dedi:*« [K.R. 144]

(»Alpomish weinte im Kerker. Er sprach zu Qorazhon aus dem Verlies folgende Worte:«)

»Arqonni bosip *bunga bir sóz ajtdi:*« [K.R. 144]

(»Er hielt den Strick fest und sprach zu ihm die Worte:«)

»*Sóng Alpomish Bobozamonga bir sóz ajtdi:*« [K.R. 122]

(»Da sprach Alpomish zu Bobozamon folgende Worte:«)

»Kór dod deb podshohga *bir sóz dedi:*« [K.R. 129]

(»Da stieß der Blinde einen Schrei aus und sprach zum Padischah folgende Worte:«)

»Alpomish kórib, qushiga *qarab bir sóz dedi:*« [K.R. 141]

(»Als Alpomish die Gans sah, sprach er zu seinem Vogel folgende Worte:«)

3) »*Unda kampir ajtdi:* “Senga lojiq qizi bor ekan, lekin onasi ghar ekan.” [...] *Kampir ajtdi:*« [K.R. 117]

(»*Da sprach eine Alte:* “Es gibt ein Mädchen, das deiner würdig ist, aber ihre Mutter ist eine Hure.” [...] *Diese antwortete [sprach]:*«)

»*Qiż [Barchin] ajtdi:* “Qójarimiz sutini quritgan”, *dedi.* “Hech qursa, bir kósa ajron topib ber!” *dedi.* “Sut bólmasa, ajron qajerdan bóladi?” *dedi.* *Undan sóng:* “Hech bólmasa, bir kósa suv topib ber!” *dedi.* *Qiż ajtdi:* “Juragiga sovuq suv urib ketsin!” *dedi.*« [K.R.]

117f.]

»Das Mädchen [Barchin] sprach: „Unsere Schafe haben ihre Milch vertrocknen lassen.“
„Wie auch immer, gib mir eine Tasse Airan!“ sagte er. „Wenn es keine Milch gibt, wo soll dann Airan herkommen?“ erwiderte sie. Daraufhin sagte er: „Wie auch immer, dann gib mir eine Tasse Wasser!“ Das Mädchen sagte sich: „Das kalte Wasser soll ihm sein Herz bedrücken!“«)

»Bojsari sovchilarga ajtdi: „Ón beshga chiqqancha iktijori ota bilan onada bóladı, ón beshdan sóng qizning ózida“, dedi. [...] Qiz ajtdi: „Zórlıktan murod hosil bólmajdi. Sen ham murodingga jetmajsan, men ham“, dedi. „Olti oj muhlat ber!“ dedi. Podshoh: „Durust!“ dedi.« [K.R. 118]

»Bojsari sprach zu den Heiratsvermittlern: „Der Wunsch des Mädchens hängt bis zum Alter von fünfzehn Jahren vom Vater und von der Mutter ab, danach von ihr selbst“, (sprach er). [...] Das Mädchen jedoch sprach (zum Padischah): „Durch Gewalt geht der Wunsch nicht in Erfüllung. Weder du noch ich werden an das Ziel unserer Wünsche gelangen. Gib mir eine Frist von sechs Monaten!“ (sprach sie). Der Padischah erwiderte: „Einverstanden!“«)

»Khotin ajtdiki: „Qizimning boshi bósh emas“, dedi.« [K.R. 117]

»Die Bojbichcha sagte: „Das Herz meiner Tochter ist nicht ungebunden.«)

»Qaldirghoch ajtdi:« [K.R. 142]

»Qaldirghoch sprach:«)

»Qiz ajtdi: „Nari-modaning ma'nisi shu“, dedi.« [K.R. 120]

»Das Mädchen gab zur Antwort [sprach]: „Die Bedeutung von ‘Held’ oder ‘Memme’ ist diese«)

»Qorazhon Alpomishga ajtdi:« [K.R. 136]

»Qorazhon sprach zu Alpomish:«)

»Alpomish ajtdi: „Halitdan bu mening betimga ta'na qildi.« [K.R. 145]

»Alpomish sagte sich: „Der fängt schon jetzt an, mir Vorwürfe zu machen.«)

»Qirq jigıta borib ajtdi:« [K.R. 123]

»Dann ging er zu den vierzig Jigiten und sprach:«)

LITERATURVERZEICHNIS

ABKÜRZUNGEN

ABÄG	Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik
FF	Forschungen und Fortschritte
FS	Festschrift
Diss.	Dissertation
DVj	Deutsche Vierteljahresschrift
GAG	Göppinger Arbeiten zur Germanistik
GDH	Zur germanisch-deutschen Heldensage. Sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand. Hrsg. von Karl Hauck. Darmstadt 1965.
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
Islandica	Islandica. An annual relating to Iceland and the Fiske Icelandic Collection in Cornell University Library. Ithaca, New York 1908ff.
MLR	Modern Language Review
MTU	Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters
PBB	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
SM	Sammlung Metzler
² VL	Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. völlig neu bearb. Aufl. Wiesbaden 1979.
WdF	Wege der Forschung
WW	Wirkendes Wort
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh.	Zeitschrift für deutsche Philologie

I. TEXTAUSGABEN

1. Zum *Nibelungenlied*

Das *Nibelungenlied*. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften. Hrsg. von Michael Batts. Tübingen 1971.

Das *Nibelungenlied*. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Hrsg. von Helmut de Boor. 22. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage (Deutsche Klassiker des Mittelalters). Wiesbaden 1996.

Das *Nibelungenlied*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Hrsg., übersetzt und mit einem Anhang versehen von Helmut Brackert. 28. Auflage. Frankfurt 2003.

Computerlesbare Ausgabe der Haupthandschriften nach Hermann Reichert unter: »<http://www.univie.ac.at/Germanistik/texte/textkorpus>«. Letzte Aktualisierung vom 17.09.2004.

2. Zum *Alpamys*

Alpamys. Dāstan. Khozhabergen Nijaz-uly – Ögiz-zhyrawdan zhazyp alghan Qally Ajymbetov. Qaraqalpaq Folklorı, Bd. 7. Hrsg. von Q. Bajnijazov und N. Ajymbetov. Nokis 1981.

Alpamys. Qaraqalpaq khalyq zhyrawy Qurbanbaj Täzhibaevtan zhazyp alghan Artyq Karimov (1956). (Maschinenschriftliches Manuskript dieser Variante befindet sich unter der Inventarnummer 37473 in der Filiale der Akademie der Wissenschaften in Karakalpakstan.)

Alpamys. Qaraqalpaq khalyq dastany. Esemurat-zhyraw Nurabyllaevtan zhazyp alghan Rambergen Khozhambergenov. Hrsg. von Q. Maqsetov und Q. Mambetnazarov. Nokis, Samarqand 1960.

Alpomish von Fozil Jöldosh-óghli. In: *Alpomish*. Uzbek khalq qahramonlik éposi. Hrsg. und ins Russische übertragen von u.a. T. Mirzaev, M. Abdurakhimov und A. Mirbadaleva. Taschkent 1999, S. 67-422.

Alpomish von Saidmurod Panoh-óghli. „Alpomish; Yodgor: Uzbek khalq dostonlari“. Ajtuvchilar: Saidmurod Panoh-óghli, Fozil Jöldosh-óghli. Jozib oluvchilar: Shamsi Murodov und Hodi Zarif. Taschkent 1999, S. 3-80.

Karl Reichl: Das usbekische Heldenepos *Alpomish*. Einführung, Text, Übersetzung. Wiesbaden 2001, S. 109-197.

Alpomish. Ajtuvchi Berdi-bakhshi (Berdiyor Pirimqul-óghli). Jozib oluvchi Abdulla Alavij. Hrsg. von Tóra Mirzaev. Taschkent 1999.

II. FORSCHUNGLITERATUR

1. Zum *Nibelungenlied*

- Andersson, Theodore M.: *The Legend of Brynhild*. Ithaka, New York 1980.
- : Die Oral-Formulaic Poetry im Germanischen. In: *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen*. Hrsg. von Heinrich Beck. Berlin, New York 1988, S. 1-14.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992.
- Batts, Michael: *Die Form der Aventiuren im Nibelungenlied*. Gießen 1961.
- Bäumel, Franz H. und Donald J. Ward: Zur mündlichen Überlieferung des *Nibelungenliedes*. In: *DVj* 41 (1967), S. 351-390.
- : und Agnes M. Bruno: Weiteres zur mündlichen Überlieferung des *Nibelungenliedes*. In: *DVj* 46 (1972), S. 479-493.
- : und Eva-Maria Fallone: *A Concordance to the 'Nibelungenlied'* (Bartsch-de Boor Text). Leeds 1976 (Compendia 7).
- : Zum Verständnis mittelalterlicher Mitteilungen. In: *Hohenemser Studien zum Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 114-124.
- : *The Oral Tradition and Middle High German Literature*. In: *Oral Tradition* 1 (1986), S. 398-445.
- : Verschriftlichte Mündlichkeit und vermündlichte Schriftlichkeit: Begriffsprüfungen an den Fällen ›Heliand‹ und ›Liber Evangeliorum‹. In: *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*. Hrsg. von Ursula Schaefer. (ScriptOralia 53) Tübingen 1993, S. 254-266.
- : *Autorität und Performanz. Gesehene Leser, gehörte Bilder, geschriebener Text*. In: *Verschriftung und Verschriftlichung: Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen*. Hrsg. von Christine Ehler und Ursula Schaefer. Tübingen 1998, S. 248-273.
- Becker, Peter Jörg: *Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen*. Wiesbaden 1977.
- Bertau, Karl Heinrich und Rudolf Stephan: Zum sanglichen Vortrag mhd. strophischer Epen. In: *ZfdA* 87 (1956/57), S. 253-263. Neudruck des Auszugs in: *WdF* 54 (1976), S. 70-83.
- Beyschlag, Siegfried: Die Funktion der epischen Vorausdeutungen im Aufbau des *Nibelungenliedes*. In: *PBB* 76 (1955), S. 38-55.
- : Das Motiv der Macht bei Siegfrieds Tod. In: *GRM* 1952, S. 95-108; wieder abgedruckt in: *GDH*. Darmstadt 1965, S. 195-213.
- : Das *Nibelungenlied* in gegenwärtiger Sicht. In: *Wirkendes Wort* 3 (1953), S. 193-200. Wieder abgedruckt in: *GDH*. Darmstadt 1965, S. 195-213.
- Bickel, Ernst: *Arminiusbiographie und Sagensigfrid*. Bonn 1949.
- Birkhan, Helmut: Zur Entstehung und Absicht des *Nibelungenliedes*. In: *Österreichische Literatur zur Zeit der Babenberger*, S.1-24.

- Bischoff, Karl: Die 14. Aventure des *Nibelungenliedes*. Zur Frage des Dichters und der dichterischen Gestaltung. Mainz, Wiesbaden 1970.
- Boklund-Schlagbauer, Ragnhild: Vergleichende Studien zu Erzählstrukturen im *Nibelungenlied* und in nordischen Fassungen des Nibelungenstoffes. Diss. Göttingen 1996.
- Boor, Helmut de: Kapitel 168 der Thidrekssaga, Edda – Skalden – Saga. In: FS für F. Genzmer. Heidelberg 1952, S. 157-172.
- Hat Siegfried gelebt? In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 63 (1939), S. 250-271. Wieder abgedruckt in: GDH. Darmstadt 1965, S. 31-51.
- Die Bearbeitung m des *Nibelungenliedes* (Darmstädter Aventureverzeichnis). In: PBB 81 (1959), S. 176-195.
- Die Schreiber der Nibelungenhandschrift B. In: PBB 94 (1972), S. 81-112.
- Borghart, Kees H. R.: Das *Nibelungenlied*. Die Spuren mündlichen Ursprungs in schriftlicher Überlieferung. Amsterdam 1977.
- Brackert, Helmut: Beiträge zur Handschriftenkritik des *Nibelungenliedes*. (Quellen und Forschungen 135) Berlin 1963.
- Braune, Wilhelm: Die Handschriftenverhältnisse des *Nibelungenliedes*. In: PBB 25 (1900), S. 1-222.
- Breuer, Dieter und Jürgen Breuer: Das *Nibelungenlied*, die Reichsgeschichte und der Hof Kaiser Heinrichs VI. in Worms. In: *Nibelungenlied und Klage*. Ursprung – Funktion – Bedeutung. Hrsg. von Dietz-Rüdiger Moser und Marianne Sammer. München 1998, S. 245-263.
- Breuer, Jürgen: Bigger II. von Steinach. Der Dichter des *Nibelungenliedes*. Horb am Neckar 1999.
- Breyer, Ralph: Der *hürnen Seyfried*. Die Form des Inhalts. In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Hrsg. von Klaus Zatloukal. Wien 1995, S. 52-65.
- Brunner, Horst: Hürnen Seyfried. In: VL, Bd. 4, 1983, Sp. 317-326.
- Bumke, Joachim: Sigfrids Fahrt ins Nibelungenland. Zur achten Aventure des *Nibelungenliedes*. In: PBB 80 (1958), S. 253-268.
- : Die Quellen der Brünhildfabel im *'Nibelungenlied'*. In: Euphorion 54 (1960), S. 1-38.
- : Rezension zu Helmut Brackert, Beiträge zur Handschriftenkritik des *Nibelungenliedes*. Berlin 1963. In: Euphorion 58 (1964), S. 428-438.
- : Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und die Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300. München 1979.
- : Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Die Herbort-Fragmente aus Skokloster. Mit einem Exkurs zur Textkritik der höfischen Romane. In: ZfdA 120 (1991), S. 257-304.
- : Die vier Fassungen der *'Nibelungenklage'*. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 8.) Berlin, New York 1996 [1996a].

- : Die Erzählung vom Untergang der Burgunder in der *Nibelungenklage*. Ein Fall von variierender Überlieferung. In: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg. München 1996, S. 71-93 [1996b].
- : Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. In: 'Aufführung' und 'Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart, Weimar 1996, S. 118-129 [1996c].
- (Hrsg.): Die 'Nibelungenklage'. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen. Berlin, New York 1999.
- Burger, H.: Vorausdeutung und Erzählstruktur in mittelalterlichen Texten. In: *Typologia litterarum. Festschrift für Max Wehrli*. Hrsg. von S. Sonderegger, A. M. Haas und H. Burger. Zürich, Freiburg 1969, S. 125-153.
- Curschmann, Michael: *Nibelungenlied* und *Nibelungenklage*. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozeß der Episierung. In: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*. Hrsg. von Christoph Cormeau. Stuttgart 1979, S. 85-119.
- : *Nibelungenlied* und *Nibelungenklage*. In: *²VL 6* (1987), Sp. 926-969.
- : Zur Wechselwirkung von Literatur und Sage. Das 'Buch von Kriemhild' und Dietrich von Bern. In: *PBB 111* (1989), S. 380-410.
- : Dichter *alter maere*. Zur Prologstrophe des *Nibelungenliedes* im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur. In: *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur*. Hrsg. von Gerhard Hahn und Hedda Ragotzky. Stuttgart 1992, S. 55-71.
- Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Hrsg. von Joachim Heinzle, Klaus Klein und Ute Obhof. Wiesbaden 2003.
- Dinkelacker, Wolfgang: Nibelungendichtung außerhalb des *Nibelungenliedes*. Zum Verstehen aus der Tradition. In: *Ja muz ich sunder riuwe sin*. FS für Karl Stackmann. Göttingen 1990, S. 83-96.
- Dürrenmatt, Nelly: Das *Nibelungenlied* im Kreis der höfischen Dichtung. Diss. Bern 1945.
- Ehlich, Konrad: Zur Genese von Textformen. Prolegomena zu einer pragmatischen Texttypologie. In: *Textproduktion. Ein interdisziplinärer Forschungsüberblick*. Hrsg. von Gerd Antos und Hans P. Krings. Tübingen 1989, S. 84-99.
- Ehrismann, Otfried: Archaisches und Modernes im *Nibelungenlied*. Pathos und Abwehr. In: *Hohenemser Studien zum Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 164-174.
- : *Nibelungenlied: Epoche – Werk – Wirkung*. 2. neubearb. Auflage. München 2002.
- Eis, Gerhard: Zur Datierung des *Nibelungenliedes*. In: *FF 27* (1953), S. 48-51.
- Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg. München 1996.
- Falk, Walter: Das *Nibelungenlied* in seiner Epoche. Revision eines romantischen Mythos. Heidelberg 1974.

- : Wer war Volker? In: Die Entdeckung der potentialgeschichtlichen Ordnung. Tl. 1: Der Weg zur Komponentenanalyse. Hrsg. Von Walter Falk. Frankfurt, Bern, New York 1985, S. 174-201.
- Fechter, Werner: Lateinische Dichtkunst und deutsches Mittelalter. Forschungen über Ausdrucksmittel, poetische Technik und Stil mittelhochdeutscher Dichtungen. Berlin 1964.
- Fourquet, Jean: Das *Nibelungenlied* – ein Burgondenlied? In: *Nibelungenlied und Klage. Ursprung – Funktion – Bedeutung*. Hrsg. von Dietz-Rüdiger Moser und Marianne Sammer. München 1998, S. 67-73.
- Frings, Theodor: Europäische Heldendichtung. In: *Neophilologus* 24 (1938), S. 1-29.
- Frings, Theodor: Die Entstehung der deutschen Spielmannsepen. 2. Aufl., Leipzig 1940.
- Fromm, Hans: Der oder die Dichter des *Nibelungenliedes*. In: *Colloquio italo-germanico sul tema: I Nibelungi*. Rom 1974, S. 63-74.
- : Das *Nibelungenlied* und seine literarische Umwelt. In: *Nibelungenlied und Klage. Ursprung – Funktion – Bedeutung*. Hrsg. von Dietz-Rüdiger Moser und Marianne Sammer. München 1998, S. 29-48.
- Gerz, Alfred: Rolle und Funktion der epischen Vorausdeutung im mhd. Epos. In: *Germanistische Studien (Heft 97)*. Hrsg. von Emil Ebering. Berlin 1930, S. 1-99.
- Göhler, Peter: Das *Nibelungenlied*. Erzählweise, Figuren, Weltanschauung, literaturgeschichtliches Umfeld (Literatur und Gesellschaft). Berlin 1989.
- : Bemerkungen zur Überlieferung des *Nibelungenliedes*. In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Hrsg. von Klaus Zatloukal. Wien 1995, S. 67-79.
- : Überlegungen zur Funktion des Hortes im *‘Nibelungenlied’*. In: *Hansische Literaturbeziehungen. Das Beispiel der Þiðreks saga und verwandter Literatur*. Hrsg. von Susanne Kramarz-Bein. Berlin, New York 1996, S. 215-235.
- : Zur künstlerischen Leistung des Nibelungenepikers. In: 4. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Hrsg. von Klaus Zatloukal. Wien 1997, S. 63-76.
- (Hrsg.): Eine spätmittelalterliche Fassung des *Nibelungenliedes*. Die Handschrift 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Wien 1999.
- Green, Dennis H.: Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der deutschen Literatur des Mittelalters. Drei Rezeptionsweisen und ihre Erfassung. In: *Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag (1987)*, S. 1-20.
- Grimm, Wilhelm: Deutsche Heldensage. Gütersloh 1889³.
- Haferland, Harald: Das *‘Nibelungenlied’* – ein Buchepos? In: *Das Nibelungenlied. Actas do simpósio internacional 27 de Outubro de 2000*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto 2001, S. 79-94.
- : Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter. Göttingen 2004.
- Hansen, Walter: Die Spur des Sängers. Das *Nibelungenlied* und sein Dichter. Bergisch Gladbach 1987.
- Haubrichs, Wolfgang: Die Anfänge (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Bd. I. 1). Frankfurt 1988, S. 81-171.

- : *Sigi*-Namen und Nibelungensage. In: *Blütezeit*. Festschrift für L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Marc Chinch, Joachim Heinzle und Christopher Young. Tübingen 2000, S. 175-206.
- Hauck, Karl: Haus- und sippengebundene Literatur mittelalterlicher Adelsgeschlechter, von Adelssatiren des 11. und 12. Jahrhunderts her erläutert. (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Band 62 (1954), S. 121-145; Neufassung 1960.) In: *Geschichtsdenken und Geschichtsbild im Mittelalter*. Hrsg. von Walther Lammers. Darmstadt 1961, S. 165-199.
- Haug, Walter: Andreas Heuslers Heldensagenmodell: Prämissen, Kritik und Gegenentwurf. In: *ZfdA* 104 (1975), S. 273-292. Wieder erschienen in: Walter Haug: „Strukturen als Schlüssel zur Welt.“ *Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*. Tübingen 1989, S. 277-292.
- : Normatives Modell oder hermeneutisches Experiment: Überlegungen zu einer grundsätzlichen Revision des Heuslerschen Nibelungen-Modells. In: *Hohenemser Studien zum Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 38-52;
- : Montage und Individualität im *Nibelungenlied*. In: *Nibelungenlied und Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. von Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1987, S. 277- 293.
- : *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. ²Darmstadt 1992.
- : Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität. In: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Hrsg. von Joachim Heinzle. Frankfurt, Leipzig 1994, S. 376-397.
- : Die Verwandlungen des Körpers zwischen Aufführung und Schrift. In: ‘Aufführung’ und ‘Schrift’ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart, Weimar 1996, S. 190-204.
- Haupt, Barbara: *Zum mittelalterlichen Literaturbegriff*. (WdF 557) Darmstadt 1985.
- Haymes, Edward R.: Dietrich von Bern im *Nibelungenlied*. In: *ZfdA* 114 (1985), S. 159-165.
- : *Das Nibelungenlied*. München 1999.
- : Die Nibelungen im Spätmittelalter. Die Handschrift n und ihre Umgebung. In: *Vom Mittelalter zur Neuzeit*. Festschrift für Horst Brunner. Hrsg. von Dorothea Klein, Elisabeth Lienert und Johannes Rettelbach. Wiesbaden 2000, S. 447-461.
- Heinrichs, Heinrich Matthias: Zum Problem des Verfassers in der Mündlichkeit. In: *Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters*. Hrsg. von Rudolf Schützeichel. Bonn 1979, S. 86-95.
- Heinzle, Joachim: *Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung*. (MTU 62) München 1978.
- : Gnade für Hagen? Die epische Struktur des *Nibelungenliedes* und das Dilemma der Interpreten. In: *Nibelungenlied und Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche. Hrsg. von Fritz P. Knapp. Heidelberg 1987 [1987a], S. 257-276.

- : Das *Nibelungenlied*. Eine Einführung. München, Zürich 1987 [1987b]. Überarbeitete Neuauflage: Frankfurt 1994.
- : Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung. In: Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Joachim Heinzle und Anneliese Waldschmidt. Frankfurt 1991, S. 21-40.
- : Das Mittelalter in Daten. Literatur, Kunst, Geschichte 750 bis 1520. München 1993.
- : Konstanten der Nibelungenrezeption in Mittelalter und Neuzeit. Mit einer Nachschrift: Das Subjekt der Literaturgeschichte. In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die Rezeption des *Nibelungenliedes*. Hrsg. von Klaus Zatloukal. (Philologica Germanica 16) Wien 1995, S. 81-107.
- : Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik. Berlin, New York 1999.
- : Die Nibelungensage als europäische Heldensage. In: Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Hrsg. von Joachim Heinzle, Klaus Klein und Ute Obhof. Wiesbaden 2003, S. 3-27.
- Hempel, Heinrich: Sächsische Nibelungendichtung und sächsischer Ursprung der Thidrekssaga. In: Edda, Skalden, Saga. Festschrift für Felix Genzmer. Hrsg. von Hermann Schneider. Heidelberg 1952, S. 138-156.
- Hennig, Ursula: Zu den Handschriftenverhältnissen in der *liet*-Fassung des *Nibelungenliedes*. In: PBB 94 (1972), S. 113-133.
- : Das *Nibelungenlied* nach der Handschrift C. Tübingen 1977.
- : Die Nibelungenhandschrift n zwischen *Nôt*- und *Liet*-Fassung. In: PBB 122 (2000), S. 425-431.
- Heusler, Andreas: Nibelungensage und *Nibelungenlied*. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos. Dortmund 1921. Unveränderter reprographischer Nachdruck der 6. Auflage Helga Reuschel. Dortmund 1965.
- Hoffmann, Werner: Die Fassung *C des *Nibelungenliedes* und die 'Klage'. In: FS für Gottfried Weber. Hrsg. von Heinz Otto Burger und Klaus von See. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1967, S. 109-143.
- : Mittelhochdeutsche Heldendichtung. Berlin 1974.
- : Das *Nibelungenlied* in der Literaturgeschichtsschreibung von Gervinus bis Bertau. In: Hohenemser Studien zum *Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 19-37.
- : Das *Nibelungenlied* – Epos oder Roman? Positionen und Perspektiven der Forschung. In: *Nibelungenlied* und *Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. von Fritz P. Knapp. Heidelberg 1987, S. 124-151.
- : Das *Nibelungenlied*. 6., überarb. und erw. Aufl. des Bandes *Nibelungenlied* von Gottfried Weber und Werner Hoffmann. (SM 7) Stuttgart 1992.
- : Bliigger von Steinach als Dichter des *Nibelungenliedes*? Zu Peter Honeggers neuer These. In: ZfdPh. 112 (1993), S. 434-441.
- Höfler, Otto: Siegfried, Arminius und die Symbolik. Mit einem historischen Anhang über die Varusschlacht. Heidelberg 1961.

- : Die Anonymität des *Nibelungenliedes*. In: DVj 29 (1955), S. 71-82. Wieder abgedruckt in: GDH. Darmstadt 1965, S. 330-392.
- : Siegfried, Arminius und der Nibelungenhort. In: Sitzungsberichte der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 332. Wien 1978.
- Holzappel, Otto: Balladeske Umformungen des Nibelungenstoffes und kompositorische Formelhaftigkeit im *Nibelungenlied*. In: Hohenemser Studien zum *Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 138-147.
- Jammers, Ewald: Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik. In: Heidelberger Jahrbücher 1 (1957), S. 31-90.
- Jauß, Hans Robert: Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters. Bd. 1. Heidelberg 1972, S. 107-138, 661-665. Wieder abgedruckt in: Alternität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976. München 1977, S. 327-358.
- Jönsson, Maren: Vorwissen, Rückverweise und Erinnerungen im *Nibelungenlied*. In: FS für John Evert Härd. Uppsala 1997, S. 133-144.
- Klein, Thomas: Zur *Þiðreks saga*. In: Arbeiten zur Skandinavistik. Hrsg. von H. Beck. Frankfurt, Bern, New York 1985, S. 487-565.
- Knapp, Fritz Peter: *Tragoedia* und *Planctus*. Der Eintritt des '*Nibelungenliedes*' in die Welt der *litterati*. In: *Nibelungenlied* und *Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. von Fritz P. Knapp. Heidelberg 1987, S. 152-170.
- Kralik, Dietrich: Wer war der Dichter des *Nibelungenliedes*? Wien 1954.
- Kramarz-Bein, Susanne: Die *Þiðreks saga* im Kontext der altnordischen Literatur. Tübingen 2002.
- Kuhn, Hans: Heldensage vor und außerhalb der Dichtung. In: Edda, Skalden, Saga. Festschrift zum 70. Geburtstag von Felix Genzmer. Heidelberg 1952, S. 262-278. Wieder erschienen in: GDH. Darmstadt 1965, S. 173-194.
- Kuhn, Hugo: Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung [1952]. In: Dichtung und Welt im Mittelalter. Hrsg. von Hugo Kuhn. Stuttgart 1959, S. 196-219; 277-283.
- Lexikon des Mittelalters. München, Zürich 1980.
- Lienert, Elisabeth: Intertextualität in der Heldendichtung. Zu *Nibelungenlied* und '*Klage*'. In: Wolfram-Studien 15 (1998), S. 276-298.
- Lohse, Gerhart: Die Beziehungen zwischen der Thidrekssaga und den Handschriften des *Nibelungenliedes*. In: PBB 81 (1959), S. 295-347.
- : Nachahmung und Schöpfung in der Nibelungendichtung bis zum *Gehörnten Siegfried* (1726). In: FS für Günther Weydt zum 65. Geburtstag. Bern, München 1972, S. 499-514.
- Lutz, Hans-Dieter: Zur Formelhaftigkeit mittelhochdeutscher Texte und zur "theory of oral-formulaic composition". Zunächst erschienen in: DVj 48 (1974), S. 432-447; wieder abgedruckt in: Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung. Hrsg. von Norbert Voorwinden und Max de Haan. Darmstadt 1979, S. 251-270.

- Mackensen, Lutz: Die Nibelungen – Sage, Geschichte, ihr Lied und sein Dichter. Stuttgart 1984.
- Masser, Achim: Von Alternativstrophen und Vortragsvarianten im *Nibelungenlied*. In: Hohenemser Studien zum *Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 125-137.
- Maurer, Friedrich: Über den Bau der Aventiuren des *Nibelungenliedes*. In: FS für Dietrich Kralik. Horn 1954, S. 93-98.
- : Über die Formkunst des Dichters unseres *Nibelungenliedes*. In: *Nibelungenlied und Kudrun*. Hrsg. von Heinz Rupp. (WdF 54) Darmstadt 1976, S. 40-52.
- Mertens, Volker: Konstruktion und Dekonstruktion heldenepischen Erzählens. *Nibelungenlied – ‘Klage’ – ‘Titurel’*. In: PBB 118 (1996 [1996a]), S. 358-387.
- : Hagens Wissen – Siegfrieds Tod. Zu Hagens Erzählung von Jungsiegfrieds Abenteuern. In: *Erzählungen in Erzählungen*. Hrsg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg. München 1996 [1996b], S. 59-69.
- : Der Erzähler des Heldenliedes. Ossian – Nibelungen – Dietrich. In: 4. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Hrsg. von Klaus Zatloukal. Wien 1997, S. 137-150
- Meves, Uwe: Bischof Wolfger von Passau, *sîn schrîber, meister Kuonrât* und die Nibelungenüberlieferung. In: Hohenemser Studien zum *Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 72-89.
- Müller, Gernot: Zur sinnbildlichen Repräsentation der Siegfriedgestalt im *Nibelungenlied*. In: *Studia neophilologica* 47 (1975), S. 88-119.
- Müller, Jan-Dirk: Motivationsstrukturen und personale Identität im *Nibelungenlied*. Zur Gattungsdiskussion um ‘Epos’ oder ‘Roman’. In: *Nibelungenlied und Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. von Fritz P. Knapp. Heidelberg 1987, S. 221-256.
- : Der Spielmann erzählt. Oder: Wie denkt man sich das Entstehen eines Epos? In: *Erzählungen in Erzählungen*. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg. München 1996 [1996a], S. 85-98.
- (Hrsg.): ‘Aufführung’ und ‘Schrift’ in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposium 1994. Stuttgart, Weimar 1996 [1996b].
- : Spielregeln für den Untergang. Die Welt des *Nibelungenliedes*. Tübingen 1998.
- : *Das Nibelungenlied*. (Klassiker-Lektüren, Bd. 5) Berlin 2002.
- Nagel, Bert: *Das Nibelungenlied*. Stoff – Form – Ethos. Frankfurt 1965.
- Neumann, Friedrich: *Das Nibelungenlied* in seiner Zeit. In: *Das Nibelungenlied* in seiner Zeit. Hrsg. von F. Neumann. Göttingen 1967, S. 60-203.
- Nibelungenlied und Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. von Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1987.
- Oesterreicher, Wulf: ›Verschriftung‹ und ›Verschriftlichung‹ im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit. In: *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*. Hrsg. von Ursula Schaefer. (ScriptOralia 53) Tübingen 1993, S. 267-292.
- Panzer, Friedrich: *Studien zur germanischen Sagengeschichte II*. Sigfrid. München 1912. Nachdruck 1969.
- : *Studien zum Nibelungenlied*. Frankfurt 1945.

- : Vom mittelalterlichen Zitieren. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. 2.) Heidelberg 1950.
- : Nibelungische Ketzereien 3. In: PBB 75 (1953), S. 248-55.
- : Das *Nibelungenlied*. Entstehung und Gestalt. Stuttgart, Köln 1955.
- : Das russische Brautwerbermärchen im *Nibelungenlied*. Mit einem Nachwort von Theodor Frings. In: GDH. Darmstadt 1965, S. 138-172.
- Paul, Hermann: Zur Nibelungenfrage. In: PBB 3 (1876), S. 373-490.
- Peeters, Joachim: Siegfried *von Niderlant* und die Wikinger am Niederrhein. In: ZfdA 115 (1986), S. 1-21.
- Ploss, Emil: Die Datierung des *Nibelungenliedes*. In: PBB 80 (1958), S. 72-106.
3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die Rezeption des *Nibelungenliedes*. Hrsg. von Klaus Zatloukal. (Philologica Germanica 16), Wien 1995.
- Radke, G.: Die epische Formel im »*Nibelungenlied*«. Diss. Kiel, Fraustadt 1890.
- Reichert, Hermann: Autor und Erzähler im *Nibelungenlied*. Seine Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Bildung, Trinkgewohnheiten und sonstigen Charakteristika. In: Helden und Heldensage (1990), S. 287-327.
- : Rekonstruierte Nibelungendichtung. In: ABÄG 35 (1992), S. 7-20.
- Renoir, Alain: Das Überleben einer formelhaft-mündlichen Erzählschablone. Ein möglicher Fall im '*Nibelungenlied*'. In: Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung. Hrsg. von Norbert Voorwinden und Max de Haan. Darmstadt 1979, S. 176-181.
- Ritter-Schaumburg, Heinz: Die Nibelungen zogen nordwärts. München 1981. Neuauflage 1991.
- Rosenfeld, Helmut: Die Datierung des *Nibelungenliedes*, Fassung B und C durch das Küchenmeisterhofamt und Wolfger von Passau. In: PBB 91 (1969), S. 104-120.
- Ruh, Kurt: Votum für eine überlieferungskritische Editionspraxis. In: Probleme der Edition mittel- und neulateinischer Texte. Hrsg. von Ludwig Hödl und Dieter Wuttke. Boppard 1978, S. 35-40.
- : Verständnisperspektiven von Heldendichtung im Spätmittelalter und heute. In: Kleine Schriften. Bd. I: Dichtung des Hoch- und Spätmittelalters. Hrsg. von Volker Mertens. 1984, S. 200-213.
- : Überlieferungsgeschichte mittelalterlicher Texte als methodischer Ansatz zu einer erweiterten Konzeption von Literaturgeschichte. In: Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Hrsg. von Kurt Ruh. Tübingen 1985, S. 262-272.
- Sattel, Sabine B.: Das *Nibelungenlied* in der wissenschaftlichen Literatur zwischen 1945 und 1985. Frankfurt 2000.
- Schaefer, Ursula: Zum Problem der Mündlichkeit. In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Hrsg. von Joachim Heinzle. Frankfurt, Leipzig 1994, S. 357-375.
- Schaller, Dieter: Das mittelalterliche Epos im Gattungssystem. In: Konstruktivität und Transformation der Antike im Mittelalter. Hrsg. von Willi Erzgräber. Sigmaringen 1989, S. 355-371.
- Schier, Kurt: Edda. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Bd. 18. München 1992, S. 512-519.

- Schneider, Karin: Gotische Schriften in deutscher Sprache. I. Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. Textbd. Wiesbaden 1987.
- Schneider, Hermann: Die Quellen des *Nibelungenliedes*. Zu Friedrich Panzers Studien zum *Nibelungenlied* 1945. Euphorion 45 (1950), S. 493-498.
- : Die deutschen Lieder von Siegfrieds Tod. Weimar 1947.
- und Wolfgang Mohr: Heldendichtung. In: GDH. Darmstadt 1965, S. 1-30.
- Scholz, Manfred Günter: Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert. Wiesbaden 1980.
- Schröder, Franz Rolf: Nibelungenstudien. (Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde; 6) Bonn 1921.
- : Sigfrids Tod. In: GRM 41 (1960), S. 111-122.
- : Mythos und Heldensage. In: GRM 36 (1955), S. 1-21. Wieder abgedruckt in: GDH. Darmstadt 1965, S. 285-315.
- Schröder, Walter Johannes: Epos. In: Reallexikon der deutschen Altertumskunde. Bd. 1. Berlin ²1958, S. 380-388.
- (Hrsg.): Das deutsche Versepos. (WdF 109) Darmstadt 1969.
- Schröder, Werner: Die epische Konzeption des *Nibelungenlied*-Dichters [1961]. In: Nibelungenstudien. Hrsg. von Werner Schröder. Stuttgart 1968, S. 1-18.
- : Das *Nibelungenlied* in unserer Zeit. In: Hohenemser Studien. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 9-18.
- : Wolfram von Eschenbach, das *Nibelungenlied* und 'Die Klage'. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1989. Nr. 5) Mainz, Wiesbaden, Stuttgart 1989.
- : Ist das germanische Heldenlied ein Phantom? In: ZfdA 120 (1991), S. 249-256.
- Schulze, Ursula: *Nibelungen* und Kudrun. In: Epische Stoffe des Mittelalters. Hrsg. von Volker Mertens und Ulrich Müller. Stuttgart 1984, S. 111-140.
- : *Nibelungenlied*. In: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max. Bd. 1: Mittelalter. Stuttgart 1989 (RUB 8611.), S. 142-163.
- : Das *Nibelungenlied*. Stuttgart 2001.
- See, Klaus von: Germanische Heldensage. Stoffe. Probleme. Methoden. Eine Einführung. Frankfurt 1971.
- (Hrsg.): Europäische Heldendichtung. (WdF 500) Darmstadt 1978.
- Simek, Rudolf und Hermann Pálsson: Lexikon der altnordischen Literatur. Stuttgart 1987.
- : Lexikon der germanischen Mythologie. Stuttgart ²1995.
- Sonderegger, Stefan: Gesprochene Sprache im *Nibelungenlied*. In: Hohenemser Studien zum *Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 186-205.
- Splett, Jochen: Das Wortschatzargument im Rahmen der Gattungsproblematik des *Nibelungenliedes*. In: *Nibelungenlied* und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. von Fritz P. Knapp. Heidelberg 1987, S. 107-123.

- Springeth, Margarethe: Beobachtungen zur Nibelungenrezeption in der Wiener Piaristenhandschrift (k). In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die Rezeption des *Nibelungenliedes*. Hrsg. von Klaus Zatloukal. Wien 1995, S. 173-185.
- Stackmann, Karl: Mittelalterliche Texte als Aufgabe. In: Festschrift für Jost Trier. Hrsg. von William Foerste und Karl-Heinz Borck. Köln, Graz 1964, S. 240-267.
- : Neue Philologie? In: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Hrsg. von Joachim Heinzle. Frankfurt, Leipzig 1994, S. 398-427.
- Störmer, Wilhelm: Die Herkunft Bischof Pilgrims von Passau (971-991) und die Nibelungen-Überlieferung. In: *Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jb. für Geschichte, Kunst und Volkskunde*. Hrsg. von August Leidl. Passau 1974, S. 62-67.
- : Nibelungentradition als Hausüberlieferung in frühmittelalterlichen Adelsfamilien? Beobachtungen zu Nibelungennamen im 8./9. Jahrhundert vornehmlich in Bayern. In: *Nibelungenlied und Klage* (1987), S. 1-20.
- Stroheker, Karl Friedrich: Studien zu den historisch-geographischen Grundlagen der Nibelungendichtung. In: *DVj* 32 (1958), S. 216-240; wieder erschienen in: *Germanentum und Spätantike*. Hrsg. von K. F. Stroheker. Zürich 1965, S. 246-274.
- Strohschneider, Peter: Höfische Romane in Kurzfassungen. Stichworte zu einem unbeachteten Aufgabenfeld. In: *ZfdA* 120 (1991), S. 419-439.
- Überschlag, Doris: Nibelungen-Bibliographie seit 1980. In: *Was sider da geschach. American-German Studies on the Nibelungenlied*. Göppingen 1992, S. 293-350.
- Vogt, Walter: Die Wortwiederholung. Ein Stilmittel im Ortnit und Wolfdietrich A und in den mittelhochdeutschen Spielmannsepen Orendel, Oswald und Salman und Morolf. In: *Germanistische Abhandlungen* (Heft 20). Hrsg. von Friedrich Vogt. Breslau 1902.
- Volkert, Wilhelm: *Adel bis Zunft. Ein Lexikon des Mittelalters*. München 1991.
- Voorwinden, Norbert: Zur Datierung des *Nibelungenliedes*. 'Zazamanc' und 'Azagouc'. In: *Leuvense Bijdragen* 65 (1976), S. 167-176.
- : *Nibelungenklage* und *Nibelungenlied*. In: *Hohenemser Studien zum Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 102-113.
- : Pilgrim und das Bistum Passau im *Nibelungenlied*. Grenzen und Möglichkeiten der Datierung und Lokalisierung aufgrund geographischer und historischer Bezüge. In: *Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und der mittlere Donauraum*. Hrsg. von Klaus Zatloukal. Wien 1990, S. 139-156.
- : Nibelungen-Rezeption im Mittelalter. Am Beispiel der Rüdiger-Gestalt. In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Hrsg. von Klaus Zatloukal. Wien 1995, S. 1-15.
- Wachinger, Burghart: *Studien zum Nibelungenlied. Vorausdeutungen, Aufbau, Motivierung*. Tübingen 1960.
- : Die *Klage* und das *Nibelungenlied*. In: *Hohenemser Studien zum Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn 1981, S. 90-101.
- Wackwitz, Peter: Gab es ein Burgundenreich in Worms? Beiträge zu den geschichtlichen Grundlagen der Nibelungensage. 1964/65 (= Beihefte 20 und 21 der Zeitschrift »Der Wormsgau«).

- Wais, Kurt: Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des *Nibelungenliedes*. Bd. 1: Die Lieder um Kriemhild, Brünhild, Dietrich und ihre frühen außerdeutschen Beziehungen. Mit einem Beitrag von Hugo Kuhn: Brunhild und das Kriemhildlied. Tübingen 1953.
- Wenzel, Horst: Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im *Nibelungenlied*. In: *ZfdPh.* 111 (1992), S. 321-343.
- : Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.
- und Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent. Stuttgart, Leipzig 1999.
- Wiehl, Peter: Über den Aufbau des *Nibelungenliedes*. In: *Wirkendes Wort* 16 (1966), S. 309-323.
- Wisniewski, Roswitha: Die Darstellung des Niflungenunterganges in der *Thidreks saga*. Eine quellenkritische Untersuchung. (Hermaea. 9) Tübingen 1961.
- : Mittelalterliche Dietrich-Dichtung. (SM 205) Stuttgart 1986.
- Wolf, Alois: Mythos und Geschichte in der Nibelungensage und im *Nibelungenlied*. In: *Nibelungenlied*. Ausstellungskatalog des Vorarlberger Landesmuseums 86. Bregenz 1979, S. 41-54.
- : Die Verschriftlichung der Nibelungensage und die französisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter. In: Hohenemser Studien zum *Nibelungenlied*. Dornbirn 1981, S. 53-71.
- : *Nibelungenlied* – chanson de geste – höfischer Roman. Zur Problematik der Verschriftlichung der deutschen Nibelungensagen. In: *Nibelungenlied und Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Hrsg. von Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1987, S. 171-201.
- : Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. (ScriptOra 68) Tübingen 1995. [Besprechung des Buches von Joachim Heinzle in: *PBB* 118 (1996), S. 293-305.]
- Wyss, Ulrich: *Ich taete ê als Rûmolt*. Ein Aperçu zur nibelungischen Intertextualität. In: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Hrsg. von Klaus Zatloukal. Wien 1995. S. 187-202.

2. Zur 'Oral Poetry' und zur Turkepike

- Abdullaev, R.: Bytovanie dastanov v Uzbekistane. In: *Muzyka éposa. Stat'i i materialy*. Hrsg. von I. I. Zemkovskij. Yoschkar-Ola 1989, S. 113-117.
- Abylkasymov, B. Sh.: Zhanr tolgau v kazakhskoj ustnoj poëzii. Alma-Ata 1984.
- Afzalov, M. I.: Uzbekskaja versija éposa 'Alpamysh'. In: *Ob épose 'Alpamysh'*. Materialy po obsuzhdeniju éposa *Alpamysh*. Hrsg. von V. I. Chicherov und H. T. Zarifov. Taschkent 1959, S. 144-157.
- Ajymbetov, Qally: Karakalpakskie narodnye skaziteli. Avtoreferat doktorskoj dissertacii. Taschkent 1965.

- : Khalyq danalyghy. Nokis 1988.
- Astakhova, A. M.: Byliny. Itogi i problemy izucheniya. Moskau, Leningrad 1966.
- Bogdanova, M. I.: O nekotorykh khudozhestvennykh osobennostyakh éposa ‘*Alpamysb*’. In: Ob épose ‘*Alpamysb*’. Materialy po obsuzhdeniyu éposa ‘*Alpamysb*’. Hrsg. von V. I. Chicherov und H. T. Zarifov. Taschkent 1959, S. 98-116.
- Borovkov, A. K.: Geroicheskaya poéma ob *Alpamyshe*. In: Ob épose ‘*Alpamysb*’. Materialy po obsuzhdeniyu éposa ‘*Alpamysb*’. Hrsg. von V. I. Chicherov und H. T. Zarifov. Taschkent 1959, S. 61-86.
- Bowra, Cecil M.: Heldendichtung. Eine vergleichbare Phänomenologie der heroischen Poesie aller Völker und Zeiten. Stuttgart 1964.
- Braun, Maximilian: Das serbokroatische Heldenlied. Opera Slavica, 1. Göttingen 1961.
- Bregel, Juri: An Historical Atlas of Central Asia. Brill 2003.
- Curschmann, Michael: Oral Poetry in Medieval English, French and German Literature: Some Notes on Recent Research. In: *Speculum* 42 (1967), S. 36-52.
- : The Concept of the Oral Formula as Impediment of our Understanding of Medieval Oral Poetry. In: *Mediaevalia et Humanistica* 8 (1977), S. 63-76.
- Dawqaraev, N.: Awyzeki khalyq tvorchestvosy. Shygharmalarynyñ tolyq zhyjnyghy. [Mündliche Volkskunst. Vollständige Sammlung seiner Werke] Nokis 1977.
- Divaev, Abubekir: *Alpamys-batyr* (Kirgizskaya poéma). Taschkent 1901.
- Edige. Qaraqalpaq khalyq dástany. Nokis 1990.
- Feldmann, Walter: The Motif-Line in the Uzbek Oral Epic. In: *Ural-Altäische Jahrbücher* 55 (1983), S. 1-15.
- Fleischer, W.: Das uzbekische heroische Volksepos. Bericht über das gleichnamige Werk von: V. M. Schirmunski – X. T. Sarifow. Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur 80 (1958), S. 111-156.
- Foley, John M.: The Theory of Oral Composition. History and Methodology. Bloomington, IN: Indiana UP. 1988.
- Frings, Theodor und Maximilian Braun: Brautwerbung. Leipzig 1947.
- Geissler, Friedmar: Brautwerbung in der Weltliteratur. Halle (Saale) 1955.
- Goody, Jack und Ian Watt, Kathleen Gough: Entstehung und Folgen der Schriftlichkeit (stw 600). Frankfurt 1986.
- Green, Dennis H.: Hören und Lesen: Zur Geschichte einer mittelalterlichen Formel. In: Erscheinungsformen kultureller Prozesse. Hrsg. von Wolfgang Raible. (*ScriptOralia* 13) Tübingen 1990, S. 23-44.
- Gumbrecht, H.-U.: Schriftlichkeit in mündlicher Kultur. In: Schrift und Gedächtnis. Hrsg. von A. und J. Assmann, Ch. Hardmeier. München 1983, S. 158-174.
- Haymes, Edward R.: Mündliches Epos in mittelhochdeutscher Zeit. Diss. Erlangen, Nürnberg 1969.
- : Das mündliche Epos. Eine Einführung in die ‘Oral Poetry’ Forschung. Stuttgart 1977.
- Hein, Joachim: Das Buch des Dede Korkut. Ein Nomadenepos aus türkischer Frühzeit. Zürich 1958.

- Howorth, Henry H. und Burt Franklin: History of the Mongols from the 9th to the 19th century. Part II. The so called Tartars of Russia and Central Asia. New York 1965 [Nachdruck der Ausgabe London 1880].
- Juldasheva, Saodatkhon: Poetika uzbekskogo narodnogo geroicheskogo éposa '*Alpamysh*' (Sjuzhetoobrazujushie motivy, sravnenija i epiteti). Avtoreferat na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Taschkent 1984.
- Karomatov, Fajzulla: Uzbeksckaja instrumental'naja muzyka. Nasledie. Taschkent 1972.
- Kidajsh-Pokrovskaja, N. V. und A. S. Mirbadaleva: Tradicionnye élementy stilja v épicheskom tekste.“ In: Tekstologicheskoe izuchenie éposa. Hrsg. von V. M. Gacak und A. A. Petrosjan. Moskau 1971, S. 64-96.
- Kireev, A. N.: O bashkirskoj skazke '*Alpamysha i Barsyn-Khyly*'. In: Ob épose '*Alpamysh*'. Materialy po obsuzhdeniju éposa '*Alpamysh*'. Hrsg. von V. I. Chicherov und H. T. Zarifov. Taschkent 1959, S. 187-196.
- Khoshnijazov, Zhalghas: Qaraqalpaq qaharmanlyq dástany *Alpamys*. Nokis 1992.
- Koch, Peter und Wulf Oesterreicher: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985), S. 15-43.
- Korogly, X.: Oguzskij geroicheskij épos. Moskau 1976.
- Latacz, Joachim: Formelhaftigkeit und Mündlichkeit. In: Homers Ilias. Gesamtkommentar. Prologomena. Hrsg. von J. Latacz. München, Leipzig 2000, S. 39-59.
- Lord, Albert B.: Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht. München 1965.
- : Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula. In: Oral Tradition 1/3 (1986), S. 467-503.
- : Epic Singers and Oral Tradition. Cornell University Press. Ithaca, London 1991.
- Maqsetov, Qabył: Ocherki po istorii karakalpakskogo fol'klora. Nokis 1977.
- : Qaraqalpaq zhyraw baqsylary. Nokis 1983.
- : Qaraqalpaq fol'kloristikasy [Die karakalpakische Folklore]. Nokis 1989.
- : Dästanlar, zhyrawlar, baqsylar [Die Dastane, Zhyraw, Baqsy]. Nokis 1992.
- / Ä. Täzhimuratov: Qaraqalpaq fol'klory [Die karakalpakische Folklore]. Nokis 1979.
- Mäspatsha*. Qyjas-zhyraw Qajretdinovtan zhazyp alghan Artyq Karimov. Qaraqalpaq fol'klory, Bd. 10. Nokis 1982.
- Meletinskij, E. M.: Proiskhozhdenie geroicheskogo éposa. Rannie formy i arkhaicheskie pamjatniki. Moskau 1963.
- Mirbadaleva, A. S., Kidaish-Pokrovskaja N. V.: Tradicionnye élementy stilja v épicheskom tekste. Hrsg. von V. M. Gacak und A. A. Petrosjan. Moskau 1971, S. 64-96.
- Mirzaev, Tóra: *Alpomish* dostonining ózbek variantlari. Taschkent 1968.
- : Khalq bakhshilarining épik repertuari. Taschkent 1979.
- Nysanbaev, Äbdimälik: *Qorqyt Ata*. Enciklopedijalyq zhyjnaq. Qazaq zhäne orys tilinde. Almaty 1999.
- Olsen, Alexandra Hennessey: Oral-Formulaic Research in Old English Studies: I. In: Oral Tradition 1/3 (1986), S. 548-606.

- Ong, Walter J.: Oraltät und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen 1987.
Englische Ausgabe: Orality and Literacy: The Technologizing of the Word (New Accents). London 1982.
- Parks, Ward: The Oral-Formulaic Theory in Middle English Studies. In: Oral Tradition 1/3 (1986), S. 636-694.
- Parry, Milman: Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. 1930
—: The Making of Homeric Verse. Oxford 1971.
- Pen'kovskij, L. M.: Nekotorye stilisticheskie osobennosti éposa 'Alpamysb' i principy ego perevoda. In: Ob épose 'Alpamysb'. Materialy po obsuzhdeniju éposa 'Alpamysb'. Hrsg. von V. I. Chicherov und H. T. Zarifov. Taschkent 1959, S. 128-143.
- Potantin, G. N.: Vostochnye motivy v srednevekovom evropejskom épose. Moskau 1899.
- Propp, Vladimir: Russkij geroicheskiy épos. Leningrad 1955. Neuauflage: Moskau 1999.
—: Morphologie des Märchens. Hrsg. von Karl Eimermacher. Frankfurt 1975.
- Pukhov, I. V.: Vragi geroja v olonkho i v 'Alpamyshe'. In: Ob épose 'Alpamysb'. Materialy po obsuzhdeniju éposa 'Alpamysb'. Hrsg. von V. I. Chicherov und H. T. Zarifov. Taschkent 1959, S. 203-215.
- Qoblan*. Dästan. Esemurat-zhyraw Nurabyllaevtan zhazyp alghan Nawryz Zhapaqov. Qaraqalpaq fol'klory, Bd. 8. Nokis 1981.
- Radloff, Wilhelm: Proben der Volkslitteratur der nördlichen türkischen Stämme. Gesammelt und übersetzt von Wilhelm Radloff. V. Theil: Der Dialect der Karakirgisen. St. Petersburg 1885.
- Räsänen, M.: Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen. Helsinki 1969.
- Reichl, K.: *Ravšan*. Ein usbekisches mündliches Epos. Asiatische Forschungen 93. Wiesbaden 1985 [1985a].
—: Oral Tradition and Performance of the Uzbek and Karakalpak Epic Singers. In: Fragen der mongolischen Heldendichtung. III. Vorträge des 4. Epensymposiums des Sonderforschungsbereichs 12, Bonn 1983. Hrsg. von Walter Heissig. (Asiatische Forschungen 91) Wiesbaden 1985 [1985b]; S. 613-643.
—: Uzbek Epic Poetry: Tradition and Poetic Diction. In: Traditions of Heroic Epic Poetry. II. Characteristics and Techniques. Hrsg. von J. B. Hainsworth und A. T. Hatto. (The Modern Humanities Research Association) London 1989 [1989a], S. 94-120.
—: Formulaic Diction in Kazakh Epic Poetry. In: Oral Tradition 4 (1989 [1989b]), S. 360-381.
—: Turkic Oral Epic Poetry. Traditions, Forms, Poetic Structure. New York, London 1992.
—: Epos als Ereignis. Bemerkungen zum Vortrag der zentralasiatischen Turkepen. In: Formen und Funktion mündlicher Tradition. Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Abh. 95. Hrsg. von Walther Heissig. Opladen 1995 [1995a], S. 156-182.
—: Epensänger und Epentraditionen bei den Karakalpaken. In: Kulturelle Perspektiven auf Schrift und Schreibprozesse. Elf Aufsätze zum Thema Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Hrsg. von Wolfgang Raible. Tübingen 1995

- [1995b], S. 163-186.
- : Variation and Stability in the Transmission of Manas. In: Bozkirdan Baghimsizligha Manas [Manas, From the steppe to independence]. Hrsg. Von Emine Gürsoy-Naskali. Türk Dil Kurum Yayinlari 625. (Türk Dil Kurumu) Ankara 1995 [1995c], S. 32-47.
- : The Mixture of Verse and Prose in Turkic Oral Epic Poetry. In: Prosimetrum. Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse. Ed. J. Harris und K. Reichl. Cambridge 1997. S. 321-348.
- : The Performance of the Karakalpak *Zhyrau*. In: The Oral Epic. Performance and Music. Hrsg. von K. Reichl. Intercultural Music Studies 12. Berlin 2000 [2000a], S. 129-150.
- : Singing the Past. Turkic and Medieval Heroic Poetry. Ithaka, London 2000 [2000b].
- : Das usbekische Heldenepos *Alpomish*. Einführung, Text, Übersetzung. Wiesbaden 2001 [2001a].
- : Medieval Perspectives on Turkic Oral Epic Poetry. In: Oral Perspectives on Early European Verbal Culture. A Symposium. Odense 2001 [2001b], S. 211-254.
- : Spielmannsidiom, Dialektmischung und Kunstsprache in der mittellenglischen volkstümlichen Epik. Vorträge G 383. Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Paderborn 2002.
- : The search for origins. Ritual aspects of the performance of epic. In: Journal of Historical Pragmatics. Special Issue. Ritual Language Behaviour. Vol. 4. Num. 2. Amsterdam 2003.
- Sachs, C: Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Berlin 1913.
- : Handbuch der Musikinstrumentenkunde. 2. Auflage, Leipzig 1930.
- Sagitov, I. T.: Karakalpakskaja versija éposa '*Alpamys*'. In: Ob épose '*Alpamys*'. Materialy po obsuzhdeniju éposa '*Alpamys*'. Hrsg. von V. I. Chicherov und H. T. Zarifov. Taschkent 1959, S. 178-186.
- : Karakalpakskij geroicheskiy épos. Taschkent 1962.
- : Qaraqalpaq khalqynyñ qaharmanlyq éposy. Nokis 1986.
- Schaefer, Ursula: Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. (ScriptOra 39) Tübingen 1992.
- Shejkhzade, M.: K voprosu o poéticheskikh osobennostjakh éposa '*Alpamys*'. In: Ob épose '*Alpamys*'. Materialy po obsuzhdeniju éposa '*Alpamys*'. Hrsg. von V. I. Chicherov und H. T. Zarifov. Taschkent 1959, S. 117-127.
- Smirnova, N. S.: Ob otnoshenii '*Alpamysa*' k kazakhskoj épicheskoi tradicii. In: Ob épose '*Alpamys*'. Materialy po obsuzhdeniju éposa '*Alpamys*'. Hrsg. von V. I. Chicherov und H. T. Zarifov. Taschkent 1959, S. 158-177.
- Surazakov, S. S.: Ob altajskom skazanii '*Alyp-Manash*'. In: Ob épose '*Alpamys*'. Materialy po obsuzhdeniju éposa '*Alpamys*'. Hrsg. von V. I. Chicherov und H. T. Zarifov. Taschkent 1959, S. 197-202.
- Tursunov, E. D.: Vozniknovenie baksy, akynov, seri i zhyrau. Astana 1999.
- Vámbéry, Hermann: Das Türkenvolk in seinen ethnologischen und ethnographischen

- Beziehungen. Leipzig [1885] 1970.
- Veselovskij, A. N.: Istoricheskaja poétika. Hrsg. von Viktor Zhirmunskij. Leningrad 1940.
- Voorwinden, Norbert und Max de Haan (Hrsg.): Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung. (WdF 555) Darmstadt 1979.
- : Zum Begriff der epischen Formel. In: ABÄG 20 (1983), S. 31-46.
- Zarifov, Hodi: Uzbek fol'klori. Taschkent 1939.
- : Fozil shoir – mashhur dostonchi. In: Fozil shoir. Hrsg. von Sh. Shoabdurahmonov, M. Afzalov und T. Mirzaev. Ózbek khalq izhodi bujicha tadqiqotlar 3. Taschkent 1973, S. 5-29.
- Zhdanko, T.: Ocherki istoricheskoy étnografii karakalpakov: rodo-plemennaja struktura i rasselenije v XIX–nachale XX vekov. Moskau, Leningrad 1950.
- Zhirmunskij, Viktor M. und Hodi T. Zarifov: Uzbekskij narodnyj geroicheskij épos. Moskau 1947.
- Zhirmunskij, Viktor M.: Épicheskoe skazanie ob *Alpamyshe* i 'Odiseja' Gomera. In: Izvestija AN SSSR. Otdel literatury i jazyka. Bd. 16, 2. Ausgabe. 1957, S. 97-113.
- : Voprosy genezisa i istorii épicheskogo skazanija ob *Alpamyshe*. In: Ob épose '*Alpamysb*'. Materialy po obsuzhdeniju éposa '*Alpamysb*'. Hrsg. von V. I. Chicherov und H. T. Zarifov. Taschkent 1959, S. 26-60.
- : Skazanie ob *Alpamyshe* i bogatyrskaja skazka. Moskau 1960. Wieder erschienen in: V. M. Zhirmunskij: Tjurkskij geroicheskij épos. Leningrad 1974, S. 117-348.
- : [Schirmunski]: Vergleichende Epenforschung I. In: Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 24. Berlin 1961.
- : Épicheskoe tvorcestvo narodov Srednej Azii. In: V. M. Zhirmunskij: Narodnyj geroicheskij épos. Sravnitel'no-istoricheskie ocherki. Moskau, Leningrad 1962, S. 195-240.
- : Sredneaziatskie narodnye skaziteli. In: V. M. Zhirmunskij: Narodnyj geroicheskij épos. Sravnitel'no-istoricheskie ocherki. Moskau, Leningrad 1962, S. 241-281.
- : [Schirmunski]: Syntaktischer Parallelismus und rhythmische Bindung im alttürkischen epischen Vers. In: Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung. Festschrift für Wolfgang Steinitz. Berlin 1965, S. 387-401. Wieder erschienen in: Selected Writings. Moskau 1985, S. 320-352.
- : [Zhirmunsky]: The epic of '*Alpamysb*' and the return of *Odysseus*. In: Proceeding of the British Academy 52, 1966. London 1967, S. 267-86.
- : Vvedenie v metriku (Einführung in die Metrik). Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1925. München 1971 (Slavische Propyläen 110).
- : Selected Writings. Moskau 1985.
- Zlatkin, I. J.: Istorija dzhungarskogo khanstva (1635-1758). Moskau 1964.