

Frau, Tod und Trauer im *Nibelungenlied*: Überlegungen zu Kriemhilt

Der Tod wird von Kultur zu Kultur auf verschiedenste Art und Weise aufgefaßt. Einen solchen Unterschied gibt es nicht nur in Bezug auf den Raum, sondern auch auf die Zeit:¹ Aber nicht nur die Auffassung des Todes ändert sich von Epoche zu Epoche, sondern auch dessen Darstellung und Funktionalität in der Kunst: Es liegt auf der Hand, daß die mittelalterliche, literarische Behandlung des Todes (und der damit verbundenen Trauer) grundverschieden ist von der der Moderne. Es gibt eine ganze Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit diesem elementaren Thema der historischen Anthropologie beschäftigen: Im Bereich der deutschen Literatur des Mittelalters sei hier grundlegend auf das Werk über die Darstellung des Todes von Alois Haas hingewiesen.² Mein Ziel ist es jedoch, ein Teilgebiet dieses Themas etwas genauer zu untersuchen und zwar im Hinblick auf die Beziehung zwischen Weiblichkeit und dem Tod: Besonders möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern es geschlechtsspezifische Aspekte von Tod und Trauer im *Nibelungenlied* gibt. Diese Analyse wird vorgenommen anhand einer ästhetisch-literarischen Untersuchung der Funktionalität des Todes und der Trauer der Frau sowie (durch eine Ausweitung der hermeneutischen Basis der Analyse des mittelalterlichen literarischen Textes) eine historische Auswertung der kulturellen Dimensionen anthropologischer Gegebenheiten durch eine Untersuchung der

¹ Vgl. grundsätzlich hierzu die Studien von Philippe Aries, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, Paris 1975; *Images de l'homme devant la mort*, Paris 1983.

² Alois M. Haas, *Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*, Darmstadt 1989.

Gefühlsbewegungen, die mit dem Tod verbunden sind und die im *Nibelungenlied* dargestellt (und kodifiziert) werden.

Bei dieser Analyse befasse ich mich mit einer zentralen Figur von diesem kanonischen Werk des deutschen Hochmittelalters: Kriemhilt. Sie ist die dominante Figur dieser Dichtung – sicherlich eine der wichtigsten Frauengestalten der deutschen Literatur; nach Joseph Körner „das großartigste Charaktergemälde der gesamten mittelalterlichen Kunst“.³ Es handelt sich um eine Frau, deren Handlung vom Tod dominiert wird; ihre Trauer beherrscht den zweiten Teil des Werkes, der mit ihrer Tötung endet.

Die Forschung hat die Frauengestalten in dieser Dichtung keineswegs eindeutig zu beurteilen gewußt und sie auf verschiedenste Art und Weise interpretiert; diese Forschungsansätze hängen oft mit den unterschiedlichen Interpretationen des Werkes und dessen Gesamtkonzeption zusammen. Für die einen kann das Heldenepos *Nibelungenlied* wegen der verschiedenen Unstimmigkeiten und dunklen Stellen nicht als geschlossene Einheit angesehen werden.⁴ Andere Interpreten, die diese dunklen Stellen oft aus ihren Analysen ausklammern, sind jedoch davon ausgegangen, daß es sich um einen abgeschlossenen Roman handelt (Werner Schröder spricht bekanntlich von einem ‚Kriemhiltroman‘).⁵ Neuerdings aber (wie bei Jan-Dirk Müller) werden die Widersprüche und Brüche in diesem Text als Darstellungsprinzip verstanden, das es dem Dichter erlaubt habe, mit wechselnden Perspektiven zu arbeiten.⁶

³ Joseph Körner, *Das Nibelungenlied*, Leipzig / Berlin 1921, S. 88.

⁴ Vgl. grundsätzlich die Studie von Andreas Heusler, *Nibelungenlied und Nibelungensage*, Berlin 1925.

⁵ Werner Schröder, „Die Tragödie Kriemhiltis im Nibelungenlied“, in: *ZfdA* 90 (1960/61), S. 41 – 80; 123 – 160 (wieder in: Ders., *Nibelungenstudien*, Stuttgart 1968, S. 48 – 156).

⁶ Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, München 1998.

Ich habe natürlich nicht vor, durch diese Untersuchung eine neue Gesamtdeutung des *Nibelungenliedes* zu bieten. Mir geht es an erster Stelle darum, die Verbindung auszuarbeiten, die zwischen Weiblichkeit und Tod in diesem Text besteht, damit wir sie in einem breiteren Zusammenhang betrachten können. Bevor ich mich mit der Kriemhilt-Figur befasse, möchte ich also versuchen, mich auseinanderzusetzen mit der vielschichtigen Problematik um die Frau und den Tod in den zwei literarischen Gattungen, die für diese Analyse wesentlich sind (im Heldenepos und im höfischen Roman), um die Unterschiede auszuarbeiten und sie (nach Möglichkeit) auf ihre gemeinsamen Nenner zu bringen, wobei mir klar ist, daß diese Fragen hier nicht endgültig zu beantworten sind, denn es gibt Ausnahmen und Unstimmigkeiten und die Grenzen zwischen diesen Gattungen sind oft nicht klar zu erkennen.

Die Erzähldichtung des deutschen Hochmittelalters stellt den Tod von hunderttausenden Menschen dar. Dem *Rolandslied* des Pfaffen Konrad, den Dichtungen um Dietrich von Bern, dem *Eneit* Heinrichs von Veldeke, dem *Nibelungenlied*, dem *Willehalm* Wolframs von Eschenbach, dem *Wigalois* Wirnts von Grafenberg, dem *Herzog Ernst* und dem *Prosa-Lancelot* ist bei allen Unterscheidungen gemein, daß unzählige Menschen durch Waffengewalt sterben. Es wird viel getötet in der mittelhochdeutschen Erzählliteratur. Der Grund, die Art und der Ort des Sterbens ist vielfältig, aber in diesem Katalog der *ars moriendi* ist der gewaltsame Tod fast normal: man stirbt nur selten friedlich im hohen Alter. Außerdem ist der Tod ‚männerfreundlich‘, denn von den schon zitierten hunderttausenden Toten ist nur ein Bruchteil Frauen. Es liegt auf der Hand, daß in der mittelhochdeutschen Erzählliteratur, deren Hauptfiguren vor allem dem Ritterstand angehören, der (normalerweise gewaltsame) Tod Männersache zu sein scheint.

Aber obwohl das Sterben des Ritters in der Erzählliteratur allgegenwärtig ist, gibt es einen Unterschied zwischen dem Heldenepos und dem höfischen Roman in Bezug auf die Funktionalität dieses Todes.

Der klassische höfische Roman von Autoren wie Hartmann interessiert sich vorrangig für die Abenteuer *eines* Ritters: Das Geschehen erhält Sinn und Einheit von der Handlung eines *einzig* Protagonisten, der aber nicht durch einen anderen Helden abgelöst werden kann: Beschrieben wird also der Werdegang *eines* Ritters bis zu einem *happy end*: Dadurch wird das Wertesystem bewiesen, das bestimmend ist für die idealisierte Gesellschaft des höfischen Romans, in der die Frauenminne ein entscheidender, moralisierender Faktor ist. Im höfischen Roman sterben relativ wenige Figuren: Das Ziel der Hauptperson ist nicht der Tod. Aber, obwohl die Protagonisten dieser Texte nie zu sterben scheinen, heißt das aber nicht, daß andere Figuren im Roman dieses Schicksal nicht teilen, denn das Leben des Ritters im Roman ist potentiell sehr gefährlich. Es besteht immer die Möglichkeit, daß ein Ritter im Laufe der Handlung stirbt, weil er unter Waffen steht. Der Tod des Ritters im Roman ist oft eine Konsequenz der *minne*, das Ergebnis der Liebe zu einer Dame: Die *minne* dient zwar als Kampfmotiv aber dieser Kampfmotiv kann zum Tod des Ritters führen.

Im Heldenepos jedoch ist die *minne* als Kampfmotiv des Kriegers unbedeutend. In dieser Gattung hängt die Einheit des Werkes also nicht von *einem einzigen* Protagonisten ab: Die Hauptfiguren dieser Gattung sterben, ohne die Weiterführung der Handlung in Frage zu stellen. Und der Tod im Heldenepos findet auf gewaltsame Art und Weise (in einem regelrechten Blutbad) statt; es sterben große Menschengruppen und viele Helden. In dieser Gattung, in der die Liebe, die für die höfische Konvention bestimmend ist, eine recht unbedeutende Rolle spielt, und in der eine reflektierende und transzendente Kom-

ponente oft fehlt, ist eines der wichtigsten Ziele der Protagonisten ein heldenhafter Tod.⁷

Es scheint also einen klaren Unterschied zu geben zwischen dem Heldenepos und dem höfischen Roman in Bezug auf die Funktionalität des Todes. Gibt es die gleichen Unterschiede zwischen den zwei Gattungen in Bezug auf den Tod von Frauen? Mit anderen Worten: Kann man nicht nur von einem Unterschied in Zusammenhang mit der literarischen Gattung sprechen, sondern auch mit dem Geschlecht?⁸

Wenn die Frau im klassischen höfischen Roman stirbt, stirbt sie normalerweise als Witwe und im Roman wird dieser Tod stilisiert als ein klares Zeichen der tiefgründigen Gefühle der weiblichen Figur. Es kommt oft vor, daß sie vor Schmerz nach dem Tod des Gatten stirbt. In dieser Gattung, in der die Minne zu einer Frau einen wesentlichen, bestimmenden, aber potentiell tödlichen Faktor für Männer darstellt, führt der Tod des Mannes (wegen dieser gleichen Liebe) zum Tod der Frau. Wie die Königin Blanscheflur im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, die ihren sterbenden Gatten Rivalin sieht, sagt: „*mich toetet dirre tote man*“ (*Tristan*, 1230).⁹ Die Liebe zu einer Frau kann einen

⁷ Vgl. Haas (Anm. 2), S. 140.

⁸ Simon Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge 1995, stellt fest, daß es zwischen dem Roman und dem Epos in der altfranzösischen Literatur einen grundlegenden Unterschied gibt in Bezug auf die Geschlechtsbilder, die von Mann und Frau konstruiert werden. Im Epos ist die ethische Struktur ausschließlich männlich; die Frau, die oft angegriffen wird, wird aus dem Wertesystem ausgeschlossen, da sie eine Bedrohung der männlichen Gemeinschaft darstellt (S. 22). Dagegen wird im Roman, der ausgesprochen frauenfeindlich ist, die Frau erhöht, da diese die Komponente repräsentiert, die der Mann braucht, um seine Männlichkeit (sein Rittertum) zu definieren (S. 113). Durch die Minnebeziehung wird die Frau im Roman in ein Zeichen großen Wertes verwandelt, da sie als konstitutives Element des Bildes der Männlichkeit fungiert (S. 114): Diese gleichen Unterschiede sind m.E. zwischen Roman und Epos in der deutschen Literatur in Zusammenhang mit dem Thema des Todes und der Trauer festzustellen.

⁹ Zitierte Ausgabe: *Gottfried von Straßburg, Tristan*. Nach dem Text von Friedrich Ranke, kommentiert und übersetzt von Rüdiger Krohn, Stuttgart 1996 (3 Bände).

Mann töten, aber auch die Liebe zu einem Mann tötet die Frau... Es scheint eine Pflicht der Frau im Roman zu sein, sich mit ihrem Mann im Tod zu vereinen, ein Zeichen ihrer *triuwe* ihm gegenüber, wie unter anderen die Heidenköniginnen Japhîte und Limare es im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg tun: Der Tod dieser zwei Königinnen stellt das Paradigma von der Witwentreue dar. Der Tod der Witwe mag auch aufgeschoben werden, falls sie einen Sohn hat (wie etwa Ylie im *Willehalm von Orlens* von Rudolf von Ems), aber, wie bei Herzeloide in Wolframs *Parzival*, die nach Erhalt der Nachricht vom Tod Gahmurets gestorben, wenn sie nicht schwanger gewesen wäre, kommt der Tod in dem Moment, als der Sohn (der Erbe des Vaters, des Geliebten) das Haus der Witwe verläßt.

Im Roman ist es die Rolle der Frau, dem Mann eine Stütze zu sein, damit er sich als Ritter bewähren kann: Sie stellt den Grund seines Kämpfens dar. Und auch in ihrem eigenen Tod repräsentiert sie ein konstitutives Element vom Bild des schon verstorbenen Gatten, da sie im höfischen Roman durch die Liebe zu ihm stirbt.

Es ist bezeichnend, daß es eine relativ hohe Anzahl von Witwen in dieser Gattung gibt, während nur sehr wenige Witwer vorzufinden sind. Es scheint, als ob es den Dichtern des höfischen Romans unmöglich war, eine fiktionale Welt zu imaginieren, in der die Frau *vor* dem Mann sterben könnte. Das ist jedoch nicht der Fall in der Tradition des Heldenepos, in der wir eine begrenzte (jedoch fast identische) Anzahl von Witwen und Witwern vorfinden. In dieser literarischen Gattung jedoch ist die Präsenz der Frau sehr differenziert: In bestimmten epischen Traditionen ist die Frau unbedeutend, in anderen jedoch spielt sie eine zentrale Rolle. So ist der Frauenraub ein Hauptthema der Kudrun-Tradition, und im *Nibelungenlied* sind die Frauenfiguren aktiv und handeln gewissermaßen mit derselben Motivation wie die Männer.

Aber es ist klar, daß die heroische fiktionale Gesellschaft ganz offensichtlich von den Männerfiguren dominiert wird: Um sich in der sozialen Hierarchie zu etablieren, braucht der Mann nicht unbedingt die *minne* einer Dame, aber er muß gegen andere Helden um Ehre und Macht kämpfen. Die weibliche Figur in dieser Literatur wird nicht durch den Mann erhöht: Im Gegenteil, es gibt viele Fälle von Betrug, von Vergewaltigung und von Frauenraub. In der heroischen Literatur scheinen Frauen nicht viel mehr als Objekte zu sein, die Männer (mit einer gewissen Freiheit) rauben und vergewaltigen können. In diesem Fall stellt die Frau einen Vorwand dar für die Erzählung einer Handlung, deren Hauptgegenstand ein Kampf ist zwischen männlichen Helden um der Ehre willen.

In dieser Literatur ist die Minne kein bestimmender Faktor für die Personen und die Handlung und daher hat der Tod einer Frau im Heldenepos im Prinzip nicht die gleiche Funktion als konstitutives Element der männlichen Identität. Aus diesem Grund, scheint mir, gibt es so wenige Sterbeszenen von Frauen im Heldenepos. Nach Hans Kuhn vermeidet die Heldendichtung den Tod weiblicher Figuren.¹⁰ Aber wenn diese doch sterben, so tun sie dies entweder zufällig, fast ohne daß es der Erzähler zu bemerken scheint, oder auch als Witwe. Im Heldenepos scheint die Witwe auch nach dem Tod ihres Gatten eine wichtige Rolle spielen zu dürfen, wie etwa Hilde in der *Kudrun*, die nach dem Tod ihres Mannes die Sippe bei der Rache unterstützt, ohne an diesem Unternehmen aktiv teilzunehmen.

Der Tod der großen Helden in dieser Literatur (sei es im Roman oder im Heldenepos) hat immer weitläufige Konsequenzen: Die mittelhochdeutsche Dichtung zeigt eindeutig, inwiefern Autor und Publikum eine bestimmte Reaktion von den Familienangehörigen eines Toten erwartet, ein Zeichen ihrer *triuwe*. Diese Reaktionen reichen von der Blutrache bis zu

¹⁰ Hans Kuhn, „Brünhilds und Kriemhilds Tod“, in: *ZfdA* 64 (1948/50), S. 191 – 199, hier S. 196.

Äußerungen von Schmerz, Jammer oder Lob. Bei diesen Äußerungen handelt es sich um die Totenklage, die als ritualisierte Darstellung von Trauer in der mittelhochdeutschen Literatur wiederholt begegnet werden.

Die Totenklagen, die oft von den Dichtern formal eingesetzt werden, stellen die wichtigsten elegischen Momente in der höfischen Dichtung dar. In der Klage geht es immer um einen Verlust, normalerweise den Verlust einer Person; sie kann nach dem Tod oder auch kurz davor zum Ausdruck gebracht werden. Traditionell wird die literarische Totenklage zusammengesetzt aus einem Teil, in dem der Tote beklagt und einem anderen, in dem er gelobt wird. Unklar bleibt natürlich, inwiefern diese literarische Trauer auf Grund einer Beobachtung eines realen Schmerzgefühls wiedergegeben wird. Nach Hartmut Böhme sind Gefühle Funktionen beobachtbaren Handelns, dessen Dimension je nachdem von biologischen Ausdrucksgebärden über soziale Aktionstypen bis zu symbolisch-sprachlichen Deutungs- und Verständigungsmustern reicht.¹¹ Die mittelhochdeutsche Totenklage mit ihren sprachlichen und gestischen Ausdrucksformen ist die manifeste Kodierung des Verhaltens, durch die Gefühle in Szene gesetzt werden. Bei der mit der mittelalterlichen Darstellung von Trauer verbundenen Totenklage handelt es sich also um eine Theatralisierung von Gefühlen. Die Art der Theatralisierung (und die in ihr hervortretenden Akteure) scheint jedoch vom jeweiligen Darstellungsmedium (von der jeweiligen Gattung) abhängig zu sein.

In der Heldendichtung sind es oft die Krieger, die den Tod des Helden gesehen haben, die ihn beklagen. Im *Rolandslied*, zum Beispiel, werden die Klage- und vor allem die Lobreden meistens von Männern ausgesprochen. Auch im *Nibelungenlied* stammen die meisten Totenklagen von den

¹¹ Hartmut Böhme, „Gefühl“, in: Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim / Basel 1997, S. 525 – 548; hier: S. 537.

Männern wie etwa nach dem Tod Ruedigers, wo es sogar eine Symmetrie von Klage- und Lobreden gibt. Diese männlichen Lobreden sind jedoch oft nur eine erste Reaktion auf den Tod eines Kriegers: Sie führen dann (im Zuge der Rache) zu weiteren Bluttaten. Mit anderen Worten: Die männliche Totenklage stimuliert die Männer zu weiteren Heldentaten.

Wenn die Totenklage im Heldenepos vor allem auf diese Art und Weise funktionalisiert wird, so spielt sie im Roman eine andere Rolle, denn sie wird meistens von Frauen ausgesprochen.¹² Eine der wichtigsten Funktionen von Frauen im höfischen Roman ist es, eine Klagende zu sein. Im klassischen höfischen Roman erscheinen so viele klagende Frauen, daß sie fast als eine obligatorische Komponente im konventionellen, höfischen Poetikinventar fungieren. Sie nehmen eine komplementäre Stellung ein neben dem Ritter, da sie Überlegungen über das aktive Leben der verstorbenen Person ausdrücken. So sagt etwa Laudine im *Iwein* Hartmanns von Aue in ihrer Totenklage:

... 'geselle, an dir ist tôt
der aller tiurste man,
der rîters namen ie gewan,
van manheit und van milte.
ezn gereit nie mit schilte
dehein rîter alsô volkomen.

(*Iwein*, 1454ff.)¹³

Die Klage Laudines wird als Lobrede vorgetragen, denn ihr Kommentar funktioniert (genau wie sie selber funktioniert) als konstitutives Element des Bildes von ihrem toten Mann.

¹² Hiermit ist natürlich nicht gesagt, daß die Frauenfiguren im Heldenepos nicht auch oft die Rolle der Klagenden spielen.

¹³ Zitierte Ausgabe: *Hartmann von Aue, Iwein*. Nach dem Text von G.F.Benecke und K. Lachmann. Herausgegeben von Ludwig Wolff, Berlin 1968.

In seiner eingehenden Studie zu den Klagefiguren in der mittelhochdeutschen Literatur zeigt Urban Küsters inwiefern weibliche Figuren, die ihren toten Ritter im höfischen Roman beklagen, Elemente von der traditionellen (für das Heldenepos charakteristische) Totenklage mit der Liebesklage vermischen.¹⁴ Einen Teil der klassischen Totenklage im Roman stellt eine Betrachtung über die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau dar (es handelt sich um eine Betrachtung, die vom Ritter nicht oft ausgesprochen wird): Die Totenklage fungiert als ein konstitutives Element der Minnehandlung, in dem gezeigt wird, wie sich *liep* und *leid* (mit anderen Worten: Liebe und Tod) in der höfischen Konvention vereinen...

Die Totenklage besteht nicht nur aus Worten, sondern auch aus Gesten: Bestimmte konventionelle Gesten gehören zur Darstellung der Trauer. In diesen Texten werden diese Gesten oft als Symbole aufgefaßt: Maßgebend ist hier das Vorbild der antiken Dichtung. Dieses rhetorische Erbe ist jedoch durch die christliche Ablehnung der Trauergebärde (besonders der Selbstverwundung) eingeschränkt worden.¹⁵ Auf jeden Fall neigen die höfischen Dichter dazu, die starken Gefühle der Figuren (wie wir sie in der Totenklage vorfinden) durch gewaltsame Gesten darzustellen: Der Größe der inneren Leiderfahrung entspricht üblicherweise die Größe der Leidenschaftlichkeit im äußeren Schmerzausdruck. Es scheint jedoch eine Differenzierung zu geben in der gestischen Kodifizierung der Gefühle in der Art und Weise, wie die zwei Gattungen (Heldenepos und höfischer Roman) diese Gebärden darstellen: Aber es handelt sich um eine Differenzierung nicht nur in Bezug auf Gattung, sondern auch auf Geschlecht.

¹⁴ Urban Küsters, „Klagefiguren. Vom höfischen Umgang mit der Trauer“, in: Gert Kaiser, (Hg.), *An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters*, München 1991, S. 9 – 75; hier: S. 17.

¹⁵ Gisela Gerhards, *Das Bild der Witwe in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Bonn 1962, S. 67.

Im *Erec* Hartmanns von Aue beschreibt der Erzähler wie Enite, die Frau des Protagonisten, den (scheinbaren) Tod ihres Gatten beklagt: Diese Totenklage Enites ist in vielerlei Hinsicht paradigmatisch, denn sie stellt ein Modell dar für das Verhalten von Frauen in anderen mittelhochdeutschen Romanen:

*diu guote, nû viel sî
über in unde kusten.
dar nâch sluoc si sich zen brusten
und kuste in aber unde schrê.
ir ander wort was ‚wê ouwê.‘
daz hâr si vaste ûz brach,
an ir lîbe si sich rach
nâch wîplîchem site,
wan hie rechent si sich mite.
swaz in ze leide geschicht,
dâ wider entuont die guoten niht,
wan daz siz phlegent enblanden
ougen unde handen
mit trehenen und mit hantslegen
wan si anders niht enmegen*

(*Erec*, 5755ff.)¹⁶

Nach dem Bericht des Erzählers gibt es bestimmte Gesten, welche die Klage der weiblichen Figur begleiten. Es handelt sich um ein bestimmtes Verhalten, das von einer trauernden Frau erwartet wird: Sie soll weinen, sich an die Brust schlagen, und sich die Haare raufen. Diese (und andere Trauergesten, wie etwa das Herunterreißen von Schleier und Kopfschmuck und das Winden der Hände) werden in einem Glossar des Sachsenspiegels am Anfang des 13. Jahrhunderts für das Trauerverhalten von Frauen vorgeschrieben.¹⁷ Nach Meinung

¹⁶ Zitierte Ausgabe: *Hartmann von Aue, Erec*. Hg und übersetzt von Thomas Cramer, Frankfurt / M. 1972.

¹⁷ „Es sey gleich ein weib oder magd, ob sie uber dergleichen ding klaget, die sollen ire schleier, stirnbande, hauben oder anders so sie haben, von irem haupt

des Erzählers im *Erec* sind diese Gesten typisch für Frauen und werden als Stereotyp eines Verhaltensmusters negativ bewertet: Solch eine negative Bewertung stellt ein Vorurteil dar gegenüber dem ‚typischen‘ Verhalten von Frauen.

Im Heldenepos ist dieses gleiche Benehmen charakteristisch für die Klageszenen mit Weinen, Geschrei, dem Raufen der Haare, dem Winden der Hände und sogar gewaltsameren Gesten. Ein solches Verhalten wird jedoch meistens Männern zugeschrieben und von den Erzählern *nicht* als negativ bewertet. Auch im *Rolandslied* und im *Nibelungenlied* weisen die männlichen Figuren ein solches Verhaltensmuster auf, wenn sie die toten Helden erblicken.¹⁸ Es scheint daher, daß die für uns übertriebenen Trauergesten von den männlichen Figuren im Heldenepos auf die weiblichen Figuren im höfischen Roman übertragen werden.

Das würde also darauf hindeuten, daß man eine Übertragung der Totenklage (und vor allem der mit der Totenklage verbundenen übertriebenen Gesten) feststellen kann, vom ‚männlichen‘ Bereich im Heldenepos auf den ‚weiblichen‘ Bereich im Roman und, daß diese Verlagerung Teil einer allgemeineren Erhöhung der Frauenfiguren im höfischen Roman entspricht. Das Ziel dieser Erhöhung scheint jedoch nicht eine Aufwertung der Frau an sich zu sein (denn *ihre* Gesten werden ja kritisiert), sondern eine Aufwertung des Mannes durch die Frau. Denn im Roman, auch in ihrer Totenklage und ihrem eigenen Tod, funktioniert die Frau als ein konstitutives Element vom Bild des Gatten, den sie gerade verloren hat.

reissen und ir haar reuffen und ire hende winden“. Zit. bei Karl von Amira, *Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels*, München 1905, S. 234.

¹⁸ In einer Studie zur Darstellung von Trauer und Schmerz in der altfranzösischen Literatur zeigt Erhard Lommatzsch („Darstellung von Trauer und Schmerz in der altfranzösischen Literatur“, in: *ZfrPh* 43 (1923), S. 20 - 67; hier: S. 52ff.), inwiefern die Männer in der französischen Heldenepik auch auf diese Weise reagieren, weinend, schreiend, die Haare und den Bart raufend, die Hände windend, sich schlagend und sogar sich würgend.

Man kann also, glaube ich, behaupten, daß es gewisse Unterschiede gibt zwischen den männlichen und den weiblichen Figuren in den Gattungen Heldenepos und höfischer Roman in Bezug auf die Funktionalität von Trauer und Tod. Im zweiten Teil dieser Untersuchung möchte ich versuchen, diese Ergebnisse mit einer Analyse der Kriemhilt-Figur im *Nibelungenlied* zusammenzubringen.

Im *Nibelungenlied* werden weniger als ein Dutzend Frauen mit Namen genannt: Von diesen sterben drei: zwei Nebenpersonen (Siegeling und Helche) und eine Hauptperson, Kriemhilt. Kriemhilt ist zudem die einzige namentlich genannte Figur des ganzen Werkes, die als Witwe den Tod ihres verstorbenen Gatten beklagt. In der Tat ist die Todesthematik in dieser Dichtung eng mit der Kriemhilt-Gestalt verbunden.

Indem er seinen Stoff umarbeitete, bemühte sich der Nibelungenlieddichter bekanntermaßen sichtlich darum, dem Erwartungshorizont seines höfischen Publikums näherzukommen. Das sieht man etwa in der Art und Weise, wie er das Thema der höfischen Minne eingeführt und ausgebaut hat. Wie wir gesehen haben, gibt es in der Konvention des höfischen Romans eine eindeutige Verbindung zwischen Minne und Tod. Im heldenepischen Stoff des Nibelungenlieddichters war der Tod schon ein bedeutendes Thema: In der Heldenepik jedoch hat der Tod eine andersartige Funktion als im Roman. Im *Nibelungenlied* gibt es also zwei unterschiedliche Todeskonzeptionen, und am Schnittpunkt dieser Konzeptionen spielt die Figur Kriemhilt eine entscheidende Rolle.

Ganz zu Anfang der Dichtung wird die Verbindung zwischen Kriemhilt und dem Tod eingeführt. So wird schon in der zweiten Strophe (2,1 – 4), in der die höfische Figur Kriemhilt präsentiert wird (sie ist *edel* und *scoen*), darauf hingewiesen, daß ihretwegen viele tapfere Männer sterben werden. Und diese Verbindung zwischen der höfischen Kriemhilt und dem Tod

wird durch ihren die erste Aventure dominierenden prophetischen Traum bestätigt.

Im ganzen Werk hat Kriemhilt drei solcher Träume (vgl. 13,1ff.; 921,2ff.; 924,2ff.) und jeder Traum deutet auf den Tod Sivrits hin. Im ersten Traum am Anfang des Werkes arbeitet der Dichter bekanntlich mit konventionellen Elementen aus der zeitgenössischen Liebeslyrik: Der schöne, starke, wilde Falke, der in Kriemhilts Traum von zwei Adlern zerfleischt wird, stellt einen Topos der ersten Phase des deutschen Minnesangs dar. Verschiedene Interpreten sind der Auffassung, daß dieser Traum Kriemhilts die Handlung der Dichtung initiiert,¹⁹ und so wird seit Beginn der Dichtung die Verbindung zwischen dieser höfischen Dame und dem Tod betont. Aber, obwohl der Dichter diesen höfischen Topos der Minne benutzt hat, um Kriemhilt mit dem Tod Sivrits zusammenzubringen, ist in der Tat die Motivation für den Tod Sivrits nicht mit der höfischen Minnepraxis in Einklang zu bringen (wie wir sie etwa durch den Tod Isehart's oder Schionatulanders in Wolframs *Parzival* kennen). Sivrit stirbt *nicht* wegen eines Minnedienstes seiner Dame gegenüber; er wird kaltblütig ermordet aus Gründen, die für das Heldenepos typisch sind. Es geht hier um Ehre und um Macht.

Der Dichter verbindet also die Figur Kriemhilts mit dem höfischen Themenpaar von Minne und Tod, aber es wird klar, daß die Ermordung Sivrits sowie Kriemhilts Verhältnis dazu nicht mit der Konzeption vom Minnetod eines Mannes entspricht. In der Tat spielt Kriemhilt eine grundlegende Rolle in der Handlung, die zur Ermordung Sivrits führt, aber diese Rolle ist nicht die einer Minnedame, denn indem Kriemhilt in der 14. Aventure Prünhilt öffentlich angreift, ihr vorwirft, eine Sexualbeziehung mit Sivrit gehabt zu haben und als Beweisstücke symbolische und intime Gegenstände Prünhilts vorführt, die von Sivrit gestohlen wurden, bringt sie das Leben ihres Gatten in

¹⁹ Vgl. Jerold C. Frakes, „Kriemhild's Three Dreams“, in: *ZfdA* 113 (1984), S. 173 – 187; hier: S. 175f..

Gefahr; die Pläne für die Ermordung Sivrits werden direkt nach dieser Szene entworfen. Aber nicht nur auf diese Weise ist Kriemhilt für den Tod Sivrits verantwortlich, denn sie spielt unbewußt die Rolle der Helferin für die Mörder, indem sie treuherzig die Stelle verrät, an dem der Gatte tödlich getroffen werden kann.

In Bezug auf die Funktionalität vom Tod Sivrits ist es also klar, daß, obwohl es sich um einen für das Heldenepos charakteristischen Tod handelt, formal gesehen die höfische Konvention der Lyrik und des Romans bemerkbar ist in der Art und Weise, wie der Dichter den Tod Sivrits mit der Minne Kriemhiltis verknüpft hat. Jedoch nicht nur in dieser Beziehung gibt es eine Vermischung der poetischen Konventionen von Heldenepos und Roman. Ich beziehe mich auf die Szenen nach der Ermordung Sivrits, in denen Kriemhilt ihre Trauer initiiert, denn hier vermischen sich auch Elemente dieser Gattungen.

Die Klage Kriemhiltis ist nicht charakteristisch für das Heldenepos, denn in dieser Gattung spielt die Trauer der Frau normalerweise keine zentrale Rolle und sie demonstriert keine so emotive Komponente. Im Vergleich zu der Reaktion Aldas im *Rolandslied* etwa, die, nachdem sie vom Tod Rolands gehört hat, sich beklagt, Gott darum bittet, auch sie zu sich zu nehmen, hinfällt und stirbt,²⁰ ist die Manifestation von Kriemhiltis Trauer extrem. Nach Urban Küsters hat der Nibelungenlieddichter die Totenklage um Sivrit zur hochrepräsentativen höfischen Trauerliturgie gestaltet und ihren Ablauf choreographisch festgelegt: Inmitten dieses Schauspiels konzentrierte sich der Dichter immer wieder auf das Drama der klagenden Kriemhilt.²¹

In der Tat ist jedoch Kriemhiltis Trauer nicht typisch für die höfische literarische Konvention, denn ihr Verhalten entspricht

²⁰ *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch. Neuhochdeutsch*, hg., übersetzt und kommentiert von Dieter Kartschoke, Stuttgart 1993, Vv. 8695ff..

²¹ Küsters (Anm.14), S. 59.

nicht dem, das Frauenfiguren im Roman zeigen. In diesen Szenen fehlt der Kriemhilt-Figur einerseits eine gewisse gestische Komponente (sie rauft sich weder die Haare, noch windet sich die Hände, noch schlägt sie sich), andererseits fehlt ihr vor allem eine *verbale* Komponente, denn sie spricht fast überhaupt nicht von Sivrit.

Als sie Sivrits Leiche erblickt, fällt Kriemhilt in Ohnmacht (1009,1), danach schreit sie, so daß die ganze Kemenate davon widerhallt: Vom Schmerz schießt ihr Blut aus dem Mund (1010,2), sie hebt den Kopf des Toten und schreit wieder auf und wird dabei von ihrer Dienerschaft begleitet (1012,1ff.). Die Witwe läßt die Leiche Sivrits zum Münster tragen und nimmt dann an einer Totenwache teil, die drei Tage und drei Nächte andauert (1039,2ff.). Am Tag der Beerdigung folgt sie weinend dem Trauerzug: Sie bittet Sivrits Männer, den Sarg aufzubrechen, damit sie Sivrit nochmal sehen darf (1068,1f.). Sie hebt seinen Kopf, küßt den Toten und weint Tränen von Blut (1069,2ff.). Nach der Beerdigung muß sie weggetragen werden, denn sie stirbt fast vor Schmerz (1070,2ff.).

Die Art und Weise, wie die Stärke der Gefühle Kriemhiltis gezeigt wird, ist einmalig in der mittelhochdeutschen Literatur: Obwohl das In-Ohnmacht-Fallen in einer solchen Situation relativ häufig vorkommt, begegnen wir selten eine Witwe, die den Kopf ihres toten Mannes hebt, um ihn zu küssen. Aber *außergewöhnlich* ist das Blut Kriemhiltis: Blut im Mund und Blut in den Augen. Dieses Blut stellt eindeutig die Intensität des Schmerzes dar, den sie für ihren toten Mann zeigt, aber es verbindet auch ihre Trauer symbolisch mit dem Bild von Sivrits blutbefleckter Leiche.

Indem er diese Szene so darstellt, übertrifft der Dichter das literarische Modell von der Witwenrauer im Roman. Es scheint klar zu sein, daß er zeigen möchte, wie Kriemhilt in dieser Szene von der Minne zu ihrem toten Gatten überwältigt wird. Aber trotzdem ist Kriemhilt keine typische Witwe, denn, wie

ihre blutigen Tränen und das Blut aus dem Mund zeigen, ist ihr Schmerz so tief und so intensiv, daß die ritualisierten Gesten, die physischen Schmerz verursachen, einfach überflüssig sind. Die Trauer Kriemhilds bedarf nicht der gleichen Kodierung des Verhaltens wie die der Witwen im Roman; hier ist eine andersartige Theatralisierung der Gefühle zu erwarten: Kriemhilt ist als Witwe ganz anders, denn die Rolle, die sie spielt, ist eine andere...

Aber Kriemhilt ist nicht nur in dieser Hinsicht von den höfischen Witwen zu unterscheiden, denn in der Dichtung verbalisiert sie ihren Schmerz nicht: Bei ihr gibt es fast keine Klage- und überhaupt keine Lobrede auf ihren toten Gatten. Kriemhilt spielt ja eine andere Rolle, denn ihre Funktion in diesem Werk ist nicht die der Frauenfiguren im höfischen Roman. Kriemhilt funktioniert nicht als konstitutives Element vom Bild der Männlichkeit Sivrits, denn dieses beruht auf seinen ritterlichen Abenteuern und daher braucht sie ihren Mann weder zu beklagen noch zu loben. Sie zeigt ihre *triuwe* ihm gegenüber auf eine andere Art und Weise, und zwar auf eine, die für eine Frauenfigur im Roman ungewöhnlich wäre.

In der Tat spricht Kriemhilt während der Trauerszenen, aber das, *was* sie sagt, kann man nicht als traditionelle Trauerklage betrachten, denn als Diskurs einer Dame in einer solchen Situation zeichnen sich ihre Worte durch eine unerwartete Klarheit und Rationalität aus. Es ist Kriemhilt, die, nachdem sie die Leiche Sivrits gefunden hat, Siegmunt und die Männer Sivrits holen läßt (1014,1ff.); sie organisiert die Beerdigung (1039,2ff.) und während der Totenwache beschuldigt sie den Mörder und zeigt den legalen Beweis (1046,1ff.); vor allem ist es sie, die Siegmunt und den Nibelungen rät, ihren Wunsch nach sofortiger Rache zu kontrollieren (1033,1ff.).

Die Blutrache ist eine für das mittelalterliche Publikum zu erwartende Reaktion eines Ritters auf den Tod eines Familienmitgliedes, ein Zeichen der *triuwe* der Sippe dem Familienmitglied

gegenüber.²² Aber im *Nibelungenlied* werden nicht die Männer vom Blut Sivrits für die *Organisation* dieser Rache verantwortlich sein, sondern einzig und allein eine Frau – seine Witwe Kriemhilt. Durch ihr Verlangen nach Rache wird Kriemhilt ihrem Mann die *triuwe* beweisen. Aber in dieser literarischen Konvention ist die zentrale Rolle, die Kriemhilt bei der *Ausübung* dieser Rache einnimmt, ungewöhnlich.

Kriemhilt's Wunsch nach Rache dominiert bekanntlich den zweiten Teil der Handlung vom *Nibelungenlied*: So bleibt die trauernde Witwe bei ihrer Familie in Worms, damit sie in der Nähe von der Grabstätte Sivrits sein kann, aber auch in der Nähe vom Mörder Hagen. Sie baut ihr eigenes Haus (1102,1ff.) und läßt den Hort der Nibelungen nach Worms bringen (1116,1ff.), damit sie ihre Vendetta finanzieren kann. Nachdem ihr der Hort gestohlen wird, kann sie nur durch eine zweite Ehe ihre Rachepläne realisieren.

Sie muß lange auf die Verwirklichung ihres Vorhabens warten. Denn erst 26 Jahre nach dem Tod Sivrits, auf dem Fest am Hof Etzels, kann sie ihren Plan ausführen: Im Verlauf dieses Festes scheint Kriemhilt zu allem bereit zu sein, um die Rache zu vollziehen: Ihr Sohn Ortlieb, Rüediger, die Vassalen Etzels, die Nibelungen und ihre Brüder – alle sterben in einem Blutbad: Für den Erzähler ist es *der groze mort*, für den die *vâlandinne* Kriemhilt verantwortlich ist (vgl. 2086,1). Das Ende des *Nibelungenlieds*, das Otfried Ehrismann treffend als eine „Ästhetisierung des Mordes und des Todes“ bezeichnet,²³ bringt

²² Grundsätzlich zur Blutrache vgl. Paul Frauenstädt, *Blutrache und Totschagsühne im deutschen Mittelalter*, Berlin 1881; Rainer Zacharias, „Die Blutrache im deutschen Mittelalter“, in: *ZfdA* 91 (1961/62), S. 167 – 201. Zu Kriemhilt's Rache vgl. Ruth Schmidt-Wiegand, „Kriemhilt's Rache. Zu Funktion und Wertung des Rechts im *Nibelungenlied*“, in: Norbert Kamp (Hg.), *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des frühen Mittelalters*, Berlin 1982, S. 372 – 387.

²³ Otfried Ehrismann, *Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1987, S. 180f..

auch den gewaltsamen Tod Kriemhilds mit sich – eine einzigartige Darstellung in der höfischen Literatur.

Die letzten Szenen dieses Werkes konfrontieren Kriemhild mit ihrem Erzfeind Hagen (23,67,1ff.). Es scheint der Moment zu sein, in dem Kriemhild siegt, aber der Schein trügt, denn obwohl sie Hagen umbringt, stirbt auch sie – unerwartet für eine Frau in einem höfischen Werk – auf gewaltsamste und unedelste Art und Weise: Sie wird zerstückelt!

Für Kriemhild sind die 26 Jahre seit dem Tod Sivrits vom Gedanken dominiert gewesen, seinen Tod an den Mörder zu rächen. Und als sie endlich Hagen in ihrer Macht hat, erinnert sie sich nicht an erster Stelle nicht den Mann erinnert, den er umgebracht, sondern an den Hort, den er gestohlen hat (2367,2f.). Der Hort gehörte früher zum Besitz Sivrits und repräsentiert symbolisch ihren Mann: Die Restitution des Hortes würde den Sieg Kriemhilds – und sogar den Sieg Sivrits – über den Mörder bedeuten. Diesen Sieg erringt Kriemhild jedoch nicht; sie erreicht es nicht, Hagen zu erniedrigen, sie erreicht es nur, Hagen umzubringen...

Obwohl für die höfische Gesellschaft moralisch und legal gesehen der Tod Hagens gerechtfertigt wäre, da er an Sivrits Mord schuldig ist, entspricht – wie Joachim Heinzle feststellt – die Art und Weise, wie er hingerichtet wird, nicht der Justizpraxis jener Zeit:²⁴ Eine solche Tötung ist nicht akzeptabel, denn nach dem höfischen Gesetz hatte die Frau nicht das Recht, Waffen zu benutzen.

Bis zu dem Moment, in dem sie Hagen mit ihren eigenen Händen tötet, hatte Kriemhild immer Männer – ihre und Etzels Vassalen – beauftragt, ihre Rachepläne auszuführen. Aber in der letzten Szene vom *Nibelungenlied*, als sie endlich allein Hagen gegenübersteht, greift sie auf keine Männer mehr

²⁴ Joachim Heinzle, „Zur Rolle Dietrichs von Bern im Nibelungenlied“, in: *Bickelwort und wildiu maere. Festschrift für Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag*, Göttingen 1995, S. 225 – 236; hier: S. 233.

zurück, um ihre Rache zu vollenden. Sie handelt alleine und emotiv, indem sie wieder an Sivrit denkt und sein Schwert benutzt (2373,1ff.). Die Waffe, die den Mörder Hagen tötet symbolisiert Sivrit selbst – und dadurch wird eine Art Justiz vollzogen. Aber da dieses Schwert von einer Frau benutzt wird, hat dieses Verhalten für Autor und Publikum eine logische und moralisch gerechtfertigte Konsequenz: den Tod Kriemhiltis. Dieser bringt das Gerechtigkeitsgefühl des Dichters zum Ausdruck: Die Konsequenzen der Rache treffen schließlich die Rächerin selbst.²⁵ Denn, obwohl Kriemhiltis Wunsch nach Rache eine akzeptable und sogar erwartete Reaktion eines Familienmitglieds ist (den Ausdruck ihrer *triuwe* in der *minne*), ist jedoch die Durchführung dieser Rache mit ihren eigenen Händen nicht zulässig, da dieses traditionelle ‚männliche‘ Verhalten sich jenseits des Erwartungshorizonts vom traditionellen ‚weiblichen‘ Verhalten befindet.

Die Kriemhilt-Figur im *Nibelungenlied* hat eine sehr enge jedoch widersprüchliche Beziehung zum Thema des Todes. Und in der Verbindung dieser Person mit diesem Thema wird klar, wie der Dichter hier nicht nur die Konventionen verschiedener literarischer Gattungen miteinander verknüpft, sondern auch die Funktionen und die Kodierungsmöglichkeiten der Gefühlsbewegungen von unterschiedlichen geschlechtsspezifischen Deutungs- und Verständigungsmustern. Der Dichter verbindet die Kriemhilt-Figur mit der höfischen Minne- und Todes-thematik, aber er tut es auf ungewöhnliche Art, denn weder stirbt Sivrit aus Minne zu seiner Dame, noch reagiert Kriemhilt auf seinen Tod mit dem zu erwartenden stereotypen Verhalten. Auch die Trauer Kriemhiltis verknüpft Elemente aus Helden-epos und Roman, und sie befindet sich auf dem Schnittpunkt zwischen den konventionellen männlichen und weiblichen Domänen. In der Darstellung vom Tod Kriemhiltis und in der

²⁵ Ursula Schulze, *Das Nibelungenlied*, Stuttgart 1997, S. 253.

vorhergehenden Szene, die diesen Tod verursacht, wird ein definitiver, qualitativer Sprung gemacht. Denn indem Kriemhilt eine exklusiv männliche Rolle übernimmt, zieht sie einen gewaltsamen, blutigen und exklusiv männlichen Tod an sich. Jedoch indem sie in den letzten Momenten ihres eigenen Lebens wieder an Sivrit denkt (vgl. 2372,3f.), übernimmt sie wieder die übliche *Funktion* der höfischen Witwe, denn sie stirbt (wie die höfische Frau es tun soll) aus Minne zu ihrem gestorbenen Mann. Man kann also behaupten, daß der Dichter des *Nibelungenlieds* in seiner Behandlung der Kriemhilt-Figur in Verbindung mit dem Thema des Todes die Grenzen zwischen den verschiedenen Gattungen und Geschlechtsidentitäten nicht nur überschreitet, sondern auch aufhebt.

Universidade do Porto
Greenfield

John