

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

# UMI

A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA  
313/761-4700 800/521-0600



Höfisch-Heroisch-Fragmentiert:  
Körpergebundene Kommunikation im 'Nibelungenlied'

by

Britta Simon

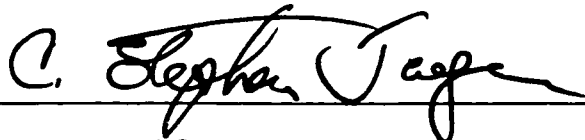
A dissertation submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Washington

1998

Approved by



(Chairperson of Supervisory Committee)

Program Authorized

to Offer Degree

GERMANICS

Date

JULY 30, 1998

**UMI Number: 9907958**

**Copyright 1998 by  
Simon, Britta**

**All rights reserved.**

---

**UMI Microform 9907958  
Copyright 1998, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized  
copying under Title 17, United States Code.**

---

**UMI**  
300 North Zeeb Road  
Ann Arbor, MI 48103

© Copyright 1998  
Britta Simon

## Doctoral Dissertation

In presenting this dissertation in partial fulfillment of the requirements for the Doctoral Degree at the University of Washington, I agree that the Library shall make its copies freely available for inspection. I further agree that extensive copying of this dissertation is allowable only for scholarly purposes, consistent with "fair use" as prescribed in the U.S. Copyright Law. Requests for copying or reproduction of this dissertation may be referred to University Microfilms, 1490 Eisenhower Place, P.O. Box 975, Ann Arbor, MI 48106, to whom the author has granted "the right to reproduce and sell (a) copies of the manuscript in microform and/or (b) printed copies of the manuscript made from microform."

Signature Britta Simon

Date 8/3/98

University of Washington

Abstract

Höfisch-Heroisch-Fragmentiert:  
Körpergebundene Kommunikation im 'Nibelungenlied'

by Britta Simon

Chairperson of the Supervisory Committee  
Professor C. Stephen Jaeger  
Department of Germanics

This study analyzes the different models of physicality together with the modes of non-verbal interaction related to these models in Nibelungenlied. In this epic, the bodies of the protagonists display characteristics which reflect two different models of physicality: the 'heroic' and the 'courtly' model. At the same time, the protagonists represent the values of these models. The non-verbal interaction of the protagonists differs from their verbal communication. The non-verbal interaction not only mirrors the sphere generated by verbal communication but also constitutes a separate stratum that actively influences the events that finally lead to the tragic end of Nibelungenlied.

In order to provide a framework for differentiating between the courtly and the heroic bodies, this study not only examines the representation and interaction of the protagonists' bodies focusing on the significance of clothing and gestures, but also takes the bodies' creation and fashioning into consideration.

According to medieval physiological discourses, the human body is non-distinct and malleable with regard to gender, character and destiny. Heroic and courtly literary discourses programmatically offer strategies for fashioning the

distinct, aristocratic body. In Nibelungenlied, the courtly bodies of the Burgundians are fashioned through strict bodily discipline, whereas Siegfried's immense physicality marks him not only as a foreign element at court, but also undermines and even endangers the existence of the Burgundian courtly society. His death leads to a heroic re-fashioning of the courtly bodies that are not only destroyed in the end of the epic but fragmented along with the values they represent.

The fall of both the courtly and heroic model and the fragmentation of the bodies in Nibelungenlied are neutralized in Diu Klage. Here, the body parts of the dead are gathered together and the corpses are literally re-constructed. This macabre moment in Diu Klage can be read as an attempt to redeem the individual protagonists and to preserve the values they embodied.

## Inhalt

Einleitung	1
<i>Kapitel 1: Körperdiskurse im Mittelalter</i>	
1.1. Literatur und Körperlichkeit im Mittelalter	13
1.2. Das mhd. Vokabular für "Körper"	23
1.2. Der physiologische Körperdiskurs	27
<i>Kapitel 2: Courtoisie</i>	
2.1. Das courtoisie-Konzept	40
2.2. Höfische Repräsentation und courtoiser Körper	51
<i>Kapitel 3: Courtoise Körper im höfischen Zeremoniell</i>	
3.1. Der höfische Körper als Zeichenträger	59
3.2. Kleidung im Nibelungenlied	66
3.3. Der höfische Körper als Zeichenproduzent	76
3.4. Gesten und Gebärden im Nibelungenlied	81
3.5. Krieg der Gesten und Gebärden	94
<i>Kapitel 4: Heroische Körperlichkeit</i>	
4.1. Hagen, Brünhild und Siegfried	118
4.2. Der heroische Körper als Zeichenträger	127
4.3. Konstituierung des heroischen Körpers	133
<i>Kapitel 5: Courtoise und heroische Körper</i>	
5.1. Siegfrieds Einzug in Worms	139
5.2. Domestizierung des heroischen Körpers	143
5.3. Unzähmbarkeit des heroischen Körpers	152
<i>Kapitel 6: Fragmentierung und Erlösung</i>	
6.1. Der Tod des heroischen und des höfischen Helden	159
6.2. "do engalt er sîner zûhte" - Siegfrieds Tod	167
6.3. "ze stûcken was gehouwen" - Der Tod der Burgunden	173
6.4. Rekonstruktion der Körper - Die Klage	180
Bibliographie	197

## **Acknowledgments**

I am deeply indebted to my dissertation advisor, C. Stephen Jaeger, for being a knowledgeable, encouraging, and challenging teacher. Without his input, guidance, and support, this study would not exist.

I would further like to express my gratitude to Joachim Bumke and Haiko Wandhoff who read and discussed drafts of my dissertation with me and thus helped me order and formulate my ideas. I am also grateful to my committee members Patricia Conroy, Dorothee Ostmeier and Miceal F. Vaughan for their help and support. To Jane K. Brown I would like to express my gratitude for her support and for helping me to improve my writing skills.

I am grateful to the Department of Germanics at the University of Washington for their generous support, as well as to the Graduate School for a UW Humanities Dissertation Fellowship, and a Chester William Fritz Dissertation Fellowship.

I also want to thank Erich Martin Hoffmann who inspired my interest in medieval studies and especially the Nibelungenlied almost ten years ago.

My dissertation greatly benefited from encouragement and discussions with my friends and colleagues Kelley Kucaba and William George Hutfilz.

Without the loyal support, the conversations, understanding and love of my husband Thomas Stratmann and my friend and colleague Heidi M.

Schlipphacke, my work would have been much harder.

## Einleitung

Das Nibelungenlied<sup>1</sup> ist heute eines der meistrezipierten volkssprachigen Epen des deutschen Mittelalters.<sup>2</sup> Die Faszination des Textes mag mit seinem tragischen Handlungsende zusammenhängen: Das Nibelungenlied endet in einem Blutbad, in welchem fast alle ProtagonistInnen ihr Leben verlieren. Doch ist nicht allen Beteiligten der ihnen angemessene heldenhafte Tod vergönnt. Siegfried wird hinterücks ermordet; sowohl Gunther als auch Hagen werden als Gefangene von Kriemhild mit einem Schwert geköpft, und Kriemhild, der "first lady" am Hunnenhof, wird der Körper sogar in Stücke gehauen. Das Schaubild am Ende des Epos gleicht der Bühne am Ende eines barocken Märtyrerdramas: Wohin man sich auch wendet, sieht man Ruinen, Leichen und Blut. Im Gegensatz zu den barocken Dramen fehlt dem im Nibelungenlied dargestellten Tod allerdings jegliches sinnstiftende Element. Weder wird der Blick der RezipientInnen auf das Jenseits geleitet, noch möchte man sich mit den wenigen Überlebenden des Gemetzels gleichstellen - so würde eine über den Tod der ProtagonistInnen herausführende Kontinuität qua Identifikation erzeugt, die im Nibelungenlied jedoch nicht hergestellt wird. Die Überlebenden des Gemetzels sind problematische Figuren: Etzel wird als schwacher, höfischer Herrscher dargestellt; in der Nibelungenklage gilt ihm spöttische Ignoranz: Über Etzels Verbleib wisse man nichts Genaueres - vielleicht habe er sich verlaufen, oder in Luft aufgelöst, vielleicht sei er lebendig

---

<sup>1</sup> Das Nibelungenlied. Nach der Handschrift B. Hrsg. v. Helmut de Boor. Mannheim: Brockhaus, 1988.

<sup>2</sup> Zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenlieds von der Spätaufklärung bis in die Moderne vgl. Otfried Ehrismann. Nibelungenlied. Epoche, Werk, Wirkung. München: C. H. Beck, 1987. S. 246-285.

begraben worden oder in den Himmel gefahren, vielleicht sei er aus seiner Haut getropft oder einfach in diversen Felsritzen verschwunden<sup>3</sup>. Hildebrand der Held gleicht am Ende des Nibelungenlieds einem heroischen Fossil; sein Beiname "der Alte"<sup>4</sup> evoziert ein Bewusstsein von Überlebtheit: Im Nibelungenlied sind die Helden der alten Schule zwar noch nicht ausgestorben, aber sie haben doch mit den Fährnissen und Gebrechen ihres hohen Alters zu kämpfen. Selbst Dietrich von Bern gleicht am Ende des Nibelungenlieds eher dem 'von der traurigen Gestalt' als dem kühnen Recken des nordischen Sagenkreises. Faktoren wie die Auswegslosigkeit und Finalität des Todes sowie die Ambiguität der Charaktere der wenigen Überlebenden machen jede sinnstiftende Gesamtinterpretation des Nibelungenlieds schwierig. Sie sind meines Erachtens jedoch für die scheinbare "Modernität des Epos"<sup>5</sup> verantwortlich, die dem Stoff fast 800 Jahre nach seiner Entstehung noch immer zu immenser Popularität verhilft.

In der Forschung zum Nibelungenlied gibt es viele Untersuchungen, die der Erklärung des tragischen Handlungsverlaufes des Epos gewidmet sind. Dabei wird der Frage, wer von den ProtagonistInnen die Schuld an den Ereignissen hat, die im Verlauf des Epos zum Tod fast aller Beteiligten führen, eine zentrale Rolle zugeschrieben. Siegfried<sup>6</sup>, Siegfrieds Vater<sup>7</sup>, Kriemhild<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> The Lament of the Nibelungen. Div Chlage. Hrsg. u. übers. v. Winder McConnell. Columbia: Camden House, 1994. 4323 ff.

<sup>4</sup> Z. B. NL 2290, 1b; 2307 1a; 2308 3b; 2375 1a u.a.

<sup>5</sup> Walter Haug. "Montage und Individualität im Nibelungenlied." Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte. Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg: Carl Winter, 1987. 277-293. S. 293.

<sup>6</sup> Wolfgang Hempel. "Superbia als Schuldmotiv". Seminar 2,2 (1966): 1-12; Jens Haustein. "Siegfrieds Schuld". ZfdA 112, 4 (1993): 373-387.

<sup>7</sup> Winder McConnell. "Father as a Failure". Neophilologus 69 (1985): 236-245.

<sup>8</sup> Werner Schröder. Nibelungenlied-Studien. Stuttgart: Metzler, 1968. S. 70.

und Hagen<sup>9</sup> sind nur einige der in der Forschung diskutierten Sündenböcke. Auch meine Studie ist der Frage gewidmet, wie und warum es zu dem tragischen Ende im Nibelungenlied kommt. Ich stütze mich methodologisch jedoch nicht auf moralisch-ethische oder psychoanalytische Interpretationsansätze, sondern nehme körpergebundene Interaktion und besonders die Divergenz verschiedener Modelle und Grade von Körperlichkeit und nonverbaler Kommunikation als Ausgangspunkt meiner Untersuchung.

Im Nibelungenlied werden, vergleicht man es mit anderen mittelhochdeutschen Epen, auffällig viele Gesten und Gebärden beschrieben. Diese können zwei verschiedenen Modellen von Körperlichkeit zugeordnet werden, die an dieser Stelle 'höfisch' und 'heroisch' genannt werden sollen. Die Gesten und Gebärden der heroischen sowie der höfischen ProtagonistInnen durchziehen das Nibelungenlied wie ein Netz. Würde man sie von der Ebene der verbalen Kommunikation der Figuren lösen, so erhielte man ein nonverbales Substrat des Epos. Ziel meiner Arbeit ist es, dieses sichtbar gemachte Substrat des Nibelungenlieds mit den verbalen Äußerungen der ProtagonistInnen zu vergleichen. Dabei möchte ich zeigen, dass es einen direkten Zusammenhang zwischen den visuell dargestellten Interaktionen und der verbalen Kommunikation gibt. Die Körperlichkeit und die körpergebundenen Interaktionen der ProtagonistInnen, und das ist meine These, illustrieren nicht nur die durch die verbale Kommunikation geschaffene Ebene des Nibelungenlieds, sondern sie beeinflussen sie auch. Damit treiben sie die Handlung voran und werden zu handlungskonstituierenden Elementen

---

<sup>9</sup> A.T. Hatto. "An Introduction to a Second Reading". The Nibelungenlied. Übers. und kommentiert v. A. T. Hatto. London, New York, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin, 1969. 293-347. S. 308 f. und 320 ff.

des Epos. Dabei führt folgende Inkompatibilität zum Tod fast aller Beteiligten: Das höfische Modell von Körperlichkeit und körpergebundener Kommunikation lässt sich mit dem heroischen Modell nicht vereinbaren. Der Tod und die Fragmentierung der Körper am Ende des Epos kann als paradigmatische Zerstörung der beiden Körper- und Kommunikationsmodelle interpretiert werden, sowie im größeren Rahmen auch auf die Zerstörung der hinter ihnen stehenden Gesellschaftsmodelle verweisen. Weder das heroische noch das höfische Modell erweisen sich am Ende des Nibelungenliedes als funktionstüchtig.

In meiner Untersuchung analysiere ich sichtbar gemachte kommunikative Akte im Nibelungenlied. Dabei stütze ich mich auf Untersuchungen aus dem Forschungsbereich Mündlichkeit-Schriftlichkeit. Im Gegensatz zur literarischen Rezeption der Neuzeit wurde Literatur im Mittelalter nicht leise gelesen, sondern sowohl gelesen als auch gehört<sup>10</sup>. Horst Wenzel<sup>11</sup> und Haiko Wandhoff<sup>12</sup> haben darüber hinaus überzeugend nachgewiesen, dass mittelalterliche Literatur auch zu einem anderen Grad "gesehen" wurde als moderne Literatur: Mittelalterliche AutorInnen waren sehr darum bemüht, durch Ausdrücke aus dem Bereich der visuellen Wahrnehmung einen hohen Grad an Sichtbarkeit zu evozieren.

---

<sup>10</sup> Dennis Green. Medieval Listening and Reading. The Primary Reception of German Literature 800-1300. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. S. 269 ff.

<sup>11</sup> Horst Wenzel. Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München: C.H. Beck, 1995.

<sup>12</sup> Haiko Wandhoff. Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.

In seiner Untersuchung zur Bedeutung von Gesten und Gebärden im Nibelungenlied hat Horst Wenzel<sup>13</sup> dargestellt, dass gestischen Akten im Mittelalter nicht nur im Bereich der Religion und der Jurisdiktion, sondern auch in literarischen Texten eine Bedeutung zukommt, die der Bedeutung der verbalen Akte gleichzustellen und oft sogar überzuordnen ist. Im Gegensatz zu anderen Bearbeitungen des Nibelungenstoffes verweisen, Wenzel zufolge, die gestischen Akte im Nibelungenlied jedoch nicht mehr auf tatsächliche Sachverhalte. So bezeuge der Ring, den Siegfried Brünhild abnimmt, im Nibelungenlied keine körperliche Vereinigung der beiden, wie in anderen Bearbeitungen des Stoffes, in denen Siegfried tatsächlich mit Brünhild schläft. Trotzdem werde der Ring von den anderen ProtagonistInnen so interpretiert. Daher habe das öffentliche Zurschaustellen des Ringes so fatale Folgen, als habe Siegfried wirklich mit Brünhild geschlafen. Wenzel zufolge sind Gesten und Gebärden im Nibelungenlied doppelbödig, ihre Bedeutung stimmt nicht mehr mit den Sachverhalten überein, die sie bezeichnen. Die sinnentleerten Gesten und Gebärden stellen eine allgemeine Gefährdung dar, die den "Untergang einer verlässlichen Zeichenwelt"<sup>14</sup> bezeugen. Wenzels und Wandhoffs Interpretationsansätze sollen in meiner Arbeit auf das gesamte Nibelungenlied ausgeweitet werden. Im Gegensatz zu ihnen konzentriere ich mich als Ausgangspunkt meiner Untersuchung jedoch nicht auf Funktionen, Strategien und Probleme der Sichtbarmachung, sondern auf die Funktion und die Bedeutung der Körper der ProtagonistInnen, welche die körpergebundenen Interaktionen generieren.

---

<sup>13</sup> Horst Wenzel. "Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im Nibelungenlied". ZfdPh 111.3 (1992): 321-343. S. 331 ff. und S. 336 f.

<sup>14</sup> Horst Wenzel. "Szene und Gebärde". S. 341.

Eine Arbeit, die der Analyse verschiedener Modelle und Grade von Körperlichkeit und körperlicher Interaktion gewidmet ist, muss meines Erachtens in Erwägung ziehen, dass der menschliche Körper im Mittelalter anders konzipiert und kodiert ist als in der Moderne. Sowohl dem heroischen als auch dem höfischen Körper im Mittelalter kommt eine zentrale Position in der Religion<sup>15</sup>, in der Jurisdiktion<sup>16</sup> und in der Medizin<sup>17</sup> zu. Als Matrix für die Analyse der im Nibelungenlied beschriebenen heroischen und höfischen Körper habe ich physiologische Körpermodelle gewählt. Ich habe das physiologische Körpermodell dem christlichen und dem jurisdiktischen aus mehreren Gründen vorgezogen: Eine Konzentration auf den religiösen Körper kann ich nicht rechtfertigen, da ich das Nibelungenlied, das nur wenige christliche Elemente aufweist, nicht als christliches Epos bezeichnen möchte. Und obwohl im Verlauf des Epos diverse Gesten und Gebärden beschrieben werden, deren Performanz rechtliche Implikationen hat, ist das Nibelungenlied kein juristischer Text wie zum Beispiel der Sachsen-<sup>18</sup> oder der Schwabenspiegel<sup>19</sup>. Deswegen werde ich auf den Körper in der rechtlichen Tradition erst im späteren Verlauf meiner Arbeit eingehen, um die Episoden im Nibelungenlied zu erläutern, in denen Gesten und Gebärden rein legale Bedeutungen und Konsequenzen haben. Für das physiologische Körpermodell als Ausgangspunkt dieser Körper-Studie spricht auch, dass Medizin und

---

<sup>15</sup> Caroline Walker Bynum. Jesus as a Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982. S. 110 ff.

<sup>16</sup> Ruth Schmidt-Wiegand. "Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht". Frühmittelalterliche Studien 16 (1982): 362-379.

<sup>17</sup> S. die medizinischen Abhandlungen in Honorius Augustodunensis. "De philosophia mundi". Patrologia Latina. Hrsg. v. J. P. Migne. Paris: Garnier, 1880. Bd. 172. 928-952.

<sup>18</sup> Sachsenspiegel. Land- und Lehnrecht. Hrsg. v. Karl August Eckhard. MGH, Fontes iuris Germanici. Göttingen: Musterschmidt Verlag, 1956. 2. Bde.

<sup>19</sup> Schwabenspiegel. Hrsg. v. Irmgard Eckhard. Aalen: Scientia Verlag, 1972.

physiologische Diskussionen um 1200 von großem Interesse waren: Nicht nur wurden enzyklopädische Texte mit extensiven medizinischen Erklärungen<sup>20</sup> auf Latein rezipiert, der universellen Sprache der mittelalterlichen Gelehrten, sondern diese Texte wurden auch in die Volkssprache übersetzt<sup>21</sup> und sogar in höfische Epen integriert<sup>22</sup>.

Die Ähnlichkeit, die zwischen mittelalterlichen und modernen Modellen, Theorien und Diskursen besteht, führt oft dazu, dass die Andersartigkeit der Welt des Mittelalters vergessen wird. Ein interdisziplinärer Ansatz ist meines Erachtens für alle mittelalterlichen Studien unumgänglich. Selbst bei textkritischen und hermeneutischen Interpretationen sollte man sich die Unterschiede ins Bewusstsein rufen, die zwischen möglichen mittelalterlichen und neuzeitlichen Weltbildern bestehen. Jede Beschäftigung mit mittelalterlicher Literatur sollte mit dem Versuch beginnen, sich moderner Konzepte und Theorien zu entledigen. Zum Beispiel ist im Mittelalter das geozentrische System das populärste kosmische Modell. Die Implikationen sind weitreichend: Einerseits konnten die Menschen im Mittelalter sich als Mittelpunkt des Kosmos ansehen, andererseits waren sie sich der Distanz zwischen der Erde und der Sphäre der Fixsterne bewusst, hinter der erst Gott

---

<sup>20</sup> Z. B. Honorius Augustodunensis. "De philosophia mundi". *Patrologia Latina*. Hrsg. v. J. P. Migne. Paris: Garnier, 1880. Bd. 172. 928-952. De philosophia mundi ist eine der Quellen des mhd. Lucidarius.

<sup>21</sup> Lucidarius. Hrsg. v. Felix Heidlauf. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1915.

<sup>22</sup> Z. B. die Gawain-Urjan-Episode in Wolframs von Eschenbach Parzival. Hrsg. von Albert Leitzmann. Tübingen: Max Niemeyer, 1953-55. 3 Bde. 504, 7-512, 22. Hier nimmt Gawain an Urjan eine Operation vor, die Bernhard D. Haage als Hämatothorax-Therapie des Chirurgen Abulkasims identifiziert. "Vom Nutzen interdisziplinärer Forschung bei der Interpretation mittelalterlicher Literatur am Beispiel von Wolframs von Eschenbach 'Parzival'". Mediaevistik 1 (1988): 39-59. Vgl. S. 49-52. Ein anderes Beispiel ist Hartmanns von Aue Beschreibung des an Melancholie erkrankten Iwein. Iwein. Hrsg. v. G. F. Benecke und Karl Lachmann. Berlin: Walter de Gruyter, 1968. 3345-3349.

wohnte. Zwischen Gott und den Menschen auf der Erde lag die größtmögliche kosmische Distanz, weiter voneinander entfernt konnte man einfach nicht leben. Und um zu verdeutlichen, wie sehr die physiologischen Körpermodelle des Mittelalters von unseren heutigen Körpermodellen divergieren, möchte ich nur daran erinnern, dass z.B. das Modell des Blutkreislaufs im Mittelalter nicht bekannt war. Auch die Theorien bezüglich der Zeugung und Embryonalentwicklung des Mittelalters unterscheiden sich erheblich von den Theorien der Moderne. Mittelalterlichen physiologischen Theorien zufolge kann der menschliche Körper zum Zeitpunkt der Geburt als undifferenziert angesehen werden was Rang, Schicksal, Charakter und sogar das Geschlecht<sup>23</sup> des Menschen anbelangt. Das widerspricht der feudalistischen Gesellschaftsordnung, da weder die hierarchischen noch die patriarchalischen Grundsätze, die ihr zugrunde liegen, medizinisch gerechtfertigt werden können. Den physiologischen Körpermodellen stehen die Körper der literarischen Tradition entgegen: Sowohl in der heroischen als auch in der höfischen literarischen Tradition werden die Körper der Heldinnen und Helden von Geburt an als besondere Körper ausgezeichnet. Dazu bieten beide Traditionen den RezipientInnen programmatische Strategien an, wie man sich einen distinktiven, aristokratischen Körper erschaffen kann.

In der courtoisen Tradition zeichnet sich der perfekte Körper durch strikte Disziplin - *zuht* - aus. Im Nibelungenlied sind es besonders die Burgunden, die sich mit vollendeter körperlicher Disziplin im Rahmen der höfischen Repräsentation 'selbst-darstellen'. Im Gegensatz zum höfischen Körper

---

<sup>23</sup> Thomas Laqueur. Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud. Cambridge, London: Harvard University Press, 1992. S. 45-62.

zeichnen sich die Körper der heroischen Heldinnen und Helden nicht durch Disziplinierung, also Negierung ihrer Körperlichkeit aus, sondern gerade durch ihre gewaltige Stärke und körperliche Präsenz. Siegfrieds immense physische Präsenz zeichnet ihn bei seiner Ankunft am Wormser Hof als Fremd-Körper im Reich der courtoisie aus. Sein Aufenthalt am Wormser Hof, so argumentiere ich im Verlauf dieser Untersuchung, kommt einer Disziplinierung und Re-Kodierung seines Körpers unter höfischen Apekten gleich. Siegfrieds Zähmung gleicht in ihrer Entwicklung der von Norbert Elias beschriebenen sozio-historischen Funktion der courtoisie als zivilisatorischer Triebregelung<sup>24</sup>. Im Nibelungenlied ist der heroische Held jedoch nur bedingt domestizierbar, die unzählbaren Elemente seiner heroischen physischen Präsenz lassen sich nie völlig verleugnen. Als heroisch-höfisches Zwitterwesen unterminiert und gefährdet Siegfried schließlich die Existenz der Welt des schönen Scheins, der er ursprünglich einverleibt werden sollte. Seine Ermordung wird notwendig, um den weiteren Bestand des burgundischen Königshauses zu sichern.

Siegfrieds Domestizierung führt einerseits das heroische Modell ad absurdum, andererseits wird durch seine Ermordung die Möglichkeit einer erfolgreichen courtoisen Re-Kodierung negiert. Gleichzeitig leitet sein Tod eine heroische Re-Kodierung der Körper der ehemals höfischen Burgunden ein, die mit Kriemhild beginnt. Diese Re-Kodierung kann an der Wandlung der Gesten und Gebärden beobachtet werden - während sich die höfische Kriemhild im ersten Teil des Epos höfisch vollendet, "mit zühten", gebärdet, nimmt sie im zweiten Teil des Nibelungenliedes als Herrscherin des Hunnenreiches

---

<sup>24</sup> Norbert Elias. "Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation". Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 2. S. 312-454.

"gewalteliche" an Etzels Seite Platz (1383, 4). Die höfischen Gebärden sind Gebärden gewichen, die der reinen Demonstration von Stärke und Macht dienen. Die courtoisie in ihrer historisch-zivilisatorischen Funktion der Triebregerung wird, so kann argumentiert werden, im Nibelungenlied als brüchiger, dünner Fimbiß dargestellt; die Basis der höfischen Gesellschaft, die aus körperlicher Disziplinierung besteht, ist im Krisenfall nicht funktionstüchtig, sie kollabiert. Wird den ProtagonistInnen der Schutz- und Deckmantel der courtoisie und der schönen Sitten genommen, kommt das einer Transformation von höfischen in heroische Heldinnen und Helden gleich. Deren auswegsloses und sinnentleertes Sterben am Ende des Epos macht meines Erachtens Interpretationen problematisch, die das Nibelungenlied als heroisches Epos darstellen wollen. Weder erweist sich das zivilisatorische Modell der courtoisie als funktionstüchtig, noch bietet das alte heroische Modell, das auf der historisch-zivilisatorischen Ebene einen Rückschritt darstellt, den ProtagonistInnen eine Überlebenschance.

Die paradigmatische Vernichtung von heroischen und höfischen Werten, die im Nibelungenlied mit der Vernichtung und Fragmentierung der Körper der ProtagonistInnen einhergeht, wird in der Nibelungenklage visuell aufgehoben.

Ich habe meine Studie in sechs Kapitel untergliedert. Diese folgen grob der im Titel dieser Untersuchung gegebenen Abfolge "höfisch-heroisch-fragmentiert". Um die Besonderheiten des Nibelungenlieds deutlich herauszustellen, sind große Teile dieser Arbeit der Analyse anderer theoretischer und literarischer Texte des Mittelalters gewidmet, die dann mit dem Nibelungenlied verglichen werden.

Das erste Kapitel ist der Andersartigkeit mittelalterlicher Körpermodelle gewidmet. Um diese Andersartigkeit hervorzuheben, gebe ich einen Überblick über die Forschungen zum Themenbereich Mündlichkeit-Schriftlichkeit, in den der Bereich der Sichtbarkeit integriert wird. Dann gehe ich auf das mittelhochdeutsche Vokabular für nhd. *Körper* ein, um zu zeigen, dass selbst die mittelalterliche Lexik bezeugt, wie anders die mittelhochdeutschen Begriffe für nhd. *Körper* kodiert und konzipiert sind als in der Neuzeit. Erst dann konzentriere ich mich auf physiologische Modelle, welche die Grundlage für die Analyse der höfischen und heroischen Körpermodelle bieten, die in den nächsten Kapiteln folgt.

Im zweiten Kapitel definiere ich das Modell der courtoisie und untersuche die Bedeutung und Funktion des höfischen Zeremoniells und des höfischen Körpers im Rahmen des höfischen Zeremoniells. Im Gegensatz zum dritten Kapitel ist das zweite Kapitel hauptsächlich theoretischen Erwägungen gewidmet.

Das dritte Kapitel behandelt den höfischen Körper als Zeichenträger im Rahmen der höfischen Repräsentation. Hier stütze ich mich auf literarische Texte, besonders das Nibelungenlied. Dabei untersuche ich die Bedeutung von Kleidung, Gesten und Gebärden im Rahmen des höfischen Empfangs im Nibelungenlied. Im letzten Abschnitt dieses Kapitels analysiere ich die Funktion und Bedeutung einer Gebärde durch den Verlauf des Epos: Die Gebärde des Küssens, an deren Performanz und Bedeutungswandlung im Text deutlich wird, dass der Untergang des gestisch-gebärdenhaften kommunikativen Systems dem faktischen Untergang der Burgunden vorausgeht.

Im vierten Kapitel untersuche ich die Genese, die Erscheinungsform und die Bedeutung von heroischen Körpern und stelle die Divergenz dar, die zwischen heroischer und höfischer körpergebundener Interaktion existiert.

Das fünfte Kapitel ist der Interaktion höfischer und heroischer ProtagonistInnen im Nibelungenlied gewidmet. Hier analysiere ich den Prozess der Domestizierung der heroischen ProtagonistInnen des Epos und beschäftige mich mit der Frage, warum dieser Prozess zum Scheitern verurteilt ist.

Im sechsten Kapitel stelle ich die Konsequenzen dieses Scheiterns dar, das mit dem Tod und der beispiellosen Fragmentierung der Körper fast aller Beteiligten endet. Dann analysiere ich die Rekonstruktion der Körper der Toten in der Nibelungenklage. Diese Rekonstruktion geht mit der Aufbahrung der Leichen einher und kann als sichtbar gemachte Re-Etablierung sowohl der Körper der ProtagonistInnen als auch der Werte interpretiert werden, die diese Körper repräsentieren.

## Kapitel 1: Körperdiskurse im Mittelalter

### 1.1. Literatur und Körperlichkeit

Die volkssprachige Literatur des europäischen Mittelalters zeichnet sich insbesondere in ihren Anfängen durch den Übergang von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit aus.<sup>25</sup> Die Hauptzentren der rapide zunehmenden literarischen Produktion und Rezeption waren Klöster, geistliche und weltliche Höfe sowie Städte.<sup>26</sup> Der Übergang von der Oralität in die Literalität generierte zeitweise ein Nebeneinander von mündlich und schriftlich tradierten Stoffen. Die Schriftkultur dieser Zeit besteht aus zwei voneinander abweichenden, literarischen Vorgehensweisen: Es gibt eine Anzahl von vormals mündlich tradierten Stoffen, die während des Prozesses der Literalität verschriftlicht wurden. Dann gibt es Texte, die nicht auf mündlichen Vorlagen basieren, sondern als literarische Texte konzipiert und realisiert wurden.

Das Nebeneinander von oral und literal tradierten Stoffen beeinflusste die literarische Rezeption im Mittelalter, die von der literarischen Rezeption der Moderne divergiert. In der Moderne ist der Akt des Lesens ein Mechanismus, der einen hohen Grad an Abstraktionsvermögen erfordert, da Texte normalerweise von einem Leser oder einer Leserin rein visuell rezipiert werden. Lesen ist hier primär eine private, intellektuelle Erfahrung. Die

---

<sup>25</sup> Walter J. Ong. "Orality, Literacy, and Medieval Textualisation". In: New Literary History 16 (1984). 1-12. Dennis H. Green; Medieval Listening and Reading. The Primary Reception of German Literature 800-1300. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. S. 169-236. Walter Haug. "Schriftlichkeit und Reflexion". In: Aleida Assmann, Jan Assmann u. Christof Hardmeier (Hrsg.). Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München: Wilhelm Fink, 1983. S.141-157.

<sup>26</sup> Joachim Bumke. Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 2 Bde. München: dtv, 1990. Bd. 2. S. 596 ff.

literarische Rezeption im Mittelalter weist ein breiteres Spektrum auf: Literatur wurde bi-medial rezipiert, d.h. sie wurde sowohl privat gelesen als auch öffentlich gehört. Besonders an Höfen wurde sie allem Anschein nach öffentlich vorgetragen und rezipiert.<sup>27</sup> Wenn die höfische Literatur sowohl visuell als auch auditiv rezipiert wurde, muss man, wie Green, von einem "intermediate mode of reception"<sup>28</sup> ausgehen: Literatur ist nicht nur eine private, intellektuelle Erfahrung, sondern immer auch eine sinnliche, oft öffentliche Erfahrung.

Dieser als exklusiv dargestellte Prozess der Bi-Medialität kann im Mittelalter meines Erachtens auch inklusiv definiert und auf den Akt des privaten Lesens ausgeweitet werden. Allem Anschein nach war es den meisten LeserInnen im Mittelalter nicht möglich, Literatur leise zu lesen, so dass auch beim privaten Lesen die Worte des Textes ausgesprochen wurden.<sup>29</sup> Bi-Medialität bezeichnet daher nicht nur ein exklusives Verhältnis (Literatur wird entweder gehört oder gelesen), sondern auch ein inklusives, korrelatives Verhältnis (das private Lesen von Literatur ist sowohl eine visuelle als auch eine auditive Erfahrung). Lesen und Hören im Mittelalter sollten deshalb nicht als Gegensatzpaar, sondern als komplementäre Begriffe verstanden werden.

Wenn Literatur öffentlich vorgetragen und gehört wurde, dann wurde sie auch gesehen, da der Vortragende den Texten nicht nur seine Stimme, sondern auch seine Mimik und Gestik "geliehen" haben muss. Er mag z. B.

---

<sup>27</sup> Bumke. Höfische Kultur. Bd. 2. S. 700 ff.

<sup>28</sup> Green. Medieval Listening and Reading. S. 169 ff.

<sup>29</sup> Augustin ist nur einer unter vielen, der mit Staunen von seinem Lehrer Ambrosius berichtet, dieser könne lesen, ohne die Worte beim Lesen laut auszusprechen: "sed cum legebat, [...], vox autem et lingua quiescebat" (Augustinus Aurelius. Confessiones. Hrsg. v. William Watts. Cambridge: Harvard University Press, 1961. VI, 3). Vgl. auch Mary Carruthers. The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. S. 170 f. Vgl. auch Horst Wenzel. Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München: C.H. Beck, 1995. S. 378 ff.

mimisch und gestisch abgebildet haben, was sich auf der Textebene abspielt; denkbar ist allerdings auch, dass er den Text durch seine Körpersprache kommentiert bis parodiert haben mag, um sein Publikum bei Laune zu halten. Die öffentliche Rezeption von Texten muss daher auch als körpergebundene Rezeption verstanden werden. Die körpergebundene Kommunikation, der in oralen oder semi-oralen Kulturen eine zentrale Stellung zukommt,<sup>30</sup> ist nicht nur ein Phänomen der Textrezeption. Die Intermedialität der Rezeption beeinflusste wiederum die Konzeption rein schriftlicher Texte, in denen die Autoren sich zwecks grösserer Authentizität bemühten, eine artifizielle Mündlichkeit zu evozieren.<sup>31</sup> In der schriftlich konzipierten Artusepik versuchen die Autoren, stilistisch eine mündliche Erzählsituation zu erzeugen, die sich jedoch von der Formelhaftigkeit des oralen Erzählens unterscheidet und im Gegensatz zu dieser "sekundäre Mündlichkeit" genannt wird.<sup>32</sup> Bei der Verschriftlichung von vormals mündlich tradierten Erzählungen, wie z.B. bei der Komposition des Nibelungenlieds<sup>33</sup>, kommt es dagegen zu einer partiellen Integration des nonverbalen erzählerischen Stratum, welches vormals vom Vortragenden erzeugt wurde, in die Handlungsebene. Text und Körper sind voneinander unabhängig nicht denkbar: Was der Erzähler durch Intonation, Mimik und Gestik verbildlichte, wird nun vom Schriftsteller verschriftlicht und dadurch sichtbar gemacht.

---

<sup>30</sup> Walter J. Ong. "African Talking Drums and Oral Noetics". In: New Literary History 8 (1977): 411-429. Jack Goody. "Alternative Paths to Knowledge in Oral and Literate Cultures". In: Tannen (Hrsg.): Spoken and Written Language. 201-215.

<sup>31</sup> Für Beispiele aus der mhd. schriftlich konzipierten Literatur vgl. Dennis H. Green. Medieval Listening and Reading. S. 169-202.

<sup>32</sup> Günter Butzer. "Das Gedächtnis des epischen Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters". Euphorion 89 (1995): 151-188. Vgl. S. 159 ff.

<sup>33</sup> Das Nibelungenlied. Nach der Handschrift B. Hrsg. von Helmut de Boor. Mannheim: Brockhaus, 1988. Künftig zitiert: Nibelungenlied.

Hugo Kuhn<sup>34</sup> erklärt die große Anzahl der im Nibelungenlied beschriebenen Gesten unter Berufung auf eben diesen Vorgang: Gesten und Gebärden, die vormals von Erzählern der mündlichen Tradition ausgeführt wurden, werden im Prozess der Verschriftlichung in die Handlungsebene eingegliedert. Ihre Präsenz verwandele mündlich tradierte Erzählungen wie die Vorstufen des Nibelungenlieds, deren Handlungsverlauf ehemals von Linearität geprägt gewesen seien, in räumlich-szenische Epen, in denen die integrierten Gesten sozusagen als Regieanweisungen auf der Textebene fungierten. Kuhns Thesen sind in den letzten Jahren unter dem Aspekt der Visualität ausgeweitet worden. Horst Wenzel<sup>35</sup> und Haiko Wandhoff<sup>36</sup> haben in ihren Studien zur Bedeutung der Sichtbarkeit und zu den Visualisierungsstrategien mittelalterlicher Dichter den sinnlichen Aspekt der Literatur des Mittelalters hervorgehoben, die sich durch eine Dramaturgie der Sichtbarkeit auszeichnet. Diese Forschungsansätze sollen in der vorliegenden Arbeit auf das Nibelungenlied ausgeweitet werden.

Ich untersuche das Nibelungenlied unter dem Aspekt der im Text dargestellten körpergebundenen Interaktionen. Den Schwerpunkt meiner Arbeit bildet die Analyse der im Epos dargestellten unterschiedlichen Modelle und 'Grade' von Körperlichkeit sowie von körpergebundener Kommunikation. Das Nibelungenlied kann als Text beschrieben werden, in dem zwei Konzepte

---

<sup>34</sup> Hugo Kuhn. "Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung". In: Edda, Skalden, Saga. Festschrift für F. Genzmer. Hrsg. v. Hermann Schneider. Heidelberg, 1952. S. 279-306.

<sup>35</sup> Horst Wenzel. "Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im Nibelungenlied". ZfdPh 111.3 (1992): 321-343. Horst Wenzel. Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München: C.H. Beck, 1995. S. 370-413.

<sup>36</sup> Haiko Wandhoff. Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996. S. 229-240.

von Körperlichkeit aufeinanderprallen. Diese Körperkonzepte sollen an dieser Stelle mit den Begriffen "höfisch" und "heroisch" bezeichnet werden. Diese Begriffe sollen die Divergenz bezeichnen, die im ersten Teil des Epos zwischen den Körpern Gunthers und Kriemhilds einerseits und den Körpern Siegfrieds und Brünhilds andererseits besteht. Ich werde, dem Handlungsverlauf des Epos folgend, die Dichotomie beschreiben, die zwischen beiden Konzepten besteht, und die Charakteristika der höfischen und heroischen Körper im Nibelungenlied anhand der Körperbeschaffenheit, der erworbenen körperlichen Eigenschaften und der körperlichen, gestisch-gebärdenhaften Interaktion zwischen den ProtagonistInnen analysieren. Die visuell dargestellte Inkompatibilität der Körperkonzepte ist ein handlungskonstituierendes Element; sie führt zu tragischen Konflikten, die wiederum zum Tod und zur Fragmentierung der Körper fast aller ProtagonistInnen führen, deren körperliche Integrität im Tod völlig aufgelöst wird.

Ich möchte in meiner Arbeit nicht nur darstellen, wodurch sich die Polarität der Körpermodelle im Nibelungenlied auszeichnet und inwieweit sie die finale Fragmentierung der Körper vorantreibt. Ich werde auch die Bedeutung von körpergebundener Kommunikation, d.i. von Gesten und Gebärden untersuchen und darstellen, in welchem Verhältnis sie zur Handlungsebene stehen. Die Handlung, die sich aus den Beschreibungen und Kommentaren des Erzählers sowie aus den verbalen Äußerungen der ProtagonistInnen zusammensetzt, kann durch die im Text beschriebenen Gesten und Gebärden entweder widergespiegelt, kommentiert, oder in Frage gestellt werden. In diesem Fall haben Gesten und Gebärden die Funktion, den Handlungsverlauf als inaktive Relikte aus dem Verschriftlichungsprozess des

Epos, also als reine Überbleibsel der primären Mündlichkeit, sekundär zu begleiten. Im Nibelungenlied haben sie jedoch, und das ist meine These, eine weitere Funktion: Hier sind Gesten und Gebärden integrale Bestandteile des eben skizzierten Katalogs der handlungskonstituierenden Elemente; sie haben nicht nur die Funktion, die Handlung zu kommentieren, sondern sind für die Handlungsentwicklung primär mitverantwortlich.

Eine Arbeit, die verschiedene Modelle und Grade von Körperlichkeit sowie körpergebundene nonverbale Kommunikation als handlungskonstituierende Elemente im Nibelungenlied untersucht, erfordert ein methodologisches Vorgehen, das von einer Definition des Begriffes "Körperlichkeit" im Mittelalter ausgeht. Eine solche Definition ist äußerst schwierig, da es im Mittelalter eine Anzahl von miteinander korrelierenden oder voneinander divergierenden Körperdiskursen gibt, die verschiedenen Aspekten des Lebens zugeordnet werden können: Der Medizin, der Jurisdiktion, der Theologie, der Sphäre der courtoisie und dem heroischen Wertesystem.

Im Bereich der Medizin finden sich wissenschaftliche Diskurse, die sowohl die Ontogenese des einzelnen Körpers erklären als auch die Phänomene untersuchen, die den gesunden vom kranken Körper unterscheiden.<sup>37</sup> In der Jurisdiktion, die sich weit über das zwölfte Jahrhundert hinaus gestisch-verbaler Interaktionen bediente, begegnet man dem Diskurs über einen rechtschaffenden Körper, der durch die Performanz bestimmter Gesten und verbaler Formeln Recht setzen kann.<sup>38</sup> In der christlichen

---

<sup>37</sup> Maurice Bariety u. Charles Coury. Histoire de la Médecine. Paris: Fayard, 1963. Marie Boas. Die Renaissance der Naturwissenschaften. Nördlingen: Greno, 1988. S. 142 ff.

<sup>38</sup> Ruth Schmidt-Wiegand. "Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht". In: Frühmittelalterliche Studien 16 (1982): 362-379. Horst Wenzel. Hören und Sehen. Schrift und Bild. S. 356 ff.

Mythologie stehen sich zwei Körpermodelle gegenüber. Das eine ist stark von Neoplatonischem und Hermetischem Gedankengut beeinflusst und stellt den menschlichen Körper nicht nur als Abbild Gottes dar (Gen. 1; 27), sondern auch als Theophanie, als Mikrokosmos, der in seiner Schöpfung, Komposition und Qualität den Makrokosmos widerspiegelt.<sup>39</sup> Dem steht die körperfeindliche "memento mori"-Tradition entgegen: Hier wird der Körper als ekelhafte, vergängliche Mischung aus Lehm und Schleim dargestellt, der nach dem Tod zu Staub zerfällt.<sup>40</sup>

In der Sphäre der weltlichen und geistlichen Höfe im Mittelalter, die von ritueller Kommunikation geprägt war, wird ein Körperdiskurs geführt, in dem der disziplinierte Körper idealisiert wird.<sup>41</sup> Die Charakteristika des disziplinierten Körpers wurden u.a. von Hugo von St. Victor in einer pädagogischen Abhandlung beschrieben.<sup>42</sup> Obwohl der Text für eine Gemeinschaft von Regularkanonikern geschrieben wurde, kann man ihn als höfisches Benimmbuch für Aristokraten beschreiben: Einerseits handelte es sich bei Novizen in diesem Haus größtenteils um Adelige; andererseits waren seit der

---

<sup>39</sup> Vgl. Bernardus Sylvestris. Cosmographia. Übers. von Winthrop Wetherbee. London/New York: Columbia University Press, 1973. S. 117 ff.

<sup>40</sup> Vgl. Johannes von Tepl. Der Ackerman. Hrsg. von Willy Krogmann. Wiesbaden: Brockhaus, 1954. Hier versucht Herr Tod einen Ackermann mit den folgenden Worten von der Eitelkeit alles irdischen Lebens und des Körpers zu überzeugen: "Ein mensche wirt in sünden empfangen, mit unreinem, ungenanten unflat in müterlichem leibe generet, nacket geboren und ist ein besmireter binstock, ein ganzer unlust, ein kotfaß, ein wurmspeise, ein stankhaus, ein unlustiger spülzuber, ein faules as, ein schimmelkaste, ein bodenloser sack, ein locherte tasche, ein blasebalg, ein geitiger slund, ein stinkender leimtigel, ein übelriechenden harmkrug, ein übelmekkender eimer, ein betriegender tockenschein, ein leimen raubhaus, ein unstetig leschtrog und ein gemalte begrebnuß" (XXIV, 12-13).

<sup>41</sup> Joachim Bumke. Höfische Kultur. S. 276 ff. Horst Wenzel. Hören und Sehen, Schrift und Bild. S. 21 ff. Horst Wenzel. "Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur". In: Hedda Ragotzky und H. Wenzel (Hrsg.): Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Tübingen: Niemeyer, 1990. S. 171-208.

<sup>42</sup> Hugo von St. Victor. "De institutione novitiorum". In: J. P. Migne (Hrsg.). Patrologia Latina. Paris: Garnier, 1880. Bd. 176, S. 928-952.

Zeit der Ottonen gerade geistliche Höfe Ausbildungszentren, an denen zukünftige Staatsmänner und Diplomaten ausgebildet wurden.<sup>43</sup> Hugo zufolge offenbaren sich Zucht und Disziplin in vier Bereichen: Kleidung, Gestik, Sprache und Tischsitten.<sup>44</sup> In einer Studie über Hugos höfische Ideale definiert Joachim Bumke den Prozess, der den höfisch-disziplinierten Körper erschafft, wie folgt: "Ebenso wie der Begriff *disciplina* in Hugos Definition zielt der mittelhochdeutsche Begriff *zuht* in Verbindung mit *hövescheit* auf die Korrespondenz von innerer und äußerer Haltung; und ebenso wie bei Hugo von St. Victor wird in den Hoflehren die Tugendhaftigkeit als eine vorbildliche Gesinnung dargestellt, die das äußere Benehmen reguliert und zugleich ihrerseits durch die Disziplinierung des Körpers eingeübt und gefördert wird."<sup>45</sup>

Diesem aristokratischen, höfisch-disziplinierten Körper wird in der höfischen Literatur zur Kontrastierung der unhöfische Körper entgegengestellt. Dieser existiert gleich in mehreren Variationen: Der als abschreckendes Beispiel zitierte *dörperliche* Körper des Dorf- oder Waldbewohners<sup>46</sup> spiegelt das soziale Gefälle der mittelalterlichen Gesellschaft wieder; der wilde, unzivilisierte Körper diverser Ungeheuer in mittelalterlichen Epen symbolisiert die Gefahr der Andersartigkeit und muss von dem höfischen Helden unter Einsatz seines Lebens eliminiert werden<sup>47</sup>; der ver-wilderte, ehemals höfisch-

---

<sup>43</sup> C. Stephen Jaeger. The Origins of Courtliness, Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals: 939-1210. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991. S.21-25.

<sup>44</sup> "Quatuor sunt praecipue in quibus servanda est disciplina, in habitu, in gestu, in locutione, in mensa, id est comestione." (a.a.O. S. 935)

<sup>45</sup> Joachim Bumke. "Höfischer Körper. Höfische Kultur". In: Joachim Heinze (Hrsg.). Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Frankfurt a.M., Leipzig, 1994. S. 67-102.

<sup>46</sup> Vgl. den äußerst unhöfisch aussehenden Waldmenschen in Iwein, der zusätzlich zu seiner Hässlichkeit in seiner Ignoranz fragt, was eine Aventure sei. Hartmann von Aue. Iwein. Hrsg. v. Ludwig Wolff. Berlin: De Gruyter, 1968. V. 418 ff.

<sup>47</sup> In Geoffreys of Monmouth Chronik der britischen Könige gibt es eine Episode, welche diese These schön illustriert: König Artus muss auf dem Mont-Saint-Michel ein Ungeheuer eliminieren,

disziplinierte Körper von Rittern wie Iwein veranschaulicht die Gefahr von Krankheiten wie *melancholia* und bedarf der Heilung.<sup>48</sup> Auch der heroische Körper kann mit dem höfischen Körper kontrastiert werden. Der Körper des Helden zeichnet sich durch ungebändigte Kraft und eine ausgesprochen starke Physikalität aus und setzt sich dadurch scharf vom disziplinierten höfischen Körper ab.

Ich habe schon darauf hingewiesen, dass diese kurz skizzierten Körperdiskurse voneinander divergieren, verschiedenen Bereichen entspringen und unterschiedliche Funktionen erfüllen. Trotzdem können sie nicht klar voneinander abgegrenzt werden, sondern ergänzen sich oft gegenseitig. So können, wie Caroline Walker Bynum nachweist, der medizinische und der theologische Diskurs zusammengeführt werden: Mystiker wie Bernard von Clairvaux interpretieren den Körper Christi als weiblich-mütterlichen Körper.<sup>49</sup> Auch stellt Bernard den Körper des Predigers als mütterlichen Körper dar, an dessen Brüsten "die Bedürftigen mit der Milch der Doktrin genährt werden"<sup>50</sup>.

Auch der höfische Körper kann nicht klar vom rechtlichen Körper unterschieden werden: Der aristokratische Herrscher, im Idealfall vorbildlich für sein Gefolge in puncto höfisches Benehmen, ist zugleich die höchste Instanz

---

das sich vorzugsweise von Jungfrauen ernährt und so als Symbol für eine unhöfisch-undisziplinierte Sexualität interpretiert werden kann. S. Geoffrey of Monmouth. History of the Kings of Britain. Übers. v. Lewis Thorpe. London, New York, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin, 1966. S. 237 ff.

<sup>48</sup> Vgl. Hartmann von Aue. Iwein. Hrsg. v. G.F. Benecke und Karl Lachmann. Berlin: Walter de Gruyter, 1968. 3345 ff.

<sup>49</sup> Caroline Walker Bynum. Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982. S. 110 ff.

<sup>50</sup> Bernard of Clairvaux. On the Song of Songs II. Übers. von Kilian Walsh OCSO. Kalamazoo: Cistercian Publications, 1976. Predigt 41: 5-6. S. 208.

und Autorität in der Jurisdiktion. In der höfischen Literatur vereinen viele Helden sowohl heroische als auch höfische Eigenschaften in ihrem Körper. Und da seit der Antike die Theorie bestand, dass bestimmte Gesten die *humores*, die körperlichen Säfte, sowohl positiv als auch negativ beeinflussen können,<sup>51</sup> dürfen pathologische Theorien nicht von höfischen und rechtlichen Körpermodellen getrennt werden. Daher sollen die einzelnen theoretischen Modelle, die ich im Folgenden benutze, nicht miteinander kontrastiert, sondern eher in ihren Überschneidungen und Kombinationsmöglichkeiten beobachtet werden. Das Nibelungenlied zielt nicht auf eindeutige und lineare Rezeption ab, sondern bietet eher eine Multivalenz der Sinnangebote und Bedeutungsräume an, im Rahmen derer sich das Publikum frei bedienen kann.<sup>52</sup> Diese Vieldeutigkeit der Sinnangebote schliesst auch die im Nibelungenlied geführten Körperdiskurse ein.

Bevor ich die eben skizzierten Diskurse genauer analysiere und deren Bedeutung im Nibelungenlied diskutiere, soll an dieser Stelle die Etymologie des mittelhochdeutschen Vokabulars für den neuhochdeutschen Terminus *Körper* kurz erläutert werden, um die von der Neuzeit divergierenden Konnotationen des Begriffes zu verdeutlichen.

---

<sup>51</sup> S. Joseph R. Roach. The Player's Passion. Studies in the Science of Acting. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. S. 23-57.

<sup>52</sup> Werner Hoffmann. Das Nibelungenlied. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1992. S. 34-35.

## 1.2. Das mittelhochdeutsche Vokabular für Körper

Im Mittelhochdeutschen gibt es drei Begriffe für neuhochdeutsch *Körper* : *lîp* , *lîch* und *corper* (mit den Varianten *körper* und *körperl* ). Der im zwölften und dreizehnten Jahrhundert gebräuchlichste Begriff ist *lîp* , nhd. *Leib* . *Lîp* ist etymologisch verwandt mit *Leben* und ist "ursprünglich der gegensatz des gleichgeschlechtlichen *wal* , ags. *wāl* , welches die gesamtheit der auf dem schlachtfelde gefallenen, die zusammenfassung der für den heldenhimmel ausgewählten bezeichnete; *lîp* ist demnach eigentlich die gesamtheit der noch zurückgelassenen, noch nicht gefallenen. wie *wal* dann übergeht in die bedeutung niederlage, tod auf dem schlachtfelde, so *lîp* in die bedeutung leben."<sup>53</sup> *Lîp* war ursprünglich ein Begriff für ein Abstraktum, es bezeichnete einen Zustand und kein Konkretum. Der Übergang vom Abstraktum zum Konkretum beginnt erst im Althochdeutschen, wo *lîp* erst die Bedeutung des lateinischen *persona* annimmt, dann aber benutzt wird, um die äußere Hülle des Menschen, den *corpus* , zu bezeichnen, und so im Gegensatz zu *Seele* und *Geist* verstanden wird.<sup>54</sup> Im Nibelungenlied bezeichnet *lîp* sowohl das Leben als auch den Körper. In der zweiten Strophe heißt es, dass viele Helden um Kriemhilds willen ums Leben kommen werden, "dar umbe muosen degene vil verliesen den lîp" (2, 4). In der Folgestrophe wird Kriemhilds schöner Körper gelobt, "âne mâzen schoene sô was ir edel lîp" (3,3). Die Begriffe *lîch* und *korper* werden im Nibelungenlied nicht benutzt. Auch im Sachsenspiegel<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Jacob und Wilhelm Grimm. Deutsches Wörterbuch. München: dtv, 1984. Bd. 12, S.580.

<sup>54</sup> Ebd. S. 581-583.

<sup>55</sup> Sachsenspiegel. Land- und Lehnrecht. Hrsg. von Karl August Eckhard. MGH, Fontes iuris Germanici, Bd. 1 u. 2. Göttingen: Musterschmidt Verlag, 1956. Vgl. z.B. Bd. 2, S. 78 (58 ¶ 2). Für weitere Referenzen, s. Index "lîf". Bd. 2. S. 186.

wird nur der Begriff *lîp* (hier in den mittelniederdeutschen Varianten *lîf* und *lîph*) in der Bedeutung *Leib* und *Leben* verwendet. Dass mit einem Begriff zwei im heutigen Sprachgebrauch völlig verschiedene Phänomene bezeichnet werden, die sich nur noch in alliterierenden Formeln wie "Gefahr für Leib und Leben" erhalten haben, verweist auf die ursprüngliche Einheit, die zwischen den Begriffen bestand.

*Lîp* wird ausschliesslich für den lebenden Körper verwendet; Leben und Leib waren als Konzepte nicht unabhängig voneinander denkbar. Im Parzival<sup>56</sup> beschreibt Wolfram von Eschenbach Sigunes Liebe und Treue Schionatulander gegenüber mit den Worten "si minnete sînen tôten lîp" (436, 3). Dass Schionatulander seit Jahren tot ist, ist sowohl Parzival als auch dem Publikum an dieser Stelle schon lange bekannt. *Lîp* allein scheint den toten Körper nicht bezeichnen zu können. Auch wenn aus dem Kontext erschlossen werden kann, dass es sich um eine Leiche handelt, bedarf das Substantiv einer adjektivischen Spezifizierung. Wann immer der Begriff *lîp* benutzt wird, ist der Körper als Konkretum ohne das Abstraktum Leben nicht denkbar.

Diese Verbindung von Körper und Leben, von Konkretem mit Abstraktem, mag dafür verantwortlich sein, dass der Ausdruck "mîn lîp" mit den Entsprechungen "sîn" bzw. "ir lîp" im Mittelalter als Äquivalent für ein Personalpronomen verwendet wurde.<sup>57</sup> Im Nibelungenlied rät Ortwin König Gunther, Kriemhild und Siegfried zusammenzubringen, denn:

"Waz waere mannes wünne,      des vreute sich sîn lîp,

---

<sup>56</sup> Wolfram von Eschenbach. Parzival. Hrsg. von Albert Leitzmann. Tübingen: Max Niemeyer, 1953-55. 3 Bde.

<sup>57</sup> Z.B. Hartmann von Aue. Erec. Hrsg. von Albert Leitzmann. Tübingen: Max Niemeyer, 1967. V. 2966. Hartmann von Aue. Gregorius. Hrsg. v. Hermann Paul. Tübingen: Max Niemeyer, 1959. V. 1467. Nibelungenlied. V. 274, 1a u. v. m.

ez entaeten scoene magede und hêrlichiu wîp?" (274, 1-2)

An dieser Stelle wird deutlich, dass der Ausdruck "sîn lîp" in der Bedeutung des Personalpronomens "er" verwendet wird.<sup>58</sup> Im Gegensatz zum modernen Gebrauch des Personalpronomens "ich", das sich auf eine abstrakt-körperlose, intellektuelle Entität bezieht,<sup>59</sup> bezeugt der Ausdruck "mîn lîp" ein konkretes, körperbezogenes Identitäts- und Selbstverständnis, in welchem Körper und Geist miteinander verbunden sind.

Das mittelhochdeutsche *lîch* ist etymologisch mit dem neuhochdeutschen *Leiche* verwandt. In den ältesten Formen und Zeugnissen bezeichnet es Aussehen und Gestalt (was sich noch im neuhochdeutschen *gleich*, d.i. *ge-lîch* zeigt). Aus dieser Bedeutung resultiert die spätere Verwendung des Begriffes für Körper. Andere, seit dem frühen Mittelalter prominentere Bedeutungen sind *Fleisch* und *Leichnam*.<sup>60</sup> In mittelhochdeutschen Epen wird *lîch* für *Körper* von Hartmann von Aue<sup>61</sup> und Gottfried von Strassburg<sup>62</sup> benutzt. Als Erec Enite zum ersten Mal sieht, scheint ihr weisser Körper, ihr "lîch" (329-330), durch ihr zerlöcheres Gewand. Im Verlauf seiner Heilung bedeckt Iwein vor den Augen einiger Hofdamen seinen schwarzen Körper mit höfischer Kleidung, "als er bedahte die swarzen lîch, dô

<sup>58</sup> In seiner Nibelungenlied-Übersetzung zieht Hatto den ersten und zweiten Teil des Langverses zusammen, "Where else could a man find delight", und bezieht somit den Ausdruck "sîn lîp" im zweiten Teil als Pronomen auf das Substantiv "man". The Nibelungenlied. Übers. v. A.T. Hatto. London, New York, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin, 1965. S. 47.

<sup>59</sup> Burkhardt Krause. "Lîp, mîn lîp und ich. Zur conditio corporea mittelalterlicher Subjektivität". Uf der mâze pfat. Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Waltraud Fritsch-Rößler. Göppingen: Kümmerle, 1991. S. 373-396. Vgl. S. 383.

<sup>60</sup> Für die Bedeutung von *lîch* vgl. *Leiche* in: Jacob und Wilhelm Grimm. Deutsches Wörterbuch. München: dtv, 1984. Bd.12, S. 612 ff.

<sup>61</sup> Hartmann von Aue. Erec. 329-30 u.a.

<sup>62</sup> Gottfried von Strassburg. Tristan. Hrsg. von Friedrich Ranke und Rüdiger Krohn. Stuttgart: Philipp Reclam, 1981. 1299-1300 u.a.

wart er einem rîter glîch" (3595-6). Und als Blanscheflur den verwundeten Riwalin des Nachts besucht, ist sie aus Liebe und Leid am ganzen Körper erblasst, "ir lîch diu kam vil garwe von der vil liehten varwe" (1299-1300). Während ihres ersten öffentlichen Auftritts nach ihrer Lehrzeit bei "Tantris" wird von Isoldes Gewand gesagt, es schmiege sich eng an ihren Körper, "der roc der was ir heinlîch, er tete sich nâhen zuo der lîch" (10909-10). Hartmann und Gottfried benutzen *lîch* als Synonym für *lîp*, wobei *lîch* primär die Körperoberfläche zu bezeichnen scheint. In diesen Instanzen wird der Begriff für den erotisierten Körper benutzt, der den Blicken des anderen Geschlechts ausgesetzt ist.

*Korper*, eine lateinische Entlehnung, existiert bis um 1300 nur in der Bedeutung *Leichnam*, wo der Terminus erst ausschließlich im geistlichen, dann aber auch im weltlichen Sprachgebrauch verwendet wurde.<sup>63</sup> In den hochmittelalterlichen höfischen Epen wird er nicht benutzt, weswegen er an dieser Stelle nicht weiter verfolgt wird.

Das im Mittelhochdeutschen vorhandene Vokabular für *Körper* macht deutlich, dass die mittelalterlichen Körpervorstellungen sich von den heutigen beträchtlich unterscheiden. Die Begriffe waren präziser; unterschiedliche Begriffe bezeichnen unterschiedliche Aspekte der Körperlichkeit wie Leben, Aussehen/Gestalt, Körperoberfläche und Person. Diese Aspekte werden wiederum über den Körper definiert, so dass die Termini für das nhd. *Körper* im Mittelalter zu sehr zentralen Begriffen werden. Der Körper im Mittelalter hatte aufgrund seiner rechtlichen, geistlichen, und gesellschaftlichen Implikationen, wie sie im vorherigen Kapitel kurz skizziert wurden, eine andere Präsenz als in

---

<sup>63</sup> S. Jacob und Wilhelm Grimm. Deutsches Wörterbuch. Bd. 11, S. 1833 ff.

der Neuzeit. Diese Präsenz spiegelt sich sowohl im mittelalterlichen Vokabular, als auch in der Vielfalt der in der Literatur geführten Körperdiskurse wieder.

### *1.3. Der physiologische Körperdiskurs*

Neue Einblicke in den literarischen Körperdiskurs können gewonnen werden, wenn der grundlegenden Andersartigkeit der mittelalterlichen wissenschaftlichen Körpervorstellungen Platz eingeräumt wird. Deswegen sollen an dieser Stelle einige Konstituenten des mittelalterlichen wissenschaftlichen Körperdiskurses und der Körpervorstellungen, die diesem zugrunde liegen und aus ihm resultieren, skizziert werden. Um die Alterität mittelalterlicher Körpervorstellungen von den neuzeitlichen zu verdeutlichen, soll hier nur kurz darauf verwiesen werden, dass die grundlegenden Modelle und Theorien, die den modernen Körperbegriff konstituieren, erst in der frühen Neuzeit postuliert wurden. Der britische Pathologe William Harvey veröffentlichte seine Studie Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus, in der er die Theorie eines Blutkreislaufs aufstellte, erst im Jahre 1628<sup>64</sup> - im Mittelalter war das Konzept der Blutzirkulation fremd. Und obwohl Harvey schon in seiner 1651 veröffentlichten Abhandlung Exercitationes de generatione animalium zu dem Schluss kam, dass alles Lebendige aus dem Ei stamme,<sup>65</sup> konnte erst Oskar Hertwig 1876 wissenschaftlich nachweisen, dass

---

<sup>64</sup> Vgl. Maurice Bariety und Charles Coury. Histoire de la Médecine. S. 498 ff. Marie Boas. Die Renaissance der Naturwissenschaften. S. 304 ff. Vgl. auch Charles Singer. The Discovery of the Circulation of the Blood. London, 1956.

<sup>65</sup> Zitiert nach Thomas Laqueur. Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud. Cambridge, London: Harvard University Press, 1992. S. 174.

es für die menschliche Befruchtung tatsächlich einer weiblichen Eizelle und ihrer Befruchtung durch das Spermium bedürfe<sup>66</sup> - auch eine Theorie, die im Mittelalter nicht allgemein akzeptiert war<sup>67</sup>. Diese Beispiele belegen, dass der mittelalterliche Körperbegriff anders verstanden worden sein musste als der heutige. Ich werde im Folgenden versuchen, aus diversen wissenschaftlichen Körperdiskursen ein mittelalterliches Körpermodell zu rekonstruieren. Dieses Modell basiert auf biologischen Theorien, die den Körper im Naturzustand als volatil und transformierbar ansehen; ein Körper ist von anderen Körpern nicht grundverschieden, nicht einmal, was das Geschlecht anbelangt, sondern eher eine graduelle Variation der gleichen Materie.

Bis in das 17. Jahrhundert hinein stützten sich Mediziner und Pathologen auf die Theorien der kanonischen Autoritäten in ihrem Gebiet, das heisst, sie wiesen, von minimalen Modifikationen abgesehen, nach, was Aristoteles, Hippokrates und Galen ihnen in ihren Schriften vorgeschlagen hatten: Der menschliche Körper wird von vier Säften, *humores*, konstituiert und beherrscht.<sup>68</sup> Diese sind *choles* (gelbe Galle), *melancholes* (schwarze Galle), *sanguis* (Blut) und *phlegma* (Schleim). Diese Säfte korrespondieren, Galen zufolge, mit den Elementen, Organen, Sinnen, Temperamenten, Jahreszeiten, Himmelsrichtungen, Tages- und Lebenszeiten sowie den Qualitäten heiss-kalt-

---

<sup>66</sup> Vgl. Thomas Laqueur. a.a.O. und Maurice Bariety und Charles Coury. Histoire de la Médecine. S. 843 ff.

<sup>67</sup> Interessanterweise schreibt Hildegard von Bingen Frauen bei der Empfängnis eine wichtigere Rolle zu, als die meisten ihrer männlichen Kollegen. Ihr zufolge kommt die erfolgreiche Befruchtung nur dann zustande, wenn sich das Sperma des Mannes mit dem Menstruationsblut der Frau vermischt: "Then menstrual blood intermingles with semen, makes it sanguineous and turns it into flesh." "Hildegard of Bingen. On Natural Philosophy and Medicine". Übers. und kommentiert von Margret Berger Jackson. Focus Texts, o.J. S. 136.

<sup>68</sup> Vgl. Maurice Bariety und Charles Coury. Histoire de la Médecine. S. 93-216.

feucht-trocken.<sup>69</sup> Durch diese Übereinstimmungen wird der menschliche Körper zur mikrokosmischen Spiegelung des Makrokosmos. Darüber hinaus konstituieren die Säfte auch die charakterliche Disposition des jeweiligen Menschen. Herrscht die schwarze Galle vor, so ist der Mensch melancholisch<sup>70</sup>, herrscht die gelbe Galle vor, so ist er cholerisch.<sup>71</sup> Ideal ist es, wenn das Blut dominiert und einen Menschen als Sanguiniker auszeichnet. In einem gesunden Körper harmonisieren die vier Säfte in einem relativ ausbalancierten Verhältnis, in einem kranken Körper stehen die Säfte zueinander in einem Ungleichgewicht.<sup>72</sup> Dieser Krankheitszustand kann dann durch bestimmte Diäten behoben werden, welche die Produktion der in Frage kommenden Säfte entweder fördert oder eindämmt. Eine weitere Behandlung stellt das Aderlassen dar: dem kranken Körper wird der korrumpierte Saft, der zu sehr vorherrscht, einfach abgezapft, womit das natürliche Gleichgewicht im Körper wieder hergestellt wird.<sup>73</sup>

Neben den auf antiken Traditionen basierenden Theorien, wie der gesunde Körper konstituiert und wie der kranke Körper behandelt wird, sind im Mittelalter auch Theorien über die Ursachen körperlicher Missbildungen von

---

<sup>69</sup> Für eine ausführliches Schema der Übereinstimmungen, s. Margret Berger Jacksons Vorwort in "Hildegard of Bingen". a.a.O. S. 25.

<sup>70</sup> Ein anschauliches Beispiel für das Krankheitsbild eines Melancholikers findet sich in Hartmann von Aues Iwein. Iwein, der von Laudine verlassen wurde, verliert vor Trauer den Verstand und zieht sich in den Wald zurück, wo er nackt lebt: "Sus twelte der unwîse ze walde mit der spîse, unz daz der edele tôre wart gelîch einem môre" (3345-49). Die schwarze Farbe seines Körpers weist auf das unausgeglichene Säfteverhältnis in seinem Körper hin; überwiegt die schwarze Galle (melancholes), so wird der Körper schwarz.

<sup>71</sup> Margret Berger Jacksons Vorwort in "Hildegard of Bingen". a.a.O. S. 25 ff.

<sup>72</sup> S. Maurice Bariéty und Charles Coury, Histoire de la Médecine, Paris: Fayard, 1963. S. 202: "Galien reconnaît au corps humain quatre constituants fondamentaux: l'eau, la terre, le feu et quatre éléments liquides: le sang, la pituite, la bile, l'atrabile. Il reprend finalement à son compte la théorie des humeurs, dont toute rupture d'équilibre est cause de maladie."

<sup>73</sup> Vgl. Hildegard von Bingen, die sich auf Galens Schriften stützt. "On Natural Philosophy and Medicine". a.a.O. S. 146-8.

großem Interesse. Der Tradition griechischer Mediziner der Antike folgend werden im Mittelalter hauptsächlich schwangere Frauen für körperliche Missbildungen von Säuglingen verantwortlich gemacht. Dem Meister des Lucidarius<sup>74</sup> zufolge verzehren die Frauen, nach Evas Manier, während der Schwangerschaft einfach zu gern ihnen ausdrücklich untersagte Kräuter<sup>75</sup> :

"Adam was der wiseste man der ie geborn wart. do er uz dem paradiso cam, do ercander die wurzen alle. die der nature warent, swel wib die eze, daz die geburt da von verwandelt wurde, do warnete er sine dothere daz si der wurze nith ezen. do gewunnen dú wib virwiz wie ez umbe die wurze stuende die in ir vatir hete verboten. die kint die von den wurden geborn, die verwandeltin sich nach den wurzen unde misserietent, also ich vor geseit han."(12, 23-32)

Anderen Theorien zufolge geben die schwangeren Frauen sich beunruhigenden bis krankhaften Imaginationen hin<sup>76</sup>. Unter dem Eindruck solcher Ein-Bildungen können Frauen während der Empfängnis oder während der Schwangerschaft Kinder empfangen oder austragen, die nach diesen Ein-Bildungen ausgebildet sind<sup>77</sup>. Wenn der Körper durch Imaginationen verändert

---

<sup>74</sup> Lucidarius. Hrsg. von Felix Heidlauf. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1915.

<sup>75</sup> Auch Wolfram von Eschenbach war mit dieser Theorie vertraut. In Parzival erklärt er die Missbildungen Cundries und Malcrêatiures genau wie die Autoren des Lucidarius. Vgl. Wolfram von Eschenbach. Parzival. 518, 1-30.

<sup>76</sup> Aline Rousselle. Porneia. On Desire and the Body in Antiquity. Blackwell: Cambridge, Oxford, 1993. 42 f.

<sup>77</sup> Diese Theorien werden sogar noch in der Klassik und der Romantik vertreten. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe. "Wahiverwandtschaften". Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Erich Trunz. München: dtv, 1988. Bd. 6. S.242-490. In den "Wahiverwandtschaften" erweisen sich die Ein-Bildungen der Mutter während der Zeugung so stark wie die des Vaters: In der Nacht, in der Eduard und Charlotte miteinander schlafen, "behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilie in seinen Armen, Charlotten hingegen schwebte über Hauptmann näher oder ferner vor der Seele" (I, 11, S. 321). Nachdem das Kind geboren ist, hat es nicht die Züge der Eltern, sondern die der bei der Zeugung abwesenden Geliebten. Mittler wundert sich über das Aussehen des Kindes, weil "er in der Bildung desselben eine so auffallende Ähnlichkeit, und zwar mit dem Hauptmann, erblickte, dergleichen ihm sonst noch nie vorgekommen war" (II, 8, S.421); Ottilie dagegen, "als sie mit Neigung auf dasselbe heruntersah, erschrak nicht wenig an seinen offenen Augen; denn sie glaubte in ihre eigenen zu sehen; eine solche Übereinstimmung hätte jeden überraschen müssen" (II, 8, S. 421).

werden kann, dann wird es problematisch, Transformationen, wie Ovid sie in den Metamorphosen<sup>78</sup> beschreibt, als reine Metaphern zu interpretieren. Noch Agrippa von Nettesheim berichtet, dass Imaginationen, sogenannte "Leidenschaften der Seele", sowohl auf den eigenen Körper als auch auf fremde Körper Einfluss haben können. Um dies zu illustrieren und den physiologischen Vorgang zu verdeutlichen, der zu körperlichen Ausbildungen führt, berichtet Agrippa folgendes:

"So schlief Cyppus, der nachher zum König von Italien erwählt wurde, nachdem er einen Stierkampf leidenschaftlich bewundert hatte, mit den Gedanken daran bei Nacht ein und stand den nächsten Morgen mit Hörnern auf, deren Entstehung sich nicht anders erklären lässt, als dass die vegetative Kraft, durch die erhitzte Phantasie angespornt, die hömererzeugenden Säfte in den Kopf trieb und so die Hörner hervorbrachte. Während nämlich ein unausgesetztes Nachdenken jemanden sehr in Anspruch nimmt, gestaltet sich in seinem Innern ein Bild von der vorgestellten Sache, das im Blute seinen Abdruck findet. Das Blut drückt ein solches Bild den vom ihm genährten Gliedern ein [...]"<sup>79</sup>

Der Körper von der Antike bis in die frühe Neuzeit herein ist so volatil und transformierbar, dass Joseph Roth ihn zu Recht mit der Metapher des "Changeling Proteus" beschreibt<sup>80</sup>.

---

Die Theorie, dass die Ein-Bildungen der Mutter während der Schwangerschaft zu Aus-Bildungen am Fötus führen können, klingt übrigens noch in E.T.A. Hoffmanns "Fräulein von Scuderi" nach, in welcher die mörderische Begierde des Goldschmieds Cardillac damit erklärt wird, dass seine Mutter, als sie mit Cardillac "im ersten Monat schwanger ging", einen Mann mit einer Juwelenkette am Hals beehrte. Vgl. "Das Fräulein von Scuderi." Die Serapionsbrüder. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag, 1985. Bd. II, S.224-225.

<sup>78</sup> Vgl. Ovid. Metamorphoses. Übersetzt von Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana University Press, 1955.

<sup>79</sup> S. Agrippa von Nettesheim. De Occulta Philosophia. Übersetzt von Friedrich Barth. Nördlingen: Greno, 1987. 64. Kapitel. S. 162. Für Beispiele, wie sich die Leidenschaften der Seele auf fremde Körper auswirken können, vgl. auch Kapitel 65, S. 164 ff.

<sup>80</sup> Vgl. Joseph Roth. The Player's Passion. Studies in the Science of Acting. S.23-57.

Wenn Körper einerseits gleich konstituiert und andererseits doch so wandelbar sind, dann unterscheidet sie prinzipiell nichts von anderen Körpern, nicht einmal das Geschlecht. Wie Thomas Laqueur nachweist, beruhen anatomische Modelle bis in das 18. Jahrhundert hinein in der Tat auf einem Ein-Körper-Modell, in welchem die weiblichen Geschlechtsorgane nicht von den männlichen Geschlechtsorganen grundsätzlich unterschieden werden, sondern eher eine interne (und deswegen minderentwickelte<sup>81</sup>) Ausbildung der Geschlechtsorgane sind, die auch der männliche Körper aufweist. Die Vagina wird als interner Penis gedacht, wie der Penis als externe Vagina. Aus diesem Modell folgert Laqueur, dass das biologische Geschlecht sich größtenteils aus gesellschaftlichen Normen konstituiert haben muss.<sup>82</sup>

Der Frage, wie es überhaupt dazu komme, ob ein Kind männlich oder weiblich werde, und was der Prozess der Zeugung ausmache (man vergegenwärtige sich, dass das weibliche Ei noch lange nicht entdeckt war), widmet sich im 12. Jahrhundert der wissenschaftliche Enzyklopedist Honorius Augustodunensis<sup>83</sup>. Die von ihm zusammengefassten Theorien sollen im Folgenden ihrer wissenschaftlichen Originalität sowie ihrer noch in der Moderne anhaltenden Wirkung wegen ausführlich referiert werden. Honorius nimmt an, wie Generationen von Wissenschaftlern vor und nach ihm<sup>84</sup>, dass im

---

<sup>81</sup> Nach diesem Modell verhält sich der weibliche Körper zum männlichen Körper, wie der Körper eines kleinen Jungen zum Körper eines erwachsenen Mannes: Die Geschlechtsorgane sind nicht voll entwickelt.

<sup>82</sup> S. Thomas Laqueur. Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud. S.45-62.

<sup>83</sup> Honorius' Schriften bilden die Grundlage für die mittelhochdeutsche Enzyklopädie Lucidarius, in welcher die Beschreibung der Schwangerschaften genau der lateinischen Quelle folgt. Da leider die Beschreibung der Zeugung in Lucidarius fehlt, zitiere ich im folgenden nur aus Honorius "De philosophia mundi". In: J.P. Migne (Hrsg.). Patrologia Latina. Paris: Garnier, 1895. Bd. 172. S. 39-102.

<sup>84</sup> In ihrer ausgezeichneten Studie über Körpermodelle in der Antike weist Aline Rousselle darauf hin, dass es im vor-aristotelischen Griechenland ein Zeugungskonzept gab, welches die Frau als ebenso aktiv und in die Zeugung involviert ansah, wie den Mann. Nach diesem Konzept

Sperma der wichtigste Inhalt liege<sup>85</sup>, der homunculus, der "kleine Mann". Aufgabe der Frau ist es, diesen homunculus zu empfangen, zu nähren und gewissermaßen auszubrüten. Das Geschlecht des Kindes wird mit Hilfe der Aristotelischen Qualitäten erklärt; Männer sind warm, Frauen sind kalt<sup>86</sup>. Das Organ, welches im Unterleibsbereich für Wärme zuständig ist, ist die Leber. Landen Sperma und homunculus in der Gebärmutter auf der Seite, die der Leber zugewandt ist, wird es ein Junge, landen sie auf der anderen Seite, so wird es ein Mädchen.<sup>87</sup> Bemerkenswert ist hier jedoch wieder die gleiche Relativität, die sich auch im Ein-Körper-Modell zeigt. Rechts und links sind relativ, da sie sich irgendwo treffen müssen. Kommt das Sperma auf der leberzugewandten Seite weiter zur Mitte hin zur Ruhe, so wird es ein Junge mit mädchenhaften Zügen und Eigenschaften, umgekehrt kann es zu jungenhaften Mädchen kommen, wenn das Sperma auf der leberabgewandten Seite zur Mitte hin landet.<sup>88</sup> Männliches und weibliches Geschlecht stehen sich nicht binär gegenüber, sondern sind Varianten der gleichen Kategorie. Das Sperma wird bei der Zeugung also in die Gebärmutter katapultiert, wo es sich gemäß der Ausbildung der Gebärmutter, die hier wie ein Münzprägstock fungiert, in

---

kommt es nur dann zur Empfängnis, wenn auch die Frau einen Orgasmus hat, und dabei ihren "Samen" mit dem Samen des Mannes vereint. Aristoteles war der erste Philosoph und Wissenschaftler, der dieser Theorie widersprach und nur dem Mann einen aktiven Part in der Zeugung zusagte. Vgl. Aline Rousselle. Porneia. On Desire and the Body in Antiquity.

<sup>85</sup> "[...] ex spermate conceptio hominis fiat [...]", Honorius, "De philosophia mundi", Buch 4, Kap. 8, S.88.

<sup>86</sup> i.e. "frigida", woraus sich der spätere Frigiditätsmythos erklären lassen dürfte

<sup>87</sup> "Spermate igitur in matrice locato, oreque ejusdem clauso, si in dextra parte remaneat, quia hepar est in dextra parte matrici vicinum, meliore et calido sanguine nutritur fetus, masculus efficitur. Si autem in sinistra parte, quae a fonte caloris, id est ab hepate est remota, femina erit." Honorius, a.a.O., Kap. 15, S.90.

<sup>88</sup> "Si vero non bene in dexteram, sed aliquantulum versus sinistram, plus tamen versus dextram, vir effeminatus. Si in sinistra, ita quod aliquantulum versus dextram, mulier virilis." ebd.

einen Fötus umwandelt.<sup>89</sup> Genährt wird der Fötus durch Menstruationsblut<sup>90</sup>, das dem Fötus durch die Nabelschnur eingespeist wird; eine Theorie, die aus der Beobachtung resultieren dürfte, dass schwangere Frauen nicht menstruieren.

Diese wissenschaftlichen Theorien deuten auf ein Körpermodell, das den Körper im Naturzustand als volatil und transformierbar darstellt. Körper unterscheiden sich nicht grundsätzlich voneinander, sondern sind eher eine graduelle Variation der gleichen Materie. Diese Relativierung und Wandelbarkeit der Geschlechter hat, wie Bynum es nachweist, den spirituellen Diskurs nachhaltig geprägt.<sup>91</sup> Wissenschaftliche und religiöse Diskurse, die die Opposition der Geschlechter relativieren, könnten eine patriarchalische Gesellschaft, die aus der 'natürlichen' Differenz der Geschlechter spezifische Geschlechtsrollen ableitet, in Frage stellen.<sup>92</sup> Überträgt man die anscheinende geschlechtliche Relativität der Körper, die in den wissenschaftlichen Diskursen anklingt, auf die gesellschaftliche Ebene des Mittelalters, so müsste nicht nur die patriarchalische, sondern auch die feudalistische Gesellschaftsordnung angezweifelt werden. Der wissenschaftliche Körperdiskurs scheint ein Modell zu propagieren, das in seinen Grundzügen egalitär ist und so der hierarchisch-mittelalterlichen Ständeordnung entgegensteht: Die mittelalterliche Gesellschaft ist nach einem strikten ordo-Gedanken geordnet; sie ist eine Gesellschaft, in der es wichtig ist, dass das Individuum seinen durch die Geburt

---

<sup>89</sup> "Matrix vero est ista susceprix, intus villosa ut melius semen suscipiat, septem obtinens cellulas, humana figura ut moneta impressas." Honorius, a.a.O., Kap. 10, S.88.

<sup>90</sup> "[...] ex sanguine menstruato homo in utero nutritur." Honorius, a.a.O., Kap. 14, S.89.

<sup>91</sup> Caroline Walker Bynum. Jesus as a Mother. S. 110-169.

<sup>92</sup> Vgl. Judith Butler. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York, London: Routledge, 1990. S. 6-25.

bestimmten Platz in der Ständegesellschaft einnimmt.<sup>93</sup> Diese durch den angeborenen Stand erzeugte Identität hat eine zweifache Funktion: Einerseits bezeugt sie die Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe, andererseits aber auch die Differenzierung von anderen gesellschaftlichen Klassen. Werden aber die Charakteristika, die einen Körper von anderen Körpern differenzieren, im wissenschaftlichen Diskurs relativiert, dann könnte man von einer gesellschaftlichen und individuellen Notwendigkeit ausgehen, die grundsätzliche Alterität der Körper und Geschlechter erneut zu erschaffen, die das Fundament einer patriarchalisch-feudalistischen Gesellschaft ist.

Diese Überlegungen stehen anscheinend im Widerspruch zu dem literarischen Körperdiskurs im Mittelalter. In der höfischen Epik werden Geschlecht und Geschlechtsrollen ausgesprochen differenziert dargestellt, sie stellen eine natürliche Ordnung dar, die nicht durchbrochen werden kann. Im Roman de Silence<sup>94</sup> kann ein Mädchen in Ermangelung eines männlichen Stammhalters zwar als Junge verkleidet und erzogen werden, um die Herrschaft des Hauses zu sichern, aber dieser Betrug ist zum Scheitern verurteilt: Natur und natürliche Ordnung lassen sich hier anscheinend<sup>95</sup> weder verkehren, noch korrumpieren oder verleugnen. Nach der Geburt Parzivals ist die Freude der Mutter und der ihr assistierenden Frauen um so größer, als man

<sup>93</sup> Vgl. Marc Bloch. Feudal Society. Chicago: University of Chicago Press, 1966. 2 Bde. S. 283-355. Joachim Bumke. Höfische Kultur. Bd. 1. S. 34-54. George Duby. The Three Orders. Feudal Society Imagined. Chicago: University of Chicago Press, 1980. S. 66 ff.

<sup>94</sup> Heldris de Cornuälle. Le Roman de Silence. Übers. v. Regina Psaki. New York, London: Garland, 1991.

<sup>95</sup> Meines Erachtens bedarf es bei dieser Aussage eines einschränkenden "anscheinend", da Silence zwar letztendlich als Frau "geoutet" wird, sich jedoch im Verlauf des Epos weder über ihre Männerrolle beklagt, noch von "typisch weiblichen" Eigenschaften geplagt wird: Sie ist der beste Ritter im Land, sticht im Krieg wacker diverse Recken vom Pferd und verliebt sich in keinen Mann. Sie spielt keine Männerrolle, sondern besitzt bis zum Zeitpunkt der Entdeckung ihres weiblichen Körpers eine männlichen Identität. Interessant ist auch, dass kein Sterblicher ihr weibliches Geschlecht herausfindet: Dazu bedarf es des Zaubers Meriin.

sich visuell vergewissern kann, dass der Kleine einen Penis hat, "si und ander frouwen begunden betalle schouwen zwischen beinn sîn visellîn" (112, 23-25). Nicht nur der Penis beweist, dass Parzival ein idealer, weil männlicher, Stammhalter ist; auch seine männlichen Glieder verweisen auf seine Bestimmung zum Krieger und Herrscher, denn "er hete manlîchiu lit. er wart mit swerten sît ein smit, vil fiwers er von helmen sluoc: sîn herze manlîch ellen truoc" (112, 27-29). Von der Unmöglichkeit, visuell aus dem Ständesystem auszubrechen, in das man hineingeboren wird, wird in der Mære vom Helmbrecht<sup>96</sup> berichtet. Helmbrecht junior, Sohn des Bauern Helmbrecht, zieht es zu Hofe, weshalb er sich phantastische höfische Kleider anfertigen lässt. Vor seiner Abreise mahnt ihn sein Vater, seinen Stand nicht zu verleugnen: "wan selten im gelinget, der wider sînen orden ringet. dîn ordenunge ist der phluoc" (289-91). Dass es mit dem jungen Helmbrecht ein schlimmes Ende nimmt, versteht sich von selbst. In höfischen Epen sind Frauen- und Männerkörper streng voneinander differenziert; und adelige sowie bäurische Körper sind immer als solche erkennbar.

Vielleicht ist es möglich, den in der höfischen Epik geführten Körperdiskurs als Reaktion auf den naturwissenschaftlichen Diskurs anzusehen, als einen Versuch, die strikte Ordnung der Geschlechter, Geschlechtsrollen und des Ständesystems zu stabilisieren. In höfischen Erzählungen wird oft dargestellt, wie ein Held sich nach einer Krise im Rahmen des ihm vorausbestimmten gesellschaftlichen Standes seinen Platz wiedererstreitet. Dieser Prozess geht oft mit einer visuellen Veränderung

---

<sup>96</sup> Wernher der Gartenaere. Die Mære vom Helmbrecht. Hrsg. v. Kurt Ruh. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

einher, im Rahmen derer der Körper des Helden sich optisch verändert und so eine Entwicklung durchläuft.

Als Lunete Iwein der Treulosigkeit und des Meineids gegenüber seiner Frau Laudine anklagt, verliert der höfische Iwein nicht nur seinen Verstand, sondern auch sein höfisches Aussehen; nackt und mit schwärzlicher Hautfarbe hält er sich im Wald auf (3345-49), bis ihn eine Hofdame mit einer Heilsalbe bestreicht. Die Salbung leitet einen optischen Identitätsfindungsprozess ein, im Zuge dessen Iwein erneut als höfischer Ritter eingekleidet wird: "als er bedahte die swarzen lîch, dô wart er einem rîter gelîch" (3595-6). Erst nachdem der optische Prozess abgeschlossen ist, kann der innere Prozess beginnen, der Iwein auch innerlich wieder zu einem höfischen Ritter mit höfischen Werten macht. Eine ähnliche optische Veränderung durchläuft Gregorius<sup>97</sup>. Als er von seiner inzestuösen Beziehung zu seiner Mutter erfährt und sich entschließt, ein armer Sünder zu werden und Buße zu tun, wird er von einem Fischerehepaar sofort als reicher Mann erkannt: "dû bist gemestet harte wol, dîn schenkel sleht, dîn vüeze hol, dîn zêhen gelîmet unde lanc, dîn nagel lûter unde blanc" (2913-16). Gregorius' Buße - er verbringt die nächsten siebzehn Jahre angekettet auf einem Felsen im Meer - geht auch mit einer optischen Veränderung einher. Als die aus Rom eintreffende Delegation von Papstsuchern Gregorius auf seinem Felsen erblickt, ist dieser nicht nur verwildert, mit verfilztem Bart und Haar und von der Sonne schwarz gebrannt, sondern ist auch körperlich zusammengeschrumpft: "ê grôz zen liden allen daz vleisch, nû zuo gevallen unz an daz gebeine: er was sô glîche kleine an beinen und an armen, ez möhte got erbarmen" (3443-8). Wie Iwein wird auch Gregorius eingekleidet, allerdings

---

<sup>97</sup> Hartmann von Aue. Gregorius. Hrsg. v. Hermann Paul. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1959.

nicht in weltliche, sondern in geistliche Gewänder, in "pfäflīchiu kleit" (3655). Im Gegensatz zu Iwein, dessen Selbstfindung zum Zeitpunkt der Einkleidung noch nicht abgeschlossen ist, verwandelt sich Gregorius körperlich nicht weiter. Seine Selbstfindung ist abgeschlossen und sein durch die Buße ausgemergelter Körper widerspricht seinem neuen Stand als Oberhaupt der Kirche nicht, sondern zeichnet ihn als solchen erst aus.

Man könnte spekulieren, dass der Körper des höfischen oder geistlichen<sup>98</sup> Helden am Anfang eines Epos dem relativ 'undifferenzierten' Körper des naturwissenschaftlichen Diskurs entspricht, wobei dieser Diskurs im Verlauf der Erzählung dadurch dekonstruiert wird, dass durch die standesgemäße, sichtbare Entwicklung des Protagonisten die 'natürliche' höfische oder geistliche Ordnung wieder hergestellt wird, welche die kosmische Hierarchie widerspiegelt. Das hieße, dass der Held sich seinen Körper mit distinktiven Merkmalen im Verlauf des Epos erneut erschaffen muss<sup>99</sup>, um die kosmische, patriarchalisch-feudalistische Gesellschaftsordnung wieder herzustellen. Der durch den naturwissenschaftlichen Diskurs in Frage gestellte,

---

<sup>98</sup> Auch Hartmanns von Aue Gregorius ist ein Adeliger, er ist der rechtmäßige Herrscher Aquitaniens (a.a.O. 177-84).

<sup>99</sup> Meines Erachtens ist es möglich, den Prozess der körperlichen Selbsterschaffung im hohen Mittelalter strukturell mit dem Prozess der individuellen Selbsterschaffung in der Renaissance zu vergleichen, da beiden ein Identitätsverlust vorangeht. Stephen Greenblatt weist in seiner Studie Renaissance Self-Fashioning darauf hin, dass dem Prozess der individuellen Selbst-Erschaffung in der Renaissance ein Verlust des Selbst vorausgehen muss: "[...] self-fashioning always involves some experience of threat, some effacement or undermining, some loss of self" (S.9). Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago, London: University of Chicago Press, 1980. Greenblatt postuliert in dieser These, dass dem Selbst-Erschaffen ein sozialer Selbst-Verlust vorangehen muss, das heißt, dass es eine frühere Identität gab, die aus bestimmten Gründen nicht mehr ausreichend ist und aufgegeben werden musste. Vergegenwärtigt man sich die Körpermodelle des Mittelalters, in welchen der Körper zum Zeitpunkt der Geburt völlig indistinkt und volatil ist, so muss der Prozess des Neu-Erschaffens des Körpers im Mittelalter noch existenzieller sein als in der Renaissance, da ihm nicht der Verlust einer früheren Identität vorausgeht, sondern eher ein Zustand, der in seiner Uniformität einer physiologischen Nicht-Existenz gleichkommt.

distinktiv-aristokratische Körper wird im höfischen Diskurs erst dekonstruiert und fragmentiert, um dann durch Zeichen re-konstruiert zu werden.<sup>100</sup>

Durch diese visuell wahrnehmbare Rekonstruktion wird der Körper zum repräsentativen Zeichenträger, er verweist differenzierter als zu Beginn des Epos auf den Stand und hierarchischen Rang des Helden. Eine Möglichkeit, Standeszugehörigkeit visuell zu erschaffen und darzustellen, besteht wie in Iweins Fall in höfischer, disziplinierter Körperlichkeit, was Körperhaltung, Mimik, Gestik und Kleidung einschliesst, oder wie in Gregorius' Fall in asketischer Körperlichkeit. Markierungen des Körpers durch Narben oder, in Siegfrieds Fall, Drachenblut und Lindenblatt sind eine andere Möglichkeit. Solche Markierungen spielen gerade in der heroischen Literatur eine große Rolle, auf die an anderer Stelle genauer eingegangen werden soll.

---

<sup>100</sup> Zu Wechselwirkungen und zum 'Dialog' zwischen höfischem Diskurs und gesellschaftlicher Realität vgl. Stephen Jaeger. "Courtliness and Social Change". In: Thomas N. Bisson (Hrsg.): Cultures of Power. Lordship, Status, and Process in Twelfth-Century Europe. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1995. 287-309.

## Kapitel 2: Courtoisie

### 2.1. Das courtoisie-Konzept

Bevor ich auf den disziplinierten Körper im Nibelungenlied näher eingehe, möchte ich kurz die historische Entwicklung des *courtoisie*-Konzeptes skizzieren. Anschließend soll der ideale, höfisch disziplinierte Körper anhand von mittelalterlichen theoretischen Schriften und Beispielen aus der höfischen Epik skizziert werden. Dabei werden sowohl die Aspekte des höfischen Lebens diskutiert, in denen courtoises Benehmen besonders geschätzt wurde, als auch die Funktion und Bedeutung des disziplinierten Körpers im Rahmen der höfischen Repräsentation. Erst nachdem der sozio-historische und der literarische Hintergrund abgesteckt worden ist, werde ich ausführlich auf den höfischen Körper im Nibelungenlied eingehen. Dabei soll untersucht werden, an welchen Stellen auf den höfischen Körperdiskurs Bezug genommen wird, wie er sich mit anderen Körperdiskursen überschneidet und im Vergleich zu diesen abschneidet.

Die weitverbreiteten Thesen, dass *courtoisie* im Frankreich des zwölften Jahrhunderts am aquitanischen Hof entstanden sei<sup>101</sup> oder aber als Phänomen vom ständischen Rittertum "erfunden" wurde<sup>102</sup>, oder allein zwecks zivilisatorischer Triebregelung eingeführt, propagiert, oktroyiert und internalisiert wurde<sup>103</sup>, hat Stephen Jaeger in seiner Studie The Origins of

---

<sup>101</sup> Vgl. Karl Bertau. Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter. München: C.H. Beck, 1972. Bd. 1, S. 303 ff.

<sup>102</sup> "Auf dem Boden des ständischen Rittertums erwuchs das, was wir höfisch nennen." In: Helmut de Boor. Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170-1250. München: C.H. Beck, 1953. S. 7.

<sup>103</sup> Vgl. Norbert Elias. Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1989. Bd. 2, S. 88 ff.

Courtliness<sup>104</sup> überzeugend widerlegt. *Courtoisie* sei nicht im zwölften Jahrhundert als neues Phänomen entstanden, sondern könne nur im Rahmen der Antiken und christlichen Tradition verstanden werden. Antike Ideale, die vielfach auf Ciceros Schriften basierten, seien durch die Jahrhunderte weiterentwickelt und mit christlich-ethischen Idealen vermischt worden, bis dann die eigentümliche politische Situation in der Zeit der ottonischen Herrschaft eine neues politisches und gesellschaftliches Konzept generiert habe, das sich genau diese antike-christliche Mischung zueigen gemacht habe.<sup>105</sup>

Formuliert wurden die höfischen Charakteristika in der ottonischen und der salischen Periode hauptsächlich in den *vitae* von Bischöfen. Obwohl Jaeger primär innerliche Tugenden untersucht, wird in seinem Abschnitt über die Schönheit des Bischofs<sup>106</sup> deutlich, dass auch äußerliche Vorzüge vonnöten waren, wenn man die Bischofskarriere anstrebte: Abstoßende

---

<sup>104</sup> C. Stephen Jaeger. The Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals, 939-1210. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. Vgl. auch Aldo Scaglione. Knights at Court. Courtliness, Chivalry, and Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991.

<sup>105</sup> Stephen Jaeger zufolge fällt die Entstehung höfischer Ideale in die Regierungszeit Ottos I. In den ersten Jahren seiner Herrschaft musste Otto I. sich gegen aufständische weltliche Fürsten wehren. Um die gefährliche Macht und den Einfluss des weltlichen Adels einzuschränken, der diese Aufstände hatte entstehen lassen, konzentrierte Otto sich mit Hilfe seines Bruders Brun verstärkt darauf, dem weltlichen Adel eine neue Adelsschicht, die Gruppe der geistlichen Fürsten, entgegenzustellen, die er zu diesem Zweck an Hofkirchen und Kathedralschulen ausbilden ließ. Dort wurden die zukünftigen geistlichen Fürsten, die Bischöfe nicht nur in verwaltungstechnischen, politischen und geistlichen Angelegenheiten unterrichtet, sondern auch in Sachen Loyalität und höfisches Benehmen erzogen. Denn wer das Bischofsamt anstrebte, sollte nicht nur ein talentierter, gebildeter junger Adeliger sein, sondern musste auch dem König und dem Hof gefallen, zum bevorzugten Günstling avancieren und dann als Protegé zum Bischof nominiert und gewählt werden. Höfisches Benehmen war deshalb eine der wichtigsten Voraussetzungen für Männer, die die Bischofskarriere anstrebten. The Origins of Courtliness. S. 21 ff.

<sup>106</sup> Vgl. Jaeger, a.a.O. S. 30-31.

Häßlichkeit war ein legitimer Grund, die Nominierung eines Mannes zum Bischof abzulehnen.

Nun sind Schönheits- und Häßlichkeitsideale relativ. Es wäre gewiss falsch, wenn man aus dem Schönheitspostulat für Anwärter auf das Bischofsamt den Schluss ziehen würde, die hohen geistlichen Würdenträger im Mittelalter seien ohne Ausnahme wunderschöne Männer gewesen. Solange sich das Äußere der Kandidaten im Bereich des für ein hohes Würdenamt Akzeptablen gehalten hat, das heißt solange keine offensichtlichen Verstümmelungen oder Gebrechen vorlagen<sup>107</sup>, dürfte das Aussehen keine große Rolle gespielt haben<sup>108</sup>. Ich halte es für wahrscheinlicher, dass die zukünftigen Kirchenmänner ihre Körper so sehr dem Ideal der *courtoisie* gemäß diszipliniert und modelliert haben, dass sie von den höfischen Betrachtern für schön gehalten wurden. Bumke schreibt über die adelige Schönheit: "Der höfische Ritter war nicht nur fromm und tugendhaft, er war auch schön, stolz, reich, prachtliebend, voll Ruhmverlangen und von hoher Abkunft" (Höfische Kultur, Bd. 2, S. 419). Meiner Meinung nach kann dieser Katalog adeliger Eigenschaften nicht nur akkumulativ, sondern auch komplementär verstanden werden: Schönheit ist nicht nur ein adeliges Charakteristikum unter vielen, sondern das Resultat von schönen Sitten, Tugend, Reichtum, Macht, hoher Geburt und courtoisem Benehmen.

Ich habe schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass Hugo von St. Victor sich in "De institutione novitiorum", einer pädagogischen Schrift über

---

<sup>107</sup> Für Peter Abaelard war die von Fulbert angestiftete Kastration auch beruflich eine Tragödie, da er als Eunuch keine Chance auf ein Bistum hatte.

<sup>108</sup> Abt Suger von St. Denis wird von Zeitgenossen und ungewöhnlich klein und schwächlich beschrieben. Vgl. Erwin Panofsky Einleitung in E. Panofsky (Hrsg.). Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures. Princeton: Princeton University Press, 1979. S. 32 f.

die Ausbildung von adeligen Regularkanonikern, ausführlich mit der idealen Körperhaltung beschäftigt. Hugos *disciplina* ist absolute Körperbeherrschung, jedes Glied soll die ihm angemessenen Bewegungen maßvoll ausführen.<sup>109</sup> Maßvoll heißt für Hugo "weder zuviel noch zuwenig", "nec plus nec minus"<sup>110</sup>. Dies illustriert er mit diversen Fallbeispielen: man solle beim Lachen nicht die Zähne zeigen; Dinge ansehen ohne zu starren; seine Sprache nicht mit Hand- und Fingerbewegungen unterstützen, beim Sprechen Kopf und Augenbrauen ruhig halten und die Lippen nicht verdrehen; beim Gehen solle man nicht jeden Schritt genau abmessen, aber Schultern und Rücken geradehalten; Sitzen solle man gerade, mit ruhigen, züchtig geschlossenen, aber nicht übereinandergeschlagenen oder ausgestreckten Beinen; und beim Liegen solle man darauf achten, seine Glieder nicht vom Körper wegzustrecken.<sup>111</sup> Von diesen Beispielen abgesehen, fordert Hugo eine solche *disciplina* besonders in vier Bereichen: in der Kleidung, Sprache, Gestik und beim Essen.<sup>112</sup>

Joachim Bumke weist darauf hin, dass Hugos *disciplina* mit dem mittelhochdeutschen *zuht* zu übersetzen ist.<sup>113</sup> Nur wer *zuht* angemessen einstudiert, kann es zur ewigen Glückseligkeit, "ac perpetuam beatitudinem" (a.a.O. S. 927) bringen. Von der körperlichen Disziplinierung fordert Hugo, dass

---

<sup>109</sup> "Item disciplina est membrorum omnium motus ordinatus, et dispositio decens in omni habitu et actione." a.a.O. S. 935.

<sup>110</sup> a.a.O. S. 943.

<sup>111</sup> "[...], hoc est (ut id paucis exemplis probemus) ridere sine apertione dentium, videre sine defixione oculorum, loqui sine extensione manuum et intentione digitorum, sine contorsione labiorum, sine jactatione capitis, sine elevatione superciliorum; incedere sine modulatione gressuum, sine gesticulatione scapularum; sedere sine divaricatione crurum, sine alterutra superjectione pedum, sine extensione vel agitatione tibiaram, sine alterna accubatione laterum, jacere sine disjectione membrorum." a.a.O. S. 943.

<sup>112</sup> a.a.O.S. 935.

<sup>113</sup> Joachim Bumke: "Höfischer Körper. Höfische Kultur". a.a.O. S. 67.

der Körper mit dem Geist harmonisieren solle, was gerade durch absolute Körperbeherrschung erreicht werde. Diese Disziplinierung beeinflusse nicht nur die körperliche, sondern auch die geistige Harmonie auf positive Weise, so dass auch der Geist durch körperliche *zuht* geläutert werde.<sup>114</sup> Hugos Sitten- und Benimmregeln sind auf ein geistliches Publikum zugeschnitten; der Titel seines Traktates verdeutlicht, dass er sich an adelige Geistliche richtet.

Historisch kann allerdings davon ausgegangen werden, dass die Benimmregeln, die dem Bereich der geistlichen Höfe entspringen, nach und nach auch das Verhalten der weltlichen höfischen Gesellschaft beeinflusst haben. Dieser Prozess wird in dem Gedicht "De Phyllide et Flora"<sup>115</sup> poetisch verdeutlicht. Hier streiten sich zwei junge Frauen darum, wessen Geliebter der Bessere ist. Phyllis liebt einen Ritter, Floras Geliebter ist ein Kleriker. Im Verlauf des Streitgespräches, das damit endet, dass dem Kleriker der Siegeskranz zugesprochen wird, ist eins der schlagkräftigsten Argumente Floras, dass kein Ritter ohne geistliche Lehrmeister die Feinheiten der höfischen Liebe hätte lernen können<sup>116</sup>.

Wie sehr das unter Hofgeistlichen entstandene Modell des disziplinierten Körpers, das auf *zuht* und Harmonie des Inneren mit dem Äußeren basiert, gegen Anfang des dreizehnten Jahrhunderts in die Sphäre der höfischen Epik eingedrungen ist, bezeugt Gottfrieds von Strassburg Tristan. Ich werde im Folgenden ausführlich auf die Episoden eingehen, in denen Isoldes

---

<sup>114</sup> "Propterea multum valet disciplina ad coercendos pravos motus animi, quatenus mala desideria dum per custodiam disciplinae stringuntur ne foras effluant, tandem aliquando etiam interius surgere ac moveri omnino desuescant." a.a.O. S.941.

<sup>115</sup> "De Phyllide et Flora". Carmina Burana. Hrsg. v. Bernhard Bischoff. München: dtv, 1991. S 310-329. (=CB 92)

<sup>116</sup> "Quid Dione valeat/et amoris deus,/ primus novit clericus/ et instruxit meus;/ factus est per clericum/ miles Cythereus./ his est et huiusmodi/ tuus sermo reus." a.a.O. S. 320. V. 42.

Ausbildung zur höfischen Dame beschrieben wird, um den höfischen Körperdiskurs so detailliert wie möglich wiederzugeben.

Isolde wird von Tantris-Tristan am irischen Hof unterrichtet. Der Unterricht schließt zwar Buchwissen ein, womit der Geist diszipliniert wird, aber erstreckt sich auch auf Disziplinen, welche die Körperbeherrschung fördern. Isolde erhält Musikunterricht und erlernt diverse Instrumente, das "hantspil" (7967). Der Begriff *hantspil* verdeutlicht, dass hier nicht nur ästhetische Werte vermittelt werden, sondern auch die Beherrschung der Hände und Finger trainiert wird. Der Musikunterricht dient nicht nur der Fingerfertigkeit oder der Unterhaltung der Gäste, sondern wiederum dem Gewinn einer inneren Harmonie, die wiederum durch die courtoise Körperhaltung widergespiegelt wird. Diese innere Harmonie wird besonders durch das Studium der Instrumentalmusik gefördert: Körperliche Harmonie ist eine Art von Musik, welche im Idealfall die Sphärenharmonie widerspiegelt.<sup>117</sup> Um sich diesem Ideal zu nähern und den Körper der kosmischen Harmonien gemäß zu stimmen, bedient man sich, wie Isolde, der Instrumentalmusik.

Neben dem Musikunterricht erhält Isolde Fremdsprachen- und Gesangsunterricht, was ihre Stimme trainiert. Höfisches Benehmen erstreckt sich auf Eloquenz, und höfische Vervollkommnung offenbart sich so an Isoldes "Hand und Mund", "si kunde [...] schoene vuoge und höfscheit genuoge mit handen und mit munde" (7981-3). Dazu wird sie in "morâliteit" unterrichtet, einer

---

<sup>117</sup> "Every soul in this world is allured by musical sounds so that not only those who are more refined in their habits, but all the barbarous peoples as well, have adopted songs by which they are inflamed with courage or wooed to pleasure; for the soul carries with it into the body a memory of the music which it knew in the sky, and is so captivated by its charm that there is no beast so cruel or savage as not to be gripped by the spell of such an appeal. [...]. Thus every disposition of the soul is controlled by song. [...]; the causes of harmony are traced to the World-Soul, having been interwoven in it; [...]." Macrobius. Commentary on the Dream of Scipio. Übers. v. William Harris Stahl. New York: Columbia University Press, 1990. S. 195.

Kunst, so läßt uns Gottfried wissen, die feinen Anstand, "schoene site" (8004) lehrt. Dass Sittenlehre schönes Benehmen lehrt, kann man mit Hugos Lehre von der Harmonie des Inneren und Äußeren vergleichen. Dadurch, dass Isolde sich in Gedanken mit "morâliteit" beschäftigt, "hie banekete s'ir sinne und ir gedanke dicke mite" (8022-3), verändert sich ihre körperliche Präsenz: Ihr Benehmen wird verfeinert, ihre Gestik und Körperhaltung vervollkommnet, "hie von sô wart si wol gesite, [...], ir gebaerde sūeze unde guot" (8024-6). Nach einem halben Jahr erkennt Isoldes Mutter, hocheufreut über das feine höfische Benehmen ihrer Tochter, "ir muoter ward es sêre vrô" (8035), dass es Zeit ist, den Unterricht zu beenden und Isolde langsam in das Hofleben einzuführen. Wann immer Isoldes Vater fremde Ritter bewirtet, wird Isolde in den Palast bestellt, wo sie ihre höfischen Fertigkeiten zur Schau stellen muss. Isolde singt, dichtet, liest vor und fiedelt, was das Zeug hält, "si videlte ir stampenîe, leiche und sô vremediū notelîn, diu niemer vremeder kunden sîn" (8057-60), während die anwesende "vremediū ritterschaft" (8037) in Sehnsucht und Liebesschmerz vergeht, "mit sene und mit seneder nôt" (8131).

Gottfrieds Beschreibung von Isoldes erstem großen öffentlichen Auftritt an Seiten ihrer Mutter und Brangäne kann als Paradigma für höfische Körperbeherrschung gelesen werden. Hier wird der weibliche courtoise Körper in den Blickpunkt der höfischen Repräsentation gerückt: Isoldes Schritte sind genau abgemessen und stimmen mit den Schritten ihrer Mutter exakt überein: "[Îsôt] sleich ir morgenrôte [d.i. ihre Mutter] lîse unde staetelîche mite in einem spor, in einem trite" (10890-2). Sie trägt einen Tasselmantel, das Kleidungsstück, das modisch besonders *en vogue* ist. Was ihrem Aussehen und dem Mantel die letzte Finesse gibt, ist jedoch ihre Handhaltung. Den

Daumen der linken Hand hat sie in die Tasselschnur eingehängt, mit zwei Fingern der rechten Hand rafft sie den Mantel vor ihrem Bauch zusammen: "diu tassel [...] dâ haete diu schoene in geslagen ir dûmen von ir linken hant, die rehten haete sî gewant hin nider baz, ir wizzet wol, dâ man den mantel sliezen sol, und slôz in höfchlîche in ein mit ir vingere zwein" (10935-44). Handhaltung und Fingerfertigkeit sind nicht nur beim Musizieren, sondern auch beim höfischen Schreiten wichtig. Aus den hier zitierten Beispielen wird deutlich, dass der höfische Körper nicht nur der schöne Körper ist. Natürlich ist Isolde schön, aber ihre höfische Vervollkommnung erreicht sie nur durch Training und Disziplinierung. Der courtoise Körper ist immer der disziplinierte Körper; die Schönheit der aristokratischen Heldinnen und Helden in der höfischen Literatur kann als Trope für ihre courtoisie, ihren Reichtum und ihre Macht verstanden werden.

Von den geistlichen Sitten- und Anstandsregeln Hugos und anderer *speculum*-Autoren abgesehen gibt es in der volkssprachigen Literatur erst in der Zeit nach Gottfried von Strassburg Bücher, in denen Regeln für das Verhalten am Hof und der höfisch disziplinierte Körper beschrieben werden. Das früheste Beispiel für ein volkssprachiges Lehrbuch courtoiser Verhaltensregeln ist Der welsche Gast<sup>118</sup> Thomasins von Zerclaere. Die Entstehung des Buches kann aufgrund der von Thomasin beschriebenen politischen Ereignisse auf 1215-16 datiert werden. Thomasin war ein Italiener aus Friaul, der sich in Aquilea am Hofe des Patriarchen Wolfgers, ehemals Bischof von Passau, als "welscher Gast" aufhielt und die Sitten und Unsitten

---

<sup>118</sup> Thomasin von Zerclaere. Der welsche Gast. Hrsg. von F.W. von Kries. Göppingen: Kümmerle, 1984. Bd. 1.

des Hofes in mittelhochdeutschen Reimen beschrieb. Wie Hugo sich in "De institutione novitiorum" auf den Begriff *disciplina* konzentrierte, sind *zuht* und *maze* für Thomasin die zentralen Begriffe. Im Gegensatz zu Hugo wendet Thomasin sich an ein Publikum an weltlichen Höfen, seine Regeln wenden sich an Menschen, die "höfisch sein wollen" und wissen möchten, wie man sich "am Hof angemessen verhält"<sup>119</sup>.

Die drei Hauptbereiche, auf die sich höfisches Verhalten erstreckt, sind für Thomasin Sprache, Gestik und Verhalten.<sup>120</sup> Höfisches Verhalten ist, so definiert Thomasin, "dass man das tut, was man tun soll"<sup>121</sup>. Der Begriff wird aus der Perspektive der "Anderen" definiert, deren Präsenz eine soziale, zivilisatorische Funktion hat: Sie kommt einer Überwachung gleich, die nicht nur die Sprache und Körperhaltung reguliert, sondern auch Bereiche wie Kleidung<sup>122</sup> und Tischsitten<sup>123</sup> mit einschließt, so dass Thomasins Modell mit Hugos korrespondiert. Wie Hugo schließt auch Thomasin vom Äußeren aufs Innere, Gestik ist ihm ein Spiegel der Seele, und fehlerhafte Gestik und Körperhaltung weisen auf Unbeständigkeit hin, "unschoene gebare bezeigt unstete" (S. 127, 823). Die zivilisatorische Funktion der courtoisen Ideale, die sich besonders in der höfischen Literatur offenbaren, werden deutlich, wenn Thomasin im Folgenden seinen jungfräulichen Zuhörerinnen nahelegt, sich die

---

<sup>119</sup> S. Der welsche Gast, a.a.O. S. 126, 767: "swer höfisch wil sin und gefuoge".

<sup>120</sup> "ein, daz man niht spreche unere, diu ander, daz man habe die lere daz man gebare reht und wol, diu dritte, daz man tuo, daz man sol" a.a.O. S.127, 809-812.

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Thomasin gibt seinem Publikum keine Kleiderregeln, sondern adressiert das Thema Kleidung hauptsächlich in seinen konservativ bis frauenfeindlichen Passagen über weibliches Verhalten. Frauen tendierten zur Hoffart, und Männer, die bei der Brautschau auf das Äußere der Frau und ihre Kleidung achteten, würden betrogen wie andere Männer beim Pferdekauf: Bei beiden komme es auf die schlanken Fesseln an. a.a.O. S. 150, 1911 ff.

<sup>123</sup> S. Der welsche Gast, S. 133, 1109 ff.

Protagonistinnen höfischer Epen als Vorbild zu Herzen zu nehmen. In seinem Katalog besonders nachahmenswerter Figuren<sup>124</sup> listet er unter anderen Andromache, Enide und Tristans Mutter Blanscheflur auf. Thomasin bevorzugt Frauen, die still, sittsam und bescheiden ihr Los ertragen, die wie Andromache dem Gatten in tiefster Liebe ergeben sind, sich wie Enide von Erec öffentlich demütigen lassen oder wie Blanscheflur nach der Erfüllung ihrer Fortpflanzungspflichten dem Ehemann hurtig ins Jenseits folgen.

Wie das Äußere ein Spiegel des Inneren war, war auch der courtoise Herrscher ein Spiegel der kosmischen Ordnung<sup>125</sup> sowie ein repräsentatives Vorbild für seinen Hofstaat<sup>126</sup>. Im Rahmen des Übergangs von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit findet eine Verlagerung der Orientierungspunkte für die höfische Gesellschaft statt: War einst der reale, charismatische Körper des Herrschers nachahmenswürdiges Vorbild, so wird es später der fiktional-charismatische, verschriftliche Körper im Text/ des Textes.<sup>127</sup> Dass man sich die papiernen literarischen Vorbilder wie die, welche Thomasin seinem weiblichen Publikum nahelegt, durchaus zu Herzen nahm, kann historisch durch das Aufkommen von literarischen Modenamen bewiesen werden. Joachim Bumke zitiert unter anderem "*Isalda* von Heinsberg (1217), *Enyta*, Tochter Heinrich Zisels (1239), *Siguna* von Braunberg (1286), *Giburgis* von Krumbach (1331), *Herczeloyde* von Wickede (1354)" (Höfische Kultur, S. 711-12).

---

<sup>124</sup> a.a.O. S. 145, 1641 ff.

<sup>125</sup> Vgl. Horst Wenzel. "Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur". a.a.O. S. 176 ff.

<sup>126</sup> Vgl. Jochim Bumke. Höfische Kultur. S. 419 ff. und Horst Wenzel. Hören und Sehen. Schrift und Bild. S. 25 ff.

<sup>127</sup> C. Stephen Jaeger. "Charismatic Body - Charismatic Text". Exemplaria 9.1. (1997): 117-137. Vgl. auch Joachim Bumke. Höfische Kultur. Bd. 1. S. 20 ff. Bumke verweist darauf, dass höfische Epen die Funktion von poetischen Handbüchern hatten.

Es ist bemerkenswert, dass es aus der Zeit vor Thomasin keine größeren volkssprachigen Lehrbücher über höfisches Verhalten gibt. Der Grund für diese Abwesenheit kann vielleicht mit der Verlagerung von Lehrmethoden erklärt werden. War früher der Körper des Lehrers oder Herrschers das Modell, an dem man sein eigenes Verhalten modellierte, so wird im Prozess der Verschriftlichung nun mehr und mehr das geschriebene Wort zur Orientierungshilfe. Im Verlauf dieses Prozesses übernehmen höfische Epen die vorbildhafte Funktion, die vormals dem charismatischen Körper des Herrschers oblag. Nicht nur die reale Person des Herrschers, sondern auch die fiktionalen courtoisen ProtagonistInnen erfüllen nun den Zweck, das Publikum über korrekte höfische Verhaltensweisen aufzuklären, das Modell eines höfisch disziplinierten Körpers zu propagieren und die Hofgesellschaft darüber zu informieren, welche Kleidung zu welchem Anlass getragen werden sollte.<sup>128</sup> Zwischen der Nachahmung eines charismatischen Körpers und der Nachahmung idealisierter, fiktionaler ProtagonistInnen höfischer Erzählungen liegt ein Prozess, der eine anwachsende Distanzierung sowohl der Autoren und als auch des Publikums dem realen Schein des Hofes und dem mimetischen Lernen gegenüber andeutet. Die Autorität der körpergebundenen Instruktion und Kommunikation weicht der Autorität des Textes. Dieser Prozess gipfelt in der Komposition von Benimmbüchern, die eine anwachsende kritische Distanz des Autors zu den gesellschaftlichen Gepflogenheiten voraussetzt, die er in seinem Werk beschreibt. Das höfische Verhalten sieht

---

<sup>128</sup> Vgl. Stephen Jaeger. "Charismatic Body - Charismatic Text". "The twelfth century learned to transpose body into text-without knowing initially that it was setting into motion a process that could not be reversed. [...]. The new [i.e. courtly] narrative creates a new fashion of imitating romances among the nobles, expressed in pageantry and ceremony, in fashions of clothing and naming". S. 125-6.

man sich nicht mehr an realen oder fiktionalen Charakteren ab, sondern man erlernt es als bloßes Regelwerk, losgelöst von der optisch wahrnehmbaren Welt des schönen Scheins. Dieser Prozess mag dafür verantwortlich sein, dass volkssprachige Verhaltensregeln erst relativ spät geschrieben wurden.

## *2.2. Höfische Repräsentation und courtoiser Körper*

Die höfische Repräsentation im Mittelalter, in deren Blickpunkt der courtois disziplinierte Körper steht, ist erst seit neuerer Zeit zum Forschungsschwerpunkt mittelalterlicher Philologie geworden. Lange Zeit wurden primär höfische Tugenden und Werte erforscht. Diese wurden unter ethischen und ästhetischen Aspekten analysiert: de Boor weist darauf hin, dass das höfische Leben im hohen Mittelalter sich durch eine Sublimierung christlicher und ästhetischer Werte auszeichne<sup>129</sup>.

Dies relativ eng gefasste Forschungsfeld wurde durch Bumkes Studien zur höfischen Kultur ausgeweitet.<sup>130</sup> Bumke zufolge vereint höfische Kultur nicht nur die Tugenden und Werte der Aristokratie im Mittelalter, sondern umfasst auch die 'profaneren' Aspekte des Lebens: sie kann von der höfischen Alltags- und Sachkultur nicht getrennt werden. Bumke untersucht Gebrauchsgegenstände des adeligen Lebens wie Burgen, Zelte, Stoffe, Waffen, Pferde, das Essen und das Trinken und analysiert ihre Bedeutung im

---

<sup>129</sup> Helmut de Boor. Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170-1250. München: C.H. Beck, 1953. S. 7 ff.

<sup>130</sup> Joachim Bumke. Höfische Kultur.

Rahmen des aristokratischen Selbstverständnisses.<sup>131</sup> Höfische Repräsentation gipfelt im courtoisen Fest, das sich durch zeremoniell-ritualisierten Ablauf auszeichnet.<sup>132</sup> Hier "repräsentiert sich die adelige Gesellschaft im vollen Glanz ihres Reichtums und ihrer zeremoniellen Umgangsformen"<sup>133</sup>. Courtoise Repräsentation wird somit zur "Selbstdarstellung der adeligen Gesellschaft", sie ist "öffentliche Zurschaustellung ihrer Macht, ihres Reichtums und des höfischen Zeremoniells".<sup>134</sup> Bumkes Studien erwiesen sich als ausschlaggebend für die weitere Forschung, in welcher sowohl die Funktionen und Mechanismen der courtoisen Repräsentation<sup>135</sup> als auch der Aspekt der sinnlichen Erfahrbarkeit des höfischen Zeremoniells<sup>136</sup> weitergehend analysiert wurden.

Im Rahmen dieser Studien fand auch die in der mediävistischen Diskussion längst überfällige Definiton der Begriffe "Ritus", "Zeremonie" und "Repräsentation" statt.<sup>137</sup> Da ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit den sich selbst darstellenden, courtoisen Körper analysieren werde, der rituelle und zeremonielle Gesten und Gebärden ausführt, sollen die Definitionen an dieser

---

<sup>131</sup> Bumke, a.a.O. S. 137-275.

<sup>132</sup> Bumke, a.a.O. S. 276 ff. Bumke untersucht hier den Einzug und die Begrüßung der Gäste, die Unterhaltung am Hof, Musik, Geschenke und den Aufbruch der Gäste.

<sup>133</sup> Bumke, a.a.O. S. 12-13.

<sup>134</sup> Joachim Bumke. Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter. München: dtv, 1990. S. 34-35.

<sup>135</sup> Hans-Georg Soeffner. "Appräsentation und Repräsentation. Von der Wahrnehmung zur gesellschaftlichen Darstellung des Wahrzunehmenden". In: Hedda Ragotzky und Horst Wenzel (Hrsg.): Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Tübingen: Max Niemeyer, 1990. S. 43-63. Horst Wenzel. "Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur". Ebd. S. 171-208.

<sup>136</sup> Horst Wenzel. Hören und Sehen. Schrift und Bild. S. 95-192. Haiko Wandhoff. Der epische Blick. Zum höfischen Raum als akustischem Raum vgl. Sabine Zuk. "Luter schal und süeze doene. Die Rolle der Musik in der Repräsentation". In: Hedda Ragotzky und Horst Wenzel (Hrsg.). Höfische Repräsentation. S. 133-148.

<sup>137</sup> Horst Wenzel. "Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur". a.a.O. S. 175-176.

Stelle kurz referiert und modifiziert werden. Dabei sollen "Ritus" und "Zeremonie" als "Einzelhandlungen" verstanden werden, der Plural ist "Riten" und "Zeremonien". "Ritual" wird als "Gesamtheit mythisch-religiöser Gebräuche" verstanden, "Zeremoniell" als "Gesamtheit feierlicher Handlungen". Wenzel definiert "Ritus" im mythisch-religiösen Sinne als Gebrauch, der Abwesendes sichtbar macht und vergegenwärtigt: "Im Ritus werden die Grundwahrheiten des Glaubens für die sinnliche Wahrnehmung fassbar gemacht, wird der abwesende Gott vergegenwärtigt und derart eingebunden in die materielle Welt"<sup>138</sup>. Die rituelle Evokation kann meiner Meinung nach vom räumlichen auf einen zeitlichen Aspekt ausgedehnt werden. Sie dient dann nicht nur der Vergegenwärtigung von Abwesendem und deren Einbindung in die sinnlich erfahrbare Welt, sondern auch dem Wiedererleben des längst Vergangenen. In diesem Sinne kann Ritus als aktive Form der Erinnerung und Aktivierung des Kollektivgedächtnisses definiert werden. Dies kann am Ritus der Eucharistie verdeutlicht werden: Das Zurschaustellen und Einverleiben von Hostie und Wein dient nicht nur der Vergegenwärtigung des Körpers Christi, seines Lebens, Sterbens, der Grablegung und der Auferstehung, sondern ist zugleich ein aktives Wiedererleben des letzten Abendmahls, das im liturgischen Raum permanent wiederholt wird und so ein zirkuläres Geschichtsbewusstsein schafft.<sup>139</sup>

Es ist schwierig, den Begriff "Zeremoniell" vom "Ritual" zu trennen. Wenzel zufolge wird im "höfischen Zeremoniell die Abstufung von Herrschaft in einer ästhetischen Überhöhung des adeligen Lebens dargestellt, die sinnlich

---

<sup>138</sup> Wenzel. a.a.O.

<sup>139</sup> Miri Rubin. Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. S. 21 u. 106-8.

wahrnehmbar ist, aber zugleich in ihrem Deutungspotential auf die öffentlich gültigen Werte christlicher Sinndeutung zurückverweist"<sup>140</sup>. Um den Unterschied zwischen Zeremonie und Ritus schärfer herauszukristallisieren, soll Zeremonie im Gegensatz zum Ritus als Gebrauch verstanden werden, der nicht in religiös-mythischen Ur-Ereignissen gründet, sondern in der gesellschaftlich-politischen Notwendigkeit, den herrschenden status quo zu stabilisieren, indem man sich zwecks Selbstlegitimation repräsentativ einem scheinbaren kosmischen Zusammenhang anschließt.<sup>141</sup> Der Zeremonie liegt kein wirkliches mythisches Ur-Ereignis zugrunde, weswegen ein solches für sie erfunden werden muss. In diesem Sinne kann die Zeremonie als Analogie zum Ritus definiert werden.

Als Beispiel für eine analoge kosmische Einbindung kann die "trojanische" Sitte gelten, die nach Geoffrey of Monmouth an Artus' Hof dazu führt, dass Frauen und Männer bei festlichen Anlässen getrennt essen: "The King went off with the men to feast in his own palace, and the Queen retired with the married women to feast in hers; for the Britons still observed the ancient custom of Troy, the men celebrating festive occasions with their fellow-men and the women eating separately with the other women."<sup>142</sup> Mit dem Hinweis auf trojanische Gebräuche wird die Artusgesellschaft in die griechische Geschichte eingebunden; hier versucht die britische höfische Gesellschaft, sich qua

---

<sup>140</sup> Wenzel, a.a.O.

<sup>141</sup> Wenzel interpretiert nur Repräsentation als "stabilisierende gesellschaftliche Konfiguration". a.a.o. S. 175-6.

<sup>142</sup> Geoffrey of Monmouth. History of the Kings of Britain. Übers. von Lewis Thorpe. London, New York, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin, 1966. S. 229.

Zeremonie im Sinne der *translatio imperii* als Nachfolger der Trojaner zu legitimieren.<sup>143</sup>

In seiner Definition des Begriffes "Repräsentation" stützt Wenzel sich auf die gleichnamige Studie Hasso Hofmanns<sup>144</sup>. Hofmann arbeitet drei Bedeutungsräume des Terminus heraus: Repräsentation kann im theologischen Sinne das sich auf ein Urbild beziehende Abbild bezeichnen, dann im liturgischen und später auch im juristischen Diskurs eine Stellvertretung bezeichnen. Darüber hinaus wird der Terminus auch in der Bedeutung von "Selbstartikulation eines Kollektivs" verwendet.<sup>145</sup> Wenzel definiert Repräsentation als Gesamtheit der "standardisierten Muster höfisch-adeligen Verhaltens, die eine hauptsächlich symbolisch-verweisende Bedeutung haben"<sup>146</sup>. Der symbolische Verweiszusammenhang "verbindet die öffentliche Darstellung signifikanter Statuspositionen und -relationen mit der Vergegenwärtigung christlicher Grundwahrheiten über die Welt und den Menschen"<sup>147</sup>. Diese Definition hat durchaus ihre Berechtigung, unterscheidet sich meiner Meinung nach aber nicht genug von der Definition von "Zeremonie". Vielleicht ist es sinnvoll, den Terminus "höfische Repräsentation" als Überbegriff für die Gesamtheit ritueller und zeremonieller Handlungen zu verwenden; als adelige Selbstdarstellung, die sich entweder mythisch-religiöser Vergegenwärtigungsstrategien bedient, die historisch als gesichert

---

<sup>143</sup> Vgl. Haiko Wandhoff. Der epische Blick. S. 109 ff.

<sup>144</sup> Hasso Hofmann. Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 18. Jahrhundert. Berlin, 1974.

<sup>145</sup> Zitiert nach Wenzel, a.a.O. S. 174-5.

<sup>146</sup> Wenzel, a.a.O. S. 175.

<sup>147</sup> Ebd.

gelten, oder aber zeremonieller Akte, die den rituellen Handlungen als ursprüngliche Analogien beigeordnet wurden.

Ein schönes Beispiel für die Entlarvung historisch inkorrektter Vergegenwärtigungsstrategien, die sich auf eine Einbindung bzw. Einschreibung in einen kosmischen Zusammenhang stützen, findet sich in Ralph Higdens ca. 1327 entstandener Analyse über den Artuswahn, für den er Geoffrey of Monmouth verantwortlich macht. Nachdem Ralph seiner Verwunderung darüber Ausdruck verleiht, dass mit Artus ein König gepriesen wird, der in keiner der Königschroniken vor Geoffrey erwähnt wird, kommt er zu folgendem Schluss: "[...] perhaps it is the custom of every nation to extol some of their blood-relations excessively, as the Greeks great Alexander, the Romans Octavian, Englishmen King Richard, Frenchmen Charles; and so the Britons extol Arthur. Which thing happens, as Josephus says, either for fairness of the story, or for the delectation of the readers, or for exaltation of their own blood."<sup>148</sup> Higden analysiert die Ursache für kosmische Einbindung unter politischen und gesellschaftspsychologischen Aspekten: Sie dient der Legitimation des herrschenden status quo und der Erhöhung des eigenen Ranges.

In der höfischen Repräsentation kommt dem courtoisen Körper eine zentrale Rolle zu: Aufgrund der hierarchischen Struktur der Selbstdarstellung ist besonders der Körper des Herrschers in Ritual und Zeremoniell eingebunden und kann so als Mediator zwischen dem Abwesenden, zu Vergegenwärtigenden, und dem Präsenten angesehen werden. In seiner

---

<sup>148</sup> Ralph Higden. "Polycronicon". Zitiert nach: Richard L. Brengle. Arthur, King of Britain. History, Chronicle, Romance and Criticism with Texts in Modern English, from Gildas to Malory. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1964. S. 11-12.

Analyse der corpus-Repräsentation weist Wenzel auf den binären Aspekt zwischen "Stellvertreter" einerseits und "Darsteller" andererseits hin.<sup>149</sup> Diesen Funktionen kann noch eine dritte hinzugefügt werden: Der Körper des Herrschers ist ein nachahmungswürdiges Vorbild für den gesamten Hof.<sup>150</sup> Alles, was mit ihm zusammenhängt, ist symbolisch und bedeutsam: Nicht nur Aspekte, welche die Sachkultur betreffen wie z.B. die Kleidung, sondern auch die unmittelbare, rein körperliche Kommunikation wie verbale Äußerungen, sowie visuell wahrnehmbare Gesten und Gebärden. Dieser symbolische Charakter der körperlichen Kommunikation ist potentiell problematisch für die höfische Gesellschaft, da Symbole sich aufgrund ihrer Verweiskraft einer eindeutigen Auslegung widersetzen. Wie der Körper des Herrschers ist auch die körperliche Kommunikation vieldeutig. Um kommunikativen Missverständnissen und daraus resultierenden chaotischen Zuständen vorzubeugen, muss die höfische Gesellschaft sich auf konventionelle Deutungsstrategien einigen, die allgemein anerkannt werden und eine eindeutige Interpretation der körpergebundenen Kommunikation ermöglichen.

Ich werde im Folgenden sowohl die kommunikativen Aspekte der körpergebundenen Interaktion untersuchen, die im letzten Paragraphen angesprochen wurden, und die Körper von adeligen ProtagonistInnen der höfischen Epik sowohl als Zeichenträger als auch als Zeichenproduzenten analysieren. Dabei sollen sowohl erfolgreiche, d.h. allgemein anerkannte, als

---

<sup>149</sup> Wenzel. "Repräsentation und schöner Schein am Hof". a.a.O. S. 178. Zum Aspekt des "doppelten Körpers" des Herrschers vgl. auch Ernst H. Kantorowicz. The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology. Princeton: Princeton University Press, 1957. S. 317 ff.

<sup>150</sup> Bumke. Höfische Kultur. S. 382 ff; C. Stephen Jaeger. The Origins of Courtliness; Ders. "Charismatic Body - Charismatic Text"; Wenzel, a.a.O. S. 178 ff; Ders. Hören und Sehen. Schrift und Bild. S. 25 ff.

auch problematische, d.h. nicht eindeutig lesbare kommunikative Prozesse untersucht werden, die feste Bestandteile von Ritual und Zeremoniell im Rahmen der höfischen Repräsentation sind.

## Kapitel 3: Courtoise Körper im höfischen Zeremoniell

### 3.1. Der höfische Körper als Zeichenträger

Der höfische Körper ist vor allem der bekleidete Körper. Der nackte Körper kann zwar, wie im Fall des gerade geborenen Parzivals, eine schon im Naturzustand sichtbare 'natürliche' Bestimmung zum Herrscher offenbaren; der nackte erwachsene Körper eines männlichen Protagonisten dagegen bezeugt den Verlust der höfischen Identität oder die Schutzlosigkeit des Individuums. Iwein lebt zum Zeitpunkt seiner geistigen Umnachtung nackt im Wald; im Rahmen seiner Heilung stellt das Anlegen höfischer Kleidung für die Rekonstruktion seiner alten höfischen Identität den ersten Schritt dar: "als er bedahte die swarzen lîch, dô wart er einem rîter glîch" (3595-6). Und als der vermeintliche Spielmann Tantris nackt in der Wanne sitzt und von Isolde mit seiner eigentlichen Identität als Tristan und als Mörder ihres Onkels konfrontiert wird, bleibt ihm nichts anderes übrig, als um sein Leben zu flehen (10143 ff.).

Ich habe schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass naturwissenschaftliche Körpertheorien, welche einen wandelbaren und volatilen Körper propagieren, in ihren Grundzügen egalitär sind und so der hierarchisch-mittelalterlichen Ständeordnung scheinbar entgegenstehen. Diesen Theorien wird in der höfischen Literatur ein Körper entgegengesetzt, der sich schon von seiner Disposition zum Zeitpunkt der Geburt als aristokratischer Körper auszeichnet. Diese Disposition wird dann durch ein krisenhaftes Ereignis scheinbar in Frage gestellt, im Verlauf der Erzählung visuell wahrnehmbar rekonstruiert. Von der schon diskutierten optischen Rekonstruktion des adeligen Körpers durch courtoise Disziplinierung

(Körperhaltung, Mimik und Gestik) abgesehen, hat auch Kleidung die Funktion, den aristokratischen Körper als solchen wiederherzustellen, indem sie eine visuell wahrnehmbare, distinkte Standeszugehörigkeit re-etabliert und repräsentiert.

Kleiderbeschreibungen in mittelalterlicher Literatur<sup>151</sup> haben daher nicht nur einen ästhetisch-modischen Wert<sup>152</sup>, sondern sie repräsentieren und bezeugen den gesellschaftlichen Status der ProtagonistInnen, die diese Gewänder tragen. Die bekleideten ProtagonistInnen in mittelalterlichen Epen können deshalb als Zeichenträger verstanden werden: Sie kleiden ihre Körper in Gewänder, die ihrem Status entsprechen; die Kleidung hat Zeichencharakter, die den Körper durch Verhüllung wieder erschafft und so gleichzeitig von anderen Körpern unterscheidet.<sup>153</sup> In den meisten Artusepen gibt es extensive Kleiderbeschreibungen, die sogenannten *Schneiderstrophen*<sup>154</sup>. Diese unterstreichen den gesellschaftlichen Wert der Kleidung: Kleidung rekonstruiert und repräsentiert den gesellschaftlichen Stand der Personen, die sie tragen.

Die repräsentative Funktion von Kleidung wird in Hartmanns von Aue Erec thematisiert. Als Erec Enite, die Tochter eines schuldlos verarmten Grafen, zum ersten Mal sieht, ist sie in Fetzen gekleidet (Erec, 323-341). Diese Fetzen

---

<sup>151</sup> Zu Kleiderbeschreibungen in mittelalterlicher Literatur vgl. Elke Brüggem. Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg: Carl Winter, 1989.

<sup>152</sup> Die ästhetisch-modische Funktion von Kleiderbeschreibungen in mittelalterlicher Literatur kann meiner Meinung nach nicht überschätzt werden. Mittelalterliche Epen mit extensiven Kleiderdiskursen hatten eine Funktion inne, die heute von Modemagazinen übernommen wird; sie informieren die LeserInnen, was modisch en vogue ist und welche Kleidung in welchen Situationen getragen werden sollte.

<sup>153</sup> Den Aspekt, dass Kleidung im Mittelalter den Charakter von Insignia hatte, wird von Joachim Bumke herausgearbeitet. Vgl. Höfische Kultur, Bd.1, S.184: "Kleider waren auch Herrschaftszeichen, vor allem der Mantel, der einen wichtigen Teil des Herrscheromats darstellte."

<sup>154</sup> Der Begriff "Schneiderstrophe" ist interessanterweise für das Nibelungenlied geprägt, das im Vergleich zu den Epen Hartmanns von Aue relativ kurze Kleiderbeschreibungen hat. Der Terminus ist erst später auf die höfische Epik übertragen worden.

haben eher eine enthüllende als verhüllende Funktion, sie ermöglichen den RezipientInnen einen Blick auf Enites nackten Körper: "sô schein diu lîch dâ durch wîz alsam ein swan" (Erec 329-330). Enites makelloser Körper offenbart primär ihre Schönheit. Indirekt verweist er aber auch auf ihren adeligen Stand, denn makellose Schönheit ist in mittelalterlicher Literatur das Primat des Adels. Enites bloße Schönheit ohne den direkten, durch Kleidung dargestellten Verweis auf ihren Stand, reicht nicht aus, um in Erec eine sinnliche Reaktion zu erwecken. Erec erbleicht nicht, als er sie sieht und zeigt auch sonst keine Symptome, die auf höfische Liebe hinweisen.<sup>155</sup> Er arrangiert eine Ehe mit ihr, weil das für ihn die einzige Möglichkeit ist, Enite zum Sperberwettbewerb mitnehmen zu können, ohne sie zu kompromittieren. Für den Sperberwettbewerb benötigen die männlichen Teilnehmer nämlich nicht nur Waffen, sondern auch eine Frau; und Enite ist die einzige unverheiratete Frau, die gerade zur Hand ist. Die hastig arrangierte Ehe zwischen Erec und der schlecht gekleideten Enite wird als Vernunftehe beschrieben.

Vor der Hochzeitszeremonie mit Erec an Artus Hof muss Enite sich ihrer durchlöchernten Fetzen entledigen. Von Ginover wird Enite standesgerecht eingekleidet (Erec, 1537-1578). Die Einkleidung wird minutiös beschrieben: Der Erzähler beschreibt für sein Publikum jedes Kleidungsstück, das Enite angelegt wird: Erst das Hemd aus weißer Seide, dann der goldbesetzte Rock, modisch nach französischem Vorbild geschnitten, "nâch kerlingischen siten" (1547), der durch Gürtel und Riemen in Form gehalten wird. Dann folgt eine Beschreibung der mit einem Edelstein, "gelper rubîn" (1562) besetzten

---

<sup>155</sup> Zur Physiologie und Symptomatik der höfische Liebe vgl. Andreas Capellanus. The Art of Courtly Love. Übers. v. John Jay Parry. Oxford, New York: University of Columbia Press, 1990. S. 158-9 u. S. 185 (Liebesregeln Nr. 15, 16, 23).

Brustspange, danach wird der Hermelinmantel mit Seidenkragen angelegt. Zu guter Letzt wendet der Erzähler sich der Frisur und dem Kopfschmuck Enites zu. Enites Einkleidung entspricht einer säkularisierten Investitur: Die "küneclîche wât" (1571), die sie jetzt trägt, repräsentiert nicht nur ihren Eintritt und ihre neue Stellung in der höfischen Gesellschaft, sondern verwandelt sie erstmals in ein angemessenes Objekt für höfische Liebe.

Bei ihrem ersten Auftritt an Artus Hof führt Enites bekleideter Körper zu einem allgemeinen Verstoß wider die guten Sitten: Anstatt Enite angemessen zu grüßen, erschrecken die Ritter der Tafelrunde vor ihrer Schönheit und können sie nur mit offenen Mündern anstarren: "dô diu maget in gie, von ir schoene erschrâken die zer tavelrunde sâzen und kapheten die maget an" (1736-40). Aufgrund der kleidungsbedingten neuen optischen Reize beginnt Erec, der Enite bisher aus reiner Notwendigkeit hat heiraten wollen, sie zu begehren: "vrouwe Ênîte reizte daz, diu dort als ein engel saz mit schoene und ouch mit güete, daz Êreckes gemüete vil herzenlîche nâch ir ranc" (1842-46). Und wenn der Erzähler des Erec die in Fetzen gehüllte Enite vorher schön genannt hat, so nennt er die bekleidete Enite jetzt des offenen Lobes würdig: "Rîcheit sich in ir gesaeze zôch. alsô schoene schein diu maget in swachen kleidem, sô man saget, daz si in sô rîcher wât nû vil wol ze lobe stât" (Erec 1585-1589). Das ist ein Beweis dafür, dass Enites Einkleidung einer vielschichtigen Transformation gleichkommt: Enite verwandelt sich in eine Person des öffentlich-rechtlichen Lebens sowie in eine höfische, begehrenswerte Frau. Enites Kleidung rekonstruiert und repräsentiert ihren Adel; sie macht ihre gesellschaftliche Stellung sichtbar. Dazu erschafft die Kleidung Enite als sexuell begehrenswerte Person, der Einkleidungsprozess

gleichet somit einer Initiation, der Wiedergeburt einer Frau, die erst jetzt für die Mitglieder der höfischen Gesellschaft sexuell begehrenswert ist. Der nackte Körper kann auf Enites Adel und ihre potentielle Tauglichkeit zum höfischen Liebesobjekt nur verweisen, sie aber nicht erschaffen.

Der repräsentative Charakter von Kleidung an sich ist eindeutig. Zum Problem der Vieldeutigkeit wird er jedoch in Situationen, in denen Kleidung dazu benutzt wird, eine falsche Identität zu erschaffen. Diese Gefahr wird in der höfischen Epik oft diskutiert, problematisiert und parodiert: Wolframs von Eschenbach Königsson und zukünftiger Gralskönig Parzival trägt, als er zum ersten Mal an König Artus Hof kommt, die Narrenkleidung, die seine Mutter ihm angefertigt hat. Von Artus begehrt er, als Ritter behandelt zu werden "phlegt mîn nâch ritters êre" (S.52, 149, 16). Von der Hofgesellschaft ironisch darauf hingewiesen, dass ihm dazu eigentlich "nur" die nötige Kleidung fehle,<sup>156</sup> tötet Parzival Ither von Gaheviez mit einer Kinderwaffe. Dann eignet er sich Ithers rote Rüstung an, um das vermeintliche Hindernis der Hofgesellschaft zu erfüllen, die ihn vom Rittertum trennt. Durch die folgende Einkleidung wird Parzival jedoch nur scheinbar zum Ritter, denn die visuelle Transformation kommt keiner Konstituierung eines individuell-distinkten Körpers gleich. Die dem Toten nach einer höfisch indiskutablen Tat abgenommene rote Rüstung gehört nicht wirklich Parzival: Parzival wird im Folgenden vom Erzähler der "rote Ritter" genannt, und übernimmt so den Beinamen und die ritterlichen Attribute Ithers mit dessen Rüstung, anstatt seine eigene Identität zu etablieren. Die Episode verdeutlicht die transformativ- insignienhafte Kraft der roten Rüstung; Parzival wird äußerlich zum Ritter, erwirbt sich allerdings keine

---

<sup>156</sup> Vgl. Parzival, 149, 17 - 151, 30.

individuelle Identität als Ritter. Zeichen und Bezeichnetes stimmen nicht überein: Von seinem Beinamen abgesehen, bleibt Parzival im Folgenden namenlos (S.241, 679, 8-11).

In Gottfrieds von Strassburg Tristan wird die Übereinstimmung von äußerer Erscheinung und inneren Qualitäten, d.i. von Zeichen und Bezeichnetem, weiter problematisiert und gebrochen als im Parzival. "[D]er sinnesame Tristan" (3091), schon als Kind ein Muster an höfischer Besonnenheit, wird von Norwegern entführt und an der Küste Cornwalls ausgesetzt. Tristan trägt Kleidung, die seinem Stand als hohem Adligen angemessen ist: "sîniu cleider, diu er an truoc, [...] wâren sêre rîch und an gewürhte wunderlîch" (2747-50). Zeichen und Bezeichnetes stimmen optisch überein, trotzdem versucht Tristan, der eintreffenden Jagdgesellschaft von Markes Hof vorzutäuschen, nur ein Kaufmannssohn zu sein, "mîn vater [ist] ein koufman" (3102). Markes Oberjäger läßt sich von dieser Scharade nicht täuschen. Als er von Marke zu Tristan befragt wird, wiederholt er zwar Tristans Behauptung, ein Kaufmannssohn zu sein, fügt jedoch hinzu, er könne das nicht glauben, da ein Kaufmann seinen Sohn nicht so sorgfältig bilden und ausstatten könnte (vgl. 3281-88). Und als Marke den vermeintlichen Kaufmannssohn näher betrachtet, erwähnt der Erzähler wieder Tristans kostbare Kleidung, diesmal mit dem Verweis darauf, sie sei höfisch geschnitten: "sîn gewant, als ich iu hân geseit, daz was mit grôzer höfscheit nâch sînem libe gesniten" (3345-47). Tristans Kleidung offenbart, dem Erzähler zufolge, seinen wahren Stand; Tristans disziplinierte Gesten und sein höfisches Benehmen werden von ihm erst an zweiter und dritter Stelle erwähnt: "an gebaerde unde an schoenen siten was ime sô rehte wol geschehen, daz man in gerne mohte

sehen" (3348-50). Kleidung hat in dieser Episode einen Verweischarakter, der Tristans Stand offenbart und seine Worte Lügen straft.

Dass Kleider als Zeichen einen eindeutigen Verweischarakter besitzen, wird von Gottfried, dem Meister der Dialektik und Fürsprecher der Vieldeutigkeit von Zeichen, erst sorgfältig etabliert und kurz darauf wieder zerstört. Als Tristan zum zweiten Mal seinen Stand verbergen will, ist er schlauer. Nachdem er von Morold tödlich verwundet wurde und ihn im Gegenzug getötet hat, muss Tristan inkognito nach Irland reisen. Denn dort lebt Morolds Schwester, Königin Isolde, die einzige Person, deren Heilkunst Tristans nahen Tod abwenden kann. Um sich die Hilfe der Schwester des Mannes zu sichern, den er erschlagen hat, gibt Tristan sich als kranken Spielmann Tantris aus. Diesmal zieht er sich Kleidung an, die seinem neuen Stand angemessen ist: "Tristan ime dô geben bat daz aller ermeste gewant" (7420-21). Und diesmal ist es nicht seine Kleidung, sondern sein Körper, der seinen wahren Stand offenbart. Die junge Isolde wundert sich, dass ein so schöner und höfischer junger Mann nur ein Spielmann sein soll (vgl. 10009-33). Schönheit ist für Isolde ein Privileg des Adels, weswegen sie ihrem Herrgott vorwirft, er habe an Tantris ungerecht gehandelt, als er ihm die Schönheit eines Adligen und den Stand eines fahrenden Spielmanns gegeben habe: "daz dirre hêrlîche man, an den du solhe saelekeit lîbes halben hâst geleit, daz der als irreclîche von rîche ze rîche sîne nôtdürfte suochen sol. [...] got hêrre, dû hâst ime gegeben dem lîbe ein ungelîchez leben." (10014-32). Ironischerweise wird gerade dieser Zweifel Isoldes an Gottes Schöpfung vom Erzähler als erster Schritt zur Entdeckung von Tristans wahrer Identität präsentiert, da er Isoldes Splittervergleich (10046 ff.) und ihren Permutationskünsten (Tan-tris - Tris-tan, vgl. 10096 ff.) direkt

vorangestellt ist. Dem Verweischarakter der Kleidung wird hier von Gottfried der Verweischarakter des Körpers entgegengesetzt. Im Kontext der gerade skizzierten, voneinander kontrastierenden Episoden werden die Zeichen vieldeutig: Offenbaren nicht die Kleider den Stand des Protagonisten, dann offenbart ihn halt der Körper.

Das hier etablierte Prinzip des "entweder-oder" wird von Gottfried weiter dekonstruiert. Als Rûal, Tristans Ziehvater, von jahrelanger Suche nach Tristan zerfetzt und zerzaust an Markes Hof kommt, streicht gerade seine jämmerliche Kleidung den inneren Wert seines Adels hervor, da die unhöfische Kleidung auf seine Suche nach Tristan verweist und seine Liebe und Loyalität für Tristan bezeugt: "nu wizzet doch daz, daz Rûal, swie unrovebaere gewandeshalp er waere, er was iedoch zewâre an lîbe und an gebâre vollekomen unde rîch" (4028-4033). An dieser Stelle offenbart gerade schlechte Kleidung den Adel, und spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass Gottfried mit seinem Publikum zu einem spielerischen Dialog über die Vieldeutigkeit der Zeichen übergegangen ist.

### *3.2. Kleidung im Nibelungenlied*

Im Nibelungenlied gibt es zwar die ursprünglichen *Schneiderstroph*<sup>157</sup>, aber diese Kleiderbeschreibungen sind weder so

---

<sup>157</sup> Marjatta Wis gibt in ihrem Essay "Zu den Schneiderstroph

extensiv wie im Erec, noch werden sie problematisiert wie im Parzival und im Tristan. Der Autor des Nibelungenlieds begnügt sich mit knappen Anspielungen auf die Gewänder der ProtagonistInnen und stellt die soziale Bedeutung ihrer Herstellung und des Anlasses dar, der zu ihrer Fertigung führt, über ihren repräsentativen und ästhetischen Wert sowie deren Verweischarakter. In der ersten Aventure wird zwar wiederholt auf Kriemhilds Schönheit verwiesen (z.B. 2, 2), detaillierte Kleiderbeschreibungen fehlen jedoch völlig. Die ersten Hinweise auf Kleidung am Wormser Hof finden sich am Ende der vierten Aventure: Nach dem Sieg über die Sachsen und Dänen stattet Ute ihren Hof aufs teuerste aus. Nicht die modischen Einzelheiten und die transformative Kraft der Gewänder werden beschrieben, sondern ihre gesellschaftliche Funktion: Die Pracht der Kleidung ist ein Spiegel des Reichtums und der Macht des burgundischen Königshauses<sup>158</sup>, sie bezeugt Superiorität und wird so zum Siegeszeichen.

"Durch ir kinde liebe            hiez si bereiten kleit,  
 da mite wart gezieret        manec frouwe und manec meit  
 ouch vil der jungen recken      ûz Burgonden lant.  
 ouch hiez si vil den vremen    prüeven hêrlîch gewant." (264)

Dass Ute nicht nur ihrem Hofstaat, sondern auch ihren Gästen Kleidung schneidern lässt, bezeugt nicht nur die Freigebigkeit des burgundischen Königshauses, sondern hat auch die Funktion der Selbstdarstellung: Den gerade im Krieg besiegten "Gästen" werden Reichtum und Macht der Wormser optisch durch die Kleidung demonstriert, und durch das Anlegen dieser

---

<sup>158</sup> Auf diese Funktion der Einkleidung verweist auch Elke Brüggem: "Die Kostbarkeit der Gewandung fungiert dabei ebensogut als Gradmesser der Ehrung und damit der Reputation des Gastes wie auch als Indikator der Ressourcen des Gastgebers" (a.a.O. S. 125).

Kleidung werden die Besiegten optisch zu Mitgliedern des burgundischen Hofes. Sie werden dem Hof gewissermassen einverleibt.

Selbst bei Kriemhilds erstem öffentlichen Auftritt am Wormser Hof kommt es nicht zu detaillierteren Kleidungsbeschreibungen. Wo Gottfried ausführlich auf Isoldes modischen Tasselmantel eingeht, begnügt sich der Dichter des Nibelungenlieds mit allgemein gehaltenen Beschreibungen der Kleidung Kriemhilds. Er beschreibt weder einzelne Kleidungsstücke, noch die Farbe oder den Schnitt der Kleidung. Was er für erwähnenswert hält, ist die Kostbarkeit der Gewänder, die mit Edelsteinen besetzt sind, "Jâ luhte von ir waete vil manec edel stein [...]" (282, 1). Wie bei der im vorigen Absatz erläuterten Einkleidung der Sachsen und Dänen wird Kleidung auch in dieser Szene zum wichtigen Bestandteil der höfischen Repräsentation, zum Spiegel des Reichtums und der Macht des burgundischen Hauses.

Es ist auffällig, dass im Nibelungenlied die Herkunft der Stoffe und der kostbaren Materialien, mit welcher die Kleidung besetzt wird, in einem Ausmaß beschrieben wird, wie es in der Artusepik nicht zu finden ist. Als Kriemhild für Gunther die Kleidung anfertigt, die er und seine Männer in Island tragen werden, folgt ein ganzer Katalog von kostbaren Stoffen und exotischer Herkunftsorte: Verarbeitet werden weiße Seide aus Arabien, "[d]ie arabîschen sîden, wîz alsô der snê" (362,1), grüne Seide "von Zazamanc" (362, 2a), dazu Seidenstoffe aus Marocco und Lybien, "[v]on Marroch [...] und ouch von Lybîân" (364,1). Dann kommen Häute von Meerestieren, die aus dem nicht näher bestimmten Ausland bezogen und als Unterfutter für die Kleidung verwendet

werden, "von vremder visce hiuten bezoc wolgetân" (363,1).<sup>159</sup> Auch das Gold stammt aus Arabien, "[u]z arâbîschem golde" (366, 1a). Bumke weist darauf hin, dass orientalische Stoffe spätestens seit den Kreuzzügen bekannt und aufgrund ihrer Qualität geschätzt wurden.<sup>160</sup> Bestimmt verweist die Herkunft dieser Materialien auf den Reichtum des burgundischen Königshauses, da nicht nur die Qualität der Waren, sondern auch der Export der Stoffe kostspielig gewesen sein muss. Im Gegensatz zu den Kleiderbeschreibungen in der Artusepik, in welcher die Erzähler sich an die französische Tradition halten, ist die Ausrichtung des Nibelungenlied-Dichters gegen den Orient auffällig. Man könnte spekulieren, dass hier eine heroische Brechung der courtoisie im Nibelungenlied stattfindet; anstatt sich, der Tradition der Artusepik folgend, am höfischen Frankreich zu orientieren, wird hier auf exotischere Länder ausgewichen. Diese Länder evozieren nicht nur einen fabelhafteren Reichtum als das gemeinhin Bekannte, sondern binden den burgundischen Hof auch qua Zeremoniell in eine Tradition ein, die, so könnte argumentiert werden, eher die Taten der Kreuzritter mitvergegenwärtigt als die courtoisie französischer Höfe.

Als Bestandteil der höfischen Repräsentation demonstriert Kleidung nicht nur den Reichtum und die Macht der herrschenden Klasse, sondern stabilisiert diese zur gleichen Zeit. Indem den Anwesenden die Macht vor Augen geführt wird, wird an die Macht und - indirekt - an die mit ihr verbundenen Repressionen erinnert, so dass mögliche Zweifel an der Stärke und somit der

---

<sup>159</sup> Zur Bedeutung von "vremder visce hiute" vgl. Marjatta Wis. "Das Nibelungenlied und Alicans. Zum Problem von "Iudem" in Nibelungenlied". Neuphilologische Mitteilungen 86 (1985): 4-14.

Wis schlägt vor, dass die Fischhäute eine Anspielung auf das altfrz. Alicans-Epos seien.

<sup>160</sup> Joachim Bumke. Höfische Kultur. Bd. 1. S. 178-9.

Legitimität der Machthabenden im Keim erstickt werden. Von Kriemhild wird reiche Kleidung in vollem Bewusstsein dieser machtdemonstrierenden und -stabilisierenden Funktion getragen. Als Kriemhild sich und ihre Hofdamen für Brünhilds Empfang in Worms schmückt, besteht sie darauf, dass zu diesem Anlass die beste Kleidung getragen werden sollte, damit Brünhild und ihr Hofstaat sie "ehren und preisen" solle: "ir mîniu magedîn [...] die suochen ûz den kisten diu aller besten kleit, sô wirt uns von den gesten lob und êre geseit" (568). Der von Kriemhild gewünschte Lobgesang kann hier als Umschreibung für die gewünschte Anerkennung ihres Status gelesen werden.

Diese Szene gewinnt jedoch erst im Kontext des späteren Streites der Königinnen vor dem Münster an Bedeutung. Kriemhild und Brünhild streiten sich dort darum, welche von ihnen den höheren Stand innehat - eine Frage, die sich im Epos als folgeschwer erweist, allerdings an keiner Stelle geklärt wird: Der Erzähler des Nibelungenlieds unterstellt beiden Frauen schon während ihres ersten Treffens die gleiche Anzahl von Hofdamen und stellte sie dadurch optisch gleich. Brünhild verließ Island mit 86 wunderschönen Hofdamen (vgl. 525), Kriemhild geht ihr in Worms mit 86 reich geschmückten Hofdamen entgegen (vgl. 572). Dass die Anzahl der Jungfrauen und adeligen Damen, die beide mit sich bringen, divergiert, steht meines Erachtens dazu nicht im Widerspruch. Bemerkenswert ist, dass der Erzähler sich bemüht, die beiden als ranggleiche Frauen mit der exakt gleichen Anzahl von kostbar gekleideten Hofdamen aufeinandertreffen zu lassen. Wie in den vorher diskutierten Szenen hat Kleidung hier die Funktion, die Macht und den Stand der Frauen optisch zu repräsentieren. Betrachtet man die Szene jedoch im Kontext des weiteren Handlungsverlaufes, so kann man sagen, dass durch die kommentarlose

Beschreibung des gleichermaßen kostbar gekleideten, weiblichen Hofstaates Kriemhilds und Brünhilds ein verborgener Subtext geschaffen wird, der einen Fixpunkt für den späteren Streit der beiden erschafft.

Vor dem Münster versucht Kriemhild, Brünhild gegenüber ihren (ihrer Meinung nach) höheren Stand unter anderem durch Kleidung optisch darzustellen: Nachdem Kriemhild und Brünhild während eines Turniers darüber in Streit geraten sind, wessen Ehemann höheren Standes ist, d.h. welche der Frauen den höheren Stand innehat, befiehlt Kriemhild ihren Frauen, sich zum folgenden Kirchgang so kostbar wie möglich zu kleiden.

"Nu kleidet iuch, mîne meide', sprach Sifrides wîp.  
 'ez muoz âne schande beîben hie mîn lîp.  
 ir sult wol lâzen schouwen, und habt ir rîche wât.  
 si mac sîn gerne lougen, des Prûnhild verjehen hât."  
 (831 1-4)

Im Gegensatz zu de Boor<sup>161</sup> verstehe ich den vierten Vers als "sie (die Kleidung) soll das widerrufen, was Brünhild gesagt hat". Brünhilds Behauptung, dass Kriemhild und Siegfried als Vasallen Gunthers auch ihre Vasallen seien, stellt eine Bedrohung für Kriemhilds gesellschaftlichen Status dar. In dieser prekären Situation scheint Kriemhild eher auf die visuelle Beweiskraft der Kleidung zu setzen, als auf die Kraft von Worten. Wie in den anfangs erörterten Schneiderstrophen hat Kleidung auch hier die Funktion, Macht und Status zu bezeugen. Darüber hinaus ist die Qualität der Kleidung für Kriemhild ein adäquater Beweis für ihren gesellschaftlichen Rang. Ich habe schon im vorigen Kapitel auf den transformativen Charakter von Kleidung verwiesen, der einer säkularisierten Investitur gleichkommt. Wie Enite, die erst qua Investitur als

---

<sup>161</sup> De Boor übersetzt: "Sie (Brünhild) soll allen Grund haben, zurückzunehmen (lougen), was sie behauptet hat". (NL S. 140, Anmerkung zu 831, 4)

höfische Dame, geeignetes Minneobjekt und somit als eine Person des öffentlichen Lebens erschaffen wird, so wird auch Kriemhild (so scheint sie jedenfalls zu glauben) durch Kleidung zur ranghöchsten Frau am Wormser Hof. Der Erzähler des Nibelungenlieds enthält sich jeglichen Kommentars; im Kontext seiner Beschreibung des ersten Treffens zwischen Brünhild und Kriemhild, bei dem beide Frauen gleich kostbar gekleidet, die gleiche Anzahl von Hofdamen um sich haben, und damit als Frauen gleichen Ranges dargestellt werden, wird Kriemhilds Versuch jedoch relativiert bis problematisiert.

Nur in einer weiteren Episode im Nibelungenlied hat eine Kleidungsbeschreibung die Funktion, einen Subtext zu erschaffen und indirekt auf die wahre soziale Stellung der Protagonisten zu verweisen. Bei ihrer Ankunft in Island sind Gunther und Siegfried beide in Weiß gekleidet:

"Reht' in einer mæze        den helden vil gemeit  
 von snêblanker varwe    ir ros unt ouch ir kleit  
 wâren vil gelîche." (399, 1-3)

Dass sich die Kleidung Gunthers und Siegfrieds von der Kleidung der burgundischen Vasallen abhebt, wird deutlich, wenn die schwarze Kleidung Dancwarts und Hagens beschrieben wird<sup>162</sup>. Auf die unterschiedliche Kleidung ist von Bekker hingewiesen worden<sup>163</sup>: Die gleiche Farbe der Gewänder Gunthers und Siegfrieds bezeichne die Gleichheit ihres Standes. Wells weist darauf hin, dass die Farbe Weiß im Mittelalter die Farbe für Fürsten und Prinzen

---

<sup>162</sup> Vgl. NL 402.

<sup>163</sup> S. H. Bekker. The Nibelungenlied. A Literary Analysis. Toronto and Buffalo, 1971. S. 369. Bekker schreibt, die weiße Kleidung und die weißen Pferde "convey their wearers' equality of rank and so belie the tenor of the landing scene immediately preceding".

war.<sup>164</sup> Die visuell dargestellte Gleichrangigkeit Gunthers und Siegfrieds steht hier in krassem Gegensatz zu ihrem Vasallenspiel<sup>165</sup>, und so straft der Verweischarakter der Kleidung ihr späteres Verhalten Lügen. Die weiße Kleidung kann hier als Herrscherornat gesehen werden, als Insigne<sup>166</sup>, welche Siegfried und Gunther gemäß ihres performativen Insigniencharakters als Herrscher bezeichnet, ihre wahre soziale Stellung widerspiegelt und so den der Landung folgenden Stratorendienst problematisiert.

Ich habe schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass die Abwesenheit extensiver Kleiderbeschreibungen im Nibelungenlied als implizite heroische Brechung höfischer Ideale verstanden werden kann. Nicht nur das Nibelungenlied, sondern auch andere Dichtungen des 12. und 13. Jahrhunderts, die stofflich dem Kreis der Heldenepik zugehören, können als Gegenmodelle zur Artusepik aufgefasst werden, da in ihnen extensive höfische Zeremonielle und Verhaltensweisen verschwiegen, hinterfragt oder kritisiert werden. Saxo Grammaticus z. B. bevorzugt den Typus des heroischen Helden, d.h. einen Mann, der sich nicht wie ein Höfling verhält und kleidet.<sup>167</sup> Extensive

---

<sup>164</sup> J.J. Wells. "Colours and the Nibelungenlied. An Aspect of the Mediaeval Use of Colour". In: Trivium S.28. "White garments were generally held to be suitable for, and representative of, princes and leaders." Wells beruft sich auf W. Wackernagels Untersuchung "Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters". In: Kleinere Schriften. Abhandlungen zur deutschen Alterthumskunde und Kunstgeschichte. Bd. 1, Sektion 24, S. 193. Vgl. auch Lynn Thelen. "The Vassalage Deception, or Siegfried's Folly". In: JEPG 87 (1988): 471-491. Thelen analysiert diese These detaillierter als Wells und Fleet. Dass über diese Szene hinaus selbst Farbensymbolik im Nibelungenlied keine Rolle zu spielen scheint, wird bei der Lektüre von Wells Aufsatz "Colours in Nibelungenlied. An Aspect of the Mediaeval Use of Colour" deutlich. (a.a.O.)

<sup>165</sup> Vgl. Thelen. a.a.O. S. 473-474.

<sup>166</sup> Zur Kleidung als Insigne vgl. Anmerkung 25.

<sup>167</sup> Saxo Grammaticus ist in prominenter Vertreter dieser konservativen höfischen Kritik. In Gesta Danorum beschreibt er Dänen wie König Ingel, die durch die aus Deutschland kommenden höfischen Sitten korrumpiert wurden: "[Ingel] jettisoned the patterns of his ancestors and indulged in the alteration of table ceremonies far more freely than hereditary practice allowed. After he had dabbled in Teuton fashions, he felt no shame in submitting to their unmasculine frivolities. Many epicurean nourishments poured from that drain down the throats of our countrymen. [...] From them we travelled away from our father's usage and adopted a more

Körperpflege und modisch ausgefallene Kleidung sind ihm Symptome für 'Verweiblichung'.<sup>168</sup> Ähnlich kritisch äußert sich der Erzähler des Nibelungenlieds, wenn er beschreibt, wie Hagen und Volker an Etzels Hof auf einen höfischen Hunnen treffen:

"Dô sâhens' einen rîten	sô weigerlîchen hie,
daz ez al der Hiunen	getet deheiner nie.
jâ moht' er in den zîten	wol haben herzen trût.
er fuor sô wol gekleidet	sam eines edeln ritters brût."
	(1885, 1-4)

Der Hunne ist so höfisch gekleidet, dass er mit einer Frau verglichen wird. Durch den Vergleich wird nicht nur auf die Verweich- und Verweiblichung des Hunnen angespielt, sondern auch auf seine sexuellen Vorlieben: Er sieht wie die Geliebte<sup>169</sup> eines Ritters aus, "sam eines edeln ritters brût", und wird somit als Schwuler verhöhnt. Interessant ist, dass der Vergleich nicht Volker oder Hagen in den Mund gelegt wird, sondern ein Erzählerkommentar ist und als solcher unmittelbarer und gewichtiger ist, als die Aussagen der

---

dissolute form of dress" (Saxo Grammaticus. The History of the Danes. Übers. v. Peter Fisher. Cambridge: D. S. Brewer, 1980. Buch 6, 183. Bd. 2Buch 6, S.185). Diesem höfischen König stellt Saxo einen richtigen dänischen Helden entgegen, Starkather, einem "muddy individual in rough, dirty rags" (Buch 6, S.184), seine "hands toughened in warfare, the scars on his front, the piercing power of his eyes" (ebd.). Interessant ist, dass Hagen ähnliche körperliche Merkmale besitzt (Vgl. NL 413, S.75 und NL1665, S.264).

<sup>168</sup> In dem Kapitel "Kritische Stimmen zur höfischen Mode" zitiert Elke Brügggen zeitgenössische Kritiker der höfischen Mode (a.a.O. S. 149-168). Brügggen konzentriert sich auf allgemeine Kritik an luxuriöser Kleidung sowie auf Kritiker, die aus der höfischen Kleidung von Frauen Rückschlüsse auf deren sexuelle Gepflogenheiten ziehen. Auch Joachim Bumke widmet der Kritik am höfischen Kleidungsmodus ein ganzes Kapitel ("Höfische Kritik", s. Höfische Kultur, S.205-210). Bumke kommt hier zu einer Schlussfolgerung, die allgemein gültig ist: Je mehr Kritiker zu Wort kommen, desto stärker kann davon ausgegangen werden, dass das kritisierte Phänomen tatsächlich vorhanden war und nicht nur metaphorisch benutzt wird: "Die Angriffe der Kleriker sind zugleich ein wichtiges Zeugnis dafür, dass der modische Prunk, der sonst fast nur aus poetischen und bildlichen Darstellungen belegt werden kann, tatsächlich eine so große Rolle im Gesellschaftsleben des Adels gespielt hat" (206-207). Vor diesem Hintergrund ist es unwahrscheinlich, dass der Autor des Nibelungenlieds sich des symbolischen Verweiskarakters von Kleidung einfach nicht bewusst war und deshalb keine extensiven Kleidungsschilderungen liefert.

<sup>169</sup> Lexer übersetzt "brût" unter anderem als "Beischläferin" (a.a.O. S.27).

ProtagonistInnen. Dass Volker den Hunnen während des darauffolgenden Turniers tötet<sup>170</sup>, kann als weiterer Verweis auf sowohl die Homophobie als auch die kritische Einstellung des Autors des Nibelungenlieds gegenüber der höfischen Mode verstanden werden.

Die vom Autor des Nibelungenlieds in Andeutungen geäußerte Hofkritik erstreckt sich nicht nur auf Männer. Dass Frauen sich reich schmücken und kleiden, wird von ihm nicht negativ beurteilt. Allerdings kann er sich nicht enthalten, Frauen, die sich schminken, *en passant* einen Seitenhieb zu verpassen. Wenn das erste Treffen von Kriemhild und Brünhild beschrieben wird, wird die Schönheit der beiden hervorgehoben und gegenübergestellt. Diese sei, so hebt der Erzähler hervor, völlig natürlich, die Damen benützten kein trügerisches Make-up: "ouch kôs man an ir lîbe dâ deheiner slahte trûge" (592, 4). Auch im fernen Bechlarn, so weiß er zu berichten, schminkt sich kaum eine Frau, "[g]evelschet frouwen varwe vil lützel man dâ vant" (1654, 1) - kein Wunder, denn dort residiert ja Rüdiger, der "Vater aller Tugenden", der in dieser Funktion bestimmt auch darüber wacht, dass die Damen sich nicht anmalen.

Doch kann der Autor des Nibelungenliedes seine ProtagonistInnen aufgrund seiner konservativ anmutenden Ideale nicht, wie Saxo Grammaticus, ungewaschen und in Fetzen herumlaufen lassen. Das Nibelungenlied richtet sich an ein höfisches Publikum, das nicht zu sehr brüskiert werden sollte. Vielleicht ist dies der Grund, warum der Autor des Nibelungenlieds sich mit knappen Kleidungsschilderungen begnügt, in denen er sich eher auf kostbare Stoffe konzentriert<sup>171</sup>, als auf den Schnitt und die Anordnung der Kleidung.

---

<sup>170</sup> "er stach dem rîchen Hiunen daz sper durch sînen lîp" (NL S. 297, 1889, 3).

<sup>171</sup> Bevor Gunther und Siegfried nach Island aufbrechen, schneidert Kriemhild ihnen Kleidung und verwendet dabei Seide aus Zazamanc, Marokko und Lybien (S. 67, 362-365). Der Erzähler

Kleidung ist ihm primär ein Statussymbol und Mittel der Repräsentation, durch das Reichtum, Macht und Rang zur Schau gestellt wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Kleidungsbeschreibungen im Nibelungenlied eine andere Funktion haben als in der Artusepik: Im Rahmen der höfischen Repräsentation wird Kleidung zur Visualisierungsstrategie und kann daher als Trope für Reichtum und Macht angesehen werden. Sie evoziert den sagenhaften Reichtum orientalischer Länder und reflektiert nicht die courtoisen Gepflogenheiten Frankreichs, weswegen sie dem in der höfischen Literatur geführten Kleiderdiskurs konträr entgegenläuft. Darüber hinaus haben Kleiderbeschreibungen in zwei Szenen des Nibelungenlieds die Funktion, einen Subtext zu erschaffen, durch den der weitere Handlungsverlauf des Epos auf subtile Weise kommentiert und relativiert wird.

### *3.3. Der höfische Körper als Zeichenproduzent*

Die Funktion und Bedeutung von Gesten und Gebärden im Mittelalter wurde lange Zeit primär in der Kunstgeschichte untersucht.<sup>172</sup> Erst in den

---

konzentriert sich in diesem Absatz auf das kostbare Material, das Kriemhild benutzt, die einzelnen Kleidungsstücke und deren Schnitt werden jedoch nicht erwähnt.

<sup>172</sup> Kunsthistoriker wie P. E. Schramm, R. Brilliant und Moshe Barasch analysierten bildlich dargestellte Gesten als eine Art von Zeichensprache. Vgl. P. E. Schramm. Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum Nachleben der Antike. Stuttgart: Hiersemann, 1958. R. Brilliant. Gesture and Rank in Roman Coinage. The Use of Gestures to denote Status in Roman Sculpture and Coinage. New Haven, 1963. M. Barasch. Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art. New York: New York University Press, 1976. Damit stützen sie sich auf die Doktrin Gregors des Großen, dem zufolge Bilder ein Ersatz für Schrift und so als Bibliothek für die Gemeinschaft der Illiterati fungieren: "[L]es images [...] sont le substitut du texte pour ceux qui ne savent pas lire [...]." Zitiert nach Jean-Claude Schmitt. La raison de gestes dans l'Occident médiéval. o.O: Gallimard, 1990. S. 304. Dieser Ansatz basiert, wie es auch im Evangelium des Johannes bezeugt ist, auf der Annahme, dass dem Wort über dem körperlichen Akt das Primat zustehe.

fünfziger Jahren wurden literarisch überlieferte Gesten zum Untersuchungsgegenstand der Literaturwissenschaft. Gesten wurden anfangs als Relikte der primären Mündlichkeit, einer ehemals auf Mündlichkeit basierenden Kultur im Übergang zur Schriftlichkeit interpretiert, d.h. als Versuch, sprachliche Akte mit nichtsprachlichen Mitteln abzubilden. Die Beschreibung von Gesten im Nibelungenlied wird von Hugo Kuhn unter Berufung auf eben diesen Übergang erklärt: In einer Epoche, in welcher Epen mündlich tradiert wurden, konnte der Vortragende durch Intonation, Mimik und Gestik Hinweise zum Textverständnis geben. Diese Hinweise mussten in einer Epoche der Verschriftlichung nun in den (Vor-) Lesetext integriert werden, was zur Beschreibung von Gesten führe. Deren Präsenz verwandele die Gattung der Epen mit ehemals linearem Handlungsverlauf in räumlich-szenische Epen, in denen die Gesten sozusagen als Regieanweisungen auf der Textebene fungierten.<sup>173</sup> Ein Problem dieser historisierenden Darstellung ist meines Erachtens, dass man im Mittelalter nicht ohne weiteres von einer rein literalen Rezeption ausgehen kann. Sicher, ehemals mündlich tradierte Texte wurden verschriftlicht, aber eben diese verschriftlichten Texte wurden wieder mündlich tradiert, da sie dem Publikum vorgetragen wurden, wobei der sich auf ein Schriftgedächtnis stützende Vortragende eine ähnlich körperliche Funktion innehatte wie der sich nur seines Körpergedächtnisses bedienende Erzähler.

---

Erst in der neueren Forschung haben Kunsthistoriker wie Michael Camille oder Hans Belting dem Bild eine vom Wort unabhängige Funktion zugesprochen; bildlich dargestellte Gesten seien nicht nur als Ersatz für Sprache anzusehen, sondern bildeten eine eigene Aussageform, die auf einem eigenen kommunikativen System beruhe. Vgl. Michael Camille. "The Book of Signs. Writing and Visual Difference in Gothic Manuscript Illuminations". Word and Image 1 (1985): 133-148 sowie "Seeing and Reading. Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy". Art History 8 (1985): 26-49. Hans Belting. Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin, 1981 sowie Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990.

<sup>173</sup> Hugo Kuhn. "Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung", a.a.O.

Diverse Manuskripte, die nicht nur den Text, sondern auch Hinweise zur Intonation der Strophen enthalten, unterstützen die These der bi-medialen Rezeption schriftlicher Texte im Mittelalter. Dass der Vortrag eines Textes dazu von Gesten begleitet wurde, um die Handlung zu verdeutlichen und das Publikum zu unterhalten, erscheint mir sehr wahrscheinlich.

Dietmar Peil<sup>174</sup> erfasst Gesten und Gebärden nicht nur katalogisch und ordnet sie dann bestimmten Situationen zu, sondern untersucht auch die Texte hinsichtlich der vollständigen Performanz der Gesten, so dass die verbale mit der visualisierten Handlungsebene kontrastiert und interpretiert wird. Martin Schubert<sup>175</sup> folgt Peils Ansatz, kontrastiert und interpretiert die verbale und die visuelle Textebene jedoch nicht miteinander, sondern widmet sich primär der Definition von "Gebaren", wobei er sich hauptsächlich auf Aspekte der Graphologie, der Physiognomik Lavaters und der Phrenologie bezieht.

Hugo Kuhns Analysen sind in den letzten Jahren unter dem Aspekt der Performanz ausgeweitet worden. Horst Wenzel<sup>176</sup> und Jens Haustein<sup>177</sup> definieren Gesten als nonverbale kommunikative Akte, die den verbalen Akten der ProtagonistInnen mittelalterlicher Epen gleichzustellen und nicht unterzuordnen seien. Horst Wenzel weist darüber hinaus überzeugend nach, wie sehr sich mittelalterliche Autoren darum bemühen, durch beständiges Benutzen von Worten aus dem Bereich der Wahrnehmung einen hohen Grad

---

<sup>174</sup> Dietmar Peil. Die Gebärde bei Chrétien, Hartmann und Wolfram. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975.

<sup>175</sup> Martin Schubert. Zur Theorie des Gebarens im Mittelalter. Analyse von nichtsprachlicher Äusserung in mittelhochdeutscher Epik. Rolandslied, Eneasroman, Tristan. Köln, Wien: Böhlau Verlag 1991.

<sup>176</sup> Horst Wenzel. "Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im Nibelungenlied", a.a.O.

<sup>177</sup> Jens Haustein. "Siegfrieds Schuld", a.a.O.

an Sichtbarkeit zu evozieren.<sup>178</sup> Die im Nibelungenlied beschriebenen Gesten sind, Wenzel zufolge, kommunikative Akte, die im Gegensatz zu anderen Bearbeitungen des Nibelungenstoffes nicht mehr auf eindeutige Sachverhalte verweisen, sondern multivalent und interpretierbar sind.<sup>179</sup> Haiko Wandhoff weitet die Thesen Wenzels unter medien- und kommunikationsgeschichtlichen Aspekten aus. Er untersucht die in mittelalterlichen Epen evozierte Sichtbarkeit im Spannungsfeld zwischen fiktionalen "Beobachtern" und "Textbenutzern"<sup>180</sup>. In seiner Interpretation einiger Gesten im Nibelungenlied kommt er, wie Wenzel, zu der Schlussfolgerung, dass die gestische Kommunikation hier nicht mehr eindeutig ist: "[Die Textbenutzer] sind nämlich längst darüber im Bilde, dass das sozial hoch angesehene und vermeintlich unfehlbare Beweisverfahren des Augenscheins [...] in die Irre führt."<sup>181</sup>

In seiner Studie La raison des gestes dans l'Occident médiéval untersucht Jean-Claude Schmitt die Bedeutung und Funktion von Gesten von der Antike bis ins Mittelalter unter historischen, ethnologischen und soziologischen Aspekten. Er definiert 'Geste' als Bestandteil eines nonverbalen, dialogisch-rituellen Kommunikationsmodus.<sup>182</sup> Schmitt schreibt diesen Gesten eine transformative Kraft zu: Durch Gesten werden nicht nur

---

<sup>178</sup> "Die Schrift nimmt die Kommunikation der Blicke in sich auf, die das Wort im Raum der wechselseitigen Wahrnehmung begleitet und akzentuiert. [...]. Die Schrift zielt darauf ab, die Sichtbarkeit der nonverbalen Zeichen und die "Lesbarkeit" der Körper zu bewahren." Horst Wenzel. Hören und Sehen, Schrift und Bild, Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München: C.H. Beck, 1995. S. 52.

<sup>179</sup> S. Horst Wenzel. "Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im Nibelungenlied" S. 334-336, sowie Hören und Sehen, Schrift und Bild, a.a.O. S. 71-72.

<sup>180</sup> Haiko Wandhoff. Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996. S. 235.

<sup>181</sup> a.a.O. S. 235-6.

<sup>182</sup> Jean-Claude Schmitt. La raison de gestes. S. 31.

existierende soziale Gefüge abgebildet<sup>183</sup>, sondern gleichzeitig erschaffen<sup>184</sup>. Da die gestisch-körpergebundene Kommunikation in einer ständischen Gesellschaft, die auf Rituell, Zeremoniell und Repräsentation basiere, eine große Rolle spiele, könne man von der Zivilisation des Mittelalters als einer "civilisation du geste"<sup>185</sup> sprechen.

Den Forschungsansätzen Wenzels, Wandhoffs und Schmitts folgend, möchte ich in den folgenden Kapiteln untersuchen, inwieweit man den Handlungsverlauf des Nibelungenlieds anhand der im Text beschriebenen gestischen Akte der ProtagonistInnen rekonstruieren kann. Im Nibelungenlied werden, vergleicht man es mit anderen mittelhochdeutschen Epen, auffällig viele Gesten beschrieben, deren Performanz legale Implikationen hat. Diese Gesten durchlaufen das Epos wie ein Netz. Würde man sie von der sprachlich-deskriptiven Handlungsebene lösen, so erhielte man ein bildlich-nonverbales Substrat des Epos. In den folgenden Kapiteln soll untersucht werden, ob dieses Substrat im Sinne Schmitts das im Text dargestellte soziale Gefüge sowohl abbildet als auch aktiv erschafft und beeinflusst. Darüber hinaus soll den Thesen Wenzels und Wandhoffs folgend untersucht werden, ob das im Nibelungenlied enthaltene gestische Substrat im Rahmen der höfischen Repräsentation noch ein eindeutiges Zeichensystem mit Verweischarakter darstellt, oder ob es mehrdeutig und daher falsch interpretierbar ist.

---

<sup>183</sup> a.a.O. S. 19.

<sup>184</sup> a.a.O. S. 19 und 357.

<sup>185</sup> a.a.O. S. 14.

### 3.4. Gesten und Gebärden im Nibelungenlied

Im Nibelungenlied gibt es auffällig viele Episoden, in denen das Aufstehen, Stehen, Setzen und Sitzen der ProtagonistInnen im Rahmen von courtoisen Empfängen beschrieben wird. Diese Gesten und Gebärden sind notwendige Elemente des höfischen Begrüßungszeremoniells.<sup>186</sup> Bumke listet des weiteren "Niederknien, Sichverneigen, Umarmung und Kuss"<sup>187</sup> als feste Bestandteile des courtoisen Empfangs auf und unterstreicht die rechtliche Bedeutung dieser Gesten und Gebärden als Friedenszeichen.<sup>188</sup> Als solche drücken sie die Willenshaltung der Beteiligten aus.<sup>189</sup> Im Falle des höfischen Empfangs ist das der Wille der Gastgeber und Gäste, sich freundlich und friedlich zu verhalten. Andererseits haben die Gesten und Gebärden zugleich eine Appellfunktion: Sie drücken die Erwartungshaltung derer aus, die sie ausführen und können als "Appell an [das] Gegenüber" verstanden werden, "seinerseits Gebärden sprechen zu lassen, die einen rechtlichen Sachverhalt [...] sichtbar machen".<sup>190</sup> Der höfische Empfang von Gästen dient daher nicht nur der adeligen Selbstdarstellung, sondern kann zugleich als gegenseitiger Vertragsabschluss bezeichnet werden: Er ist nicht nur ein "Friedenszeichen"<sup>191</sup> sondern vielmehr ein eindeutiger beidseitiger Friedenspakt.

Das Aufstehen, Stehen, Setzen und Sitzen der Beteiligten während höfischer Empfänge hat eine andere Funktion als z.B. der Kuss, da diese

---

<sup>186</sup> S. Joachim Bumke. Höfische Kultur. Bd. 1. S. 299.

<sup>187</sup> Ebd.

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> Ruth Schmidt-Wiegand. "Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht". a.a.O. S. 370-71.

<sup>190</sup> Schmidt-Wiegand. a.a.O. S. 372.

<sup>191</sup> Bumke. Höfische Kultur. S. 299.

Gebärden von den Hauptbeteiligten nicht beidseitig ausgeführt werden und keine rechtlichen Sachverhalte bezeichnen und erschaffen, sondern diese im Rahmen des optisch wahrnehmbaren Zeremoniells eher abbilden. Die Bedeutung des Sitzens lässt sich erahnen, wenn man sich das Wortfeld vergegenwärtigt, das das Wort noch im modernen Sprachgebrauch umgibt: Besitzen, Besitz, sich widersetzen und ersetzen sind nur einige Beispiele. Sitzen war ein Privileg Gottes<sup>192</sup>, der Herrschenden<sup>193</sup> und - im Zuge der Dezentralisierung und beginnenden Gewaltenteilung - auch der Richtenden<sup>194</sup>, so dass das Sitzen als Trope für Herrschaft und jurisdiktische Gewalt angesehen werden kann. Jacob und Wilhelm Grimm weisen darauf hin, dass der Begriff Besitz, ursprünglich nur liegende Habe bezeichnend, sich aus dem alten Rechtsbrauch ableitet, sein Gut im wahrsten Sinne des Wortes be-sitzen zu müssen: "wer grund und boden erwarb, unterliesz nicht, ihn leiblich zu besitzen, d.h. einen darauf gestellten stul symbolisch einzunehmen, und solchergestalt gieng das fremde gut auf ihn über"<sup>195</sup>. Auch der Begriff "sich jmd. wider-setzen" kann aus dem visuell dargestellten Herrschaftsanspruch abgeleitet werden, der sich aus dem Privileg des Sitzens ableitet: Sich dem Herrschenden ungebeten gegenüberzusetzen, zu wider-setzen, kommt einer gestisch-gebärdenhaften Kriegserklärung gleich. In Genesis B fasst der mit seiner Position in der himmlischen Hierarchie unzufriedene Engel des Lichts

---

<sup>192</sup> In der angelsächsischen Genesis B wird Gott nach der Erschaffung der Engel auf seinem Stuhl sitzend beschrieben, V. 260 c : "siteth on tham halgan stole". In: The Saxon Genesis. An Edition of the West Saxon Genesis B and the Old Saxon Vatican Genesis. Hrsg. v. A.N. Doane. Madison: University of Wisconsin Press, 1991. S. 208.

<sup>193</sup> Grimm weist darauf hin, dass der Stuhl des Herrschers als Thron zur Insigne, zum Herrschaftszeichen wird. Deutsche Rechtsaltertümer. Bd. 1, S. 336.

<sup>194</sup> Grimm. Deutsche Rechtsaltertümer. Bd. 1. S.482 und Bd. 2. S. 374 ff.

<sup>195</sup> Jacob und Wilhelm Grimm. Deutsches Wörterbuch. Bd. 1. S. 1627. Vgl. auch Jacob Grimm. Deutsche Rechtsaltertümer. Bd. 1. S. 258 ff.

und spätere Satan den Entschluss, sich einen Stuhl zu bauen, der dem Stuhl Gottes gleicht und sich dem Herrn so zu wider-setzen: "ic haebbe gewæld micel to gyrwanne godlecran stol [...]"<sup>196</sup>. Dass dieser Gedanke nicht nur symbolische Bedeutung hat, zeigt sich daran, dass er gleich darauf in die Tat umgesetzt wird: Der Stuhl wird gebaut, Satan wider-setzt sich Gott im wahrsten Sinne des Wortes und wird von ihm zur Strafe entthront und von seinem Stuhl in die Hölle geworfen.<sup>197</sup> Sitzen ist nicht nur das Privileg des Herrschers, sondern bezeichnet auch den Herrschenden.

Sitzen verweist im Falle Gottes und Satans gleichzeitig auf die Möglichkeit, jemand könnte mit seiner Position in der Sitzordnung, d.i. Hierarchie, unzufrieden sein und sich dieser wider-setzen wollen. Protokollarisch festgelegte Sitzordnungen bezeugen, welche Wertigkeit der Anordnung der Gäste am Tisch zukam: Die Höhe der Stühle und die Position am Tisch waren ein Abbild der hierarchischen Struktur der anwesenden Gesellschaft.<sup>198</sup> Bumke weist darauf hin, dass sich im König Rother ein blutiger Streit darüber entzündet, wem von den Anwesenden der Ehrenplatz an der Tafel, der dem Stuhl des Herrschers gegenüberstehende "gegenseidale", gebührt.<sup>199</sup> Der fiktionale höfische Herrscher zeigt sich politisch klüger: Artus "erfindet" die Tafelrunde, um das schwierige Unterfangen zu umgehen, seine Ritter so zu setzen, wie es ihrem Rang entspricht - so werden Streitigkeiten vermieden: "die zer selben stunde dâ gesâzen oder sît, der hete einer âne strît

---

<sup>196</sup> The Saxon Genesis. V. 280a-281b. S. 209.

<sup>197</sup> Vgl. The Saxon Genesis. V. 292a-306a. S. 210.

<sup>198</sup> Vgl. Joachim Bumke. Höfische Kultur. Bd. 1. S. 248 ff.

<sup>199</sup> Joachim Bumke. Höfische Kultur. Bd. 1. S. 250.

an lobe den besten gewin"<sup>200</sup>. Und im Gegensatz zum himmlischen Herrscher in der Genesis B sitzt der courtoise Herrscher beim Empfang der Gäste nur so lange, bis diese ihn haben sitzen sehen, steht dann allerdings auf und "stellt" sich ihnen für eine Weile optisch "gleich". Als Ginover die höfisch eingekleidete Enite in die Festhalle führt, finden sie Artus an der Tafelrunde sitzend vor, "sitzen nâch sînem rehte"<sup>201</sup>, der erhebt sich aber kurz darauf, um den Damen entgegenzugehen<sup>202</sup>. Auch für männliche Gäste erhebt man sich vom Stuhl. Als Rüdiger nach Siegfrieds Tod an den Wormser Hof kommt, um Kriemhild für Etzel zu werben, erhebt sich König Gunther, um ihn höfisch, d.i. mit "zuht", zu empfangen: "der herre stuont von sedele. daz was durch grôze zuht getân" (1185, 4). Und als Tristan im irischen Hof von der Königsfamilie empfangen wird, erhebt diese sich von ihren Sitzen, und beweist so ihre courtoisie: "Küneec, ietweder künigîn si tâten ime ir tugende schîn: si stuonden ûf und gruozten in" (11159-61). Das Sitzen bezeichnet den Herrscher, der courtoise König zeichnet sich jedoch dadurch aus, dass er sein visuell dargestelltes Herrscherprivileg für eine Weile durch die Gebärde des Aufstehens und des 'sich dem Gaste Gleichstellens' optisch aufgibt.

Im Nibelungenlied spielen die Gebärden des Sitzens, Aufstehens, Stehens und Setzens sowohl beim zeremoniell höfischen Empfang als auch

---

<sup>200</sup> Hartmann von Aue. Erec. V. 1617-20. Artus Tafelrunde lässt sich literarisch bis zu Robert Waces Roman de Brut zurückverfolgen. Schon hier werden die Vorteile des Sitzens in einer Runde beschrieben: "[...] Arthur made the Round Table, so reputed of the Britons. This Round Table was ordained of Arthur that when his fair fellowship sat to meat their chairs should be high alike, their service equal, and none before or after his comrade. Thus no man could boast that he was exaltet above his fellow, for all alike were gathered round the board, and none was alien at the breaking of Arthur's bread." In: Wace and Layamon. Arthurian Chronicles. Übers. von Eugene Mason. London, New York: Everyman's Library, 1970. S. 55.

<sup>201</sup> Hartmann von Aue. Erec. V. 1614.

<sup>202</sup> Hartmann von Aue. Erec. V. 1744 ff.

beim courtoisen Empfang von Gästen in privaten Räumen eine große Rolle. Als Gunther und Siegfried Kriemhild in ihren privaten Räumen besuchen, um sie zu bitten, ihnen für die Reise nach Island Kleidung anzufertigen, steht Kriemhild von ihrem Sitz auf und geht den beiden entgegen.

"die fürsten kômen beide, dô si daz vernam,  
 dô stuont si von dem sedele. mit zûhten si dô gie,  
 dâ si den gast vil edele und ouch ir bruoder enpfie" (348, 2-4)

Der Kommentar des Erzählers, Kriemhilds gebärdenhaftes Verhalten geschehe "mit zûhten", verweist auf ihr höfisch-diszipliniertes Benehmen<sup>203</sup> und ihren courtoisen Körper. Kriemhilds Gebärde ist eindeutig, verweist aber trotzdem auf ein vielschichtiges, ihr zugrunde liegendes Motivationsschema. Zwar empfängt Kriemhild die zwei Männer in ihrem Privatgemach, wo ihr die Pflichten der höfischen Hausherrin und Gastgeberin obliegen, andererseits ist Siegfried, so ahnen es an dieser Stelle zumindest die RezipientInnen des Epos, ihr zukünftiger Ehemann und Gunther als ranghöchster männlicher Verwandter am Hof ihr Vormund. Kriemhild erhebt sich, sobald sie vernimmt, wer ihr einen Besuch abstattet und wartet nicht mit dem Aufstehen, bis Gunther und Siegfried sie haben sitzen sehen. Dieser Umstand deutet auf ein bald entstehendes und ein noch existierendes legales Abhängigkeitsverhältnis, im Rahmen dessen Kriemhild sich durch ihre Gebärde unterwürfig zeigt.

Kriemhilds Gebärde wird höfisch vollendet beantwortet: Gunther spricht seine Bitte um Kleidung stehend aus. Er und Siegfried setzen sich erst, als sie von Kriemhild dazu verbal und gebärdenhaft aufgefordert werden; nach der Bitte, sich doch zu setzen, nimmt Kriemhild die beiden an die Hand und geleitet

---

<sup>203</sup> de Boor kommentiert Kriemhilds Gebärde in diesem Sinne: "Kriemhild weiß sich zu benehmen (mit zûhten)." In: Nibelungenlied. S. 64. Anmerkung zu Strophe 348.

sie zu ihrem vorherigen Sitz: "Nu sitzet [...]' sprach daz küniges kint. [...]. die ûz erwelten beide nam diu frouwe bî der hant. Dô gie si mit in beiden, dâ si ê dâ saz, ûf matraze diu vil rîchen [...]" (351, 1a-352, 2a). Die gebärdenhafte Interaktion wird von allen Involvierten höfisch vollendet ausgeführt, sie ist unmissverständlich und kann so als eindeutiger kommunikativer Akt gelten.

Problematischer werden die Gebärden des Setzens und Sitzens, nachdem Gunther und Siegfried nach geglückter Brautwerbung mit Brünhild aus Island zurückkehren. Bei der Doppelhochzeit von Gunther und Brünhild sowie Siegfried und Kriemhild sitzen letztere bei Tisch auf dem Gunther und Brünhild gegenüberstehenden Platz, dem schon aus König Rother bekannten "gegenseidele": "an daz gegenseidele man Sîfriden sach mit Kriemhilde sitzen" (617, 2a-3a). Siegfried und Kriemhild werden Gunther und Brünhild hier visuell gleichgesetzt: Die Geste verweist auf den gleichen Rang der beiden Paare. Die Visualisierungsstrategie der Machtverhältnisse am Wormser Tisch und Hof erweist sich jedoch für Brünhild als problematisch, der in Island verbal und gebärdenhaft vorgespielt wurde, dass Siegfried Gunthers Lehnsmann ist. Brünhild beginnt zu weinen, und obwohl ihre Tränen oft damit erklärt werden, sie würde die Schande Kriemhilds, einen Lehnsmann heiraten zu müssen, halt sehr lebhaft mitempfinden<sup>204</sup>, muss diese Interpretation meines Erachtens ausgeweitet werden: Kriemhild sitzt nicht nur neben Siegfried, sondern sie sitzt auch Brünhild gegenüber. Damit wird sie nicht nur dem vermeintlichen Vasallen Siegfried gleichgesetzt, sondern als Frau dieses Vasallen auch der

---

<sup>204</sup> Vgl. z.B. de Boor: "Durch die Verbindung mit einem wenn auch noch so reichen und mächtigen Unfreien wird die freie Königstochter geschändet. Brünhild als Gunthers Frau empfindet die Schmach der ganzen Familie lebhaft mit". In: Nibelungenlied. S. 108. Anmerkung zu Strophe 620.

Königin Brünhild. So wird die Familienschande für Brünhild auch zur persönlichen Schande.

Der Konflikt, der sich für Brünhild aus der Eheschließung Kriemhilds mit Siegfried und der Tischordnung beim Hochzeitsfest ergibt, lässt sich im Verlauf des Epos weiter optisch verfolgen. Brünhild besteht nach Siegfrieds und Kriemhilds Rückreise in die Niederlande Gunther gegenüber verbal darauf, die beiden als Vasallen an den Wormser Hof zu holen. Nachdem Gunther diese Forderung in eine Einladung abschwächt und das Paar zu einem Fest nach Worms lädt, ist er besorgt, dass seine Frau sich zu lehnsherrlich verhalten könnte und bittet sie deshalb, Kriemhild so höfisch zu empfangen, wie diese Brünhild einst empfing.<sup>205</sup> Es ist auffällig, dass Gunther seine Befürchtungen in dem Moment Ausdruck verleiht, als er Brünhild sitzen sieht:

"Er gie zuo Prünhilde,      da er die sitzen vant:  
 'wie enpfie et iuch mîn swester, do ir kômet in mîn lant?  
 alsam sult ir enpfâhen      daz Sîfrides wîp.'  
 'daz tuon ich', sprach si, 'gerne,      von schulden holt ist ir mîn lîp.'"
   
(783)

Die sitzende Brünhild, Gattin König Gunthers und deshalb 'first lady' am Wormser Hof, stellt ihre Position als Herrscherin optisch wahrnehmbar dar. Sie "setzt" sich im wahrsten Sinne des Wortes "in Szene", und diese Sichtbarmachung ihrer Stellung verweist auf die problematische Sitzordnung bei der Doppelhochzeit zurück. Zur gleichen Zeit wird hier gestisch-gebärdenhaft der Streit der Königinnen um den vermeintlichen Unterschied ihrer hierarchischen Stellung antizipiert. Dass Gunther sich der Brisanz der Frage Brünhilds nach dem wahren Rangunterschied bewusst ist, zeigt sich in

---

<sup>205</sup> Vgl. Nibelungenlied. 781-783.

seiner Bitte an die herrschaftlich-sitzende Frau, seine Schwester höfisch zu empfangen.

Brünhild gibt seiner Bitte nach und grüßt Kriemhild, dem höfischen Empfangsprotokoll folgend<sup>206</sup>, mit Verbeugung und Kuss: "in zühten grôze nîgen des man vil dâ vant, und küssen minneclîchen von vrouwen wol getân" (794, 2a-3b). Die vollendete courtoisie der Gebärden der Frauen wird vom Erzähler durch die Kommentare "in zühten" und "wol getân" unterstrichen. Sowohl Gunthers als auch Siegfrieds Gefolge ist mit der Inszenierung zufrieden: "daz was liep ze sehene Guntheres und Sîfrides man" (794, 4). Die gestisch-gebärdenhafte Interaktion erweist sich als erfolgreich. Das visuell dargestellte Gleichgewicht wird beim folgenden Festmahl durch die Sitzordnung bei Tisch jedoch wieder gebrochen: Wie ehemals bei der Hochzeit sitzt Siegfried wieder auf dem begehrten Ehrenplatz: "man bat Sîfride sitzen, als er het ê getân" (802, 3). Durch den erzählerischen Kommentar "als er het ê getân" wird die Szene bei Tisch direkt mit der Sitzordnung bei der Hochzeit verbunden und evoziert die damalige Reaktion Brünhilds auf die ihres Erachtens sichtbar gemachte Schande, als Königin einem Vasallenpaar gleichgesetzt zu werden. Durch die courtoisen Gebärden des Setzens, Sitzens und Aufstehens werden die wahren Machtverhältnisse am Wormser Hof optisch dargestellt. Gleichzeitig werden die Gefahren dieser courtoisen Visualisierungsstrategien am Beispiel Brünhilds verdeutlicht: Repräsentation und Realität stehen für sie in einem Missverhältnis. Die höfische Selbstdarstellung hat für sie nicht mehr die Funktion der Legitimation ihres

---

<sup>206</sup> Zu Kuss und Verbeugung als festem Bestandteil des höfischen Empfangs vgl. Bumke. Höfische Kultur. Bd. 1. S. 299 ff.

superioren Standes, sondern setzt sie hierarchisch auf die Position einer Vasallenfrau herab.

Die gestisch-gebärdenhaft inszenierte Handlungsebene spiegelt so den Konflikt wider, der durch die Vasallenlüge Siegfrieds während der Werbung in Island entstanden ist. Durch die Visualisierungsstrategien im Rahmen der höfischen Repräsentation wird die wahre Hierarchie der Anwesenden dargestellt; es wird ein optisch wahrnehmbarer Subtext geschaffen, durch den der folgende Streit der Königinnen kommentiert und relativiert wird. Innerhalb des interaktiven Systems des Sitzens sind die Gebärden eindeutig, in Relation zu anderen verbalen und gestischen kommunikativen Akten, d.i. Siegfrieds Stratorendienst und Vasallenlüge, werden sie zumindest für Brünhild doppeldeutig. Gesten und Gebärden haben die Funktion der Visualisierung und der Kommentierung des Handlungsverlaufes. Darüber hinaus sind sie ein Mittel der Antizipation: Sie verweisen auf den Streit der Königinnen, dem daraus resultierenden Tod Siegfrieds und schließlich dem Untergang der Burgunden.

Im zweiten Teil des Epos unterlaufen die Gebärden "Setzen, Sitzen, Aufstehen und Stehen" einen Funktionswechsel. Anfangs sind sie noch Mittel der optischen Darstellung von Rang: Als Rüdiger im Zuge seiner Werbungsfahrt bei Kriemhild Audienz bekommt, werden er und seine Männer von der Hausherrin persönlich ins Zimmer geleitet und die Besucher dürfen sich wie Kriemhild setzen; Gere und Eckewart, die ranghöchsten Männer in ihrem Gefolge, bleiben dagegen vor ihrer Herrin stehen:

"Man hiez den herren sitzen unde sîne man.  
die zwêne marcgrâven die sach man vor ir stân,  
Eckewart und Gêre, die edeln recken guot." (1227, 1-3)

Rüdiger und seine Männer sind geehrte Gäste und dürfen als solche sitzen. Gêre und Eckewart dagegen stellen ihre Untertänigkeit Kriemhild gegenüber visuell durch das Stehen in ihrer Gegenwart dar und geben sich so als Vasallen Kriemhilds zu erkennen.

Wie die Markgrafen vor Kriemhild stehen auch Etzels Vasallen vor ihrem Herrn. Als Kriemhild die von Rüdiger überbrachte Werbung Etzels akzeptiert und diesen heiratet, zeigt sie sich von der Macht ihres zweiten Mannes beeindruckt. Diese Macht wird von Etzel sorgfältig inszeniert, indem er im Kreise seiner stehenden Vasallen sitzt:

"Si waen' in Niderlande    dâ vor niene gesaz  
 mit sô manigem recken.    dâ bî geloube ich daz:  
 was Sîfrit rîch des guotes, daz er nie gewan  
 sô manigen recken edele,    sô si sach vor Etzelen stân"  
 (1368)

Der sitzende Etzel erinnert sie an ihre eigene Position als Herrscherin an der Seite Siegfrieds: " Wie si ze Rîne saeze, si gedâht âne daz, bî ir edelen manne; ir ougen wurden naz" (1371, 1-2). Sitzen und Herrschen werden von Kriemhild gleichgesetzt, und Etzel als sitzender Herrscher verweist primär auf ihren toten ersten Mann. Obwohl sie noch um Siegfried trauert, ergreift Kriemhild ihre Chance, sich visuell erneut als Herrscherin zu präsentieren und nimmt ihren Sitz an Etzels Seite ein: "dâ diu schoene Kriemhilt bî Etzel under krône saz" (1374,4). Die Gebärde des Sitzens hat hier allein die Funktion, die lehnherrliche Macht Etzels und Kriemhilds darzustellen und wird nicht mehr, wie im ersten Teil des Nibelungenlieds, von höfischen Elementen wie dem Aufstehen durchbrochen. Auch fehlen Erzählerkommentare wie "mit zühten", die auf das courtoise Verhalten der Akteure hinweisen: Auf der gestisch-

gebärdenhaften Ebene im Nibelungenlied ist die höfische Repräsentation der unmittelbaren, reinen Darstellung von Macht und Stärke gewichen.

Auch in der folgenden Beschreibung von Kriemhilds und Etzels Herrschaft in Etzelsburg<sup>207</sup> fehlen explizit courtoise Elemente und Erzählerkommentare bezüglich des höfischen Benehmens des Herrscherpaares gänzlich. Etzels Besitz und Macht sind unbeschreiblich groß, so versichert der Erzähler des Nibelungenlieds: "wer kunde iu daz bescheiden, wie sît der Künec saz?" (1382, 3). Und Kriemhild, die anstelle Etzels erster Frau Helche nun an der Seite des Königs Platz genommen hat, sitzt nicht mehr "minneclîche" oder "mit zühten", sondern "gewalteclîche": "hey wie gewalteclîche si sît an Helchen stat gesaz!" (1383, 4). Kriemhilds Gesten und Gebärden, die im ersten Teil des Nibelungenlieds wiederholt im Rahmen der courtoisen Repräsentation als höfisch dargestellt und bezeichnet wurden, haben im zweiten Teil des Epos die Funktion, ihre Macht und Gewalt als Gattin Etzels zu repräsentieren. Durch bewusst eingesetzte, gestisch-gebärdenhafte Visualisierungsstrategien wird die Entwicklung Kriemhilds von der höfischen Herrin an der Seite Siegfrieds zur Herrscherin an Etzels Hof abgebildet. Die visuell dargestellte Entwicklung weist gleichzeitig auf das Ende des Epos hin.

Es gibt viele anderen Szenen im Nibelungenlied, in denen die Gebärden des Sitzens, Setzens, Aufstehens und Stehens in den schon oben erwähnten Funktionen beschrieben wird.<sup>208</sup> Diese Episoden sollen an dieser Stelle nicht weiter untersucht werden. Statt dessen möchte ich eine andere Szene diskutieren, in welcher die Gebärde des Sitzens im Epos problematisiert wird:

---

<sup>207</sup> Vgl. Nibelungenlied. 1380-1383.

<sup>208</sup> Vgl. z.B. Nibelungenlied. 742;754; 879; 1194; 1380; 1436; 1808; 1812; 2004.

Nachdem die Burgunden Kriemhilds und Etzels Einladung nach Etzelburg gefolgt sind, wird nur Giselher von Kriemhild mit einem Kuss begrüßt<sup>209</sup>; nur ihm wird durch die Geste Sicherheit zugesagt. Hagen deutet Kriemhilds Geste in genau diesem Sinne und beschließt, nun seinerseits gestisch-gebärdenhaft darzustellen, dass er sich nicht fürchtet. Als Kriemhild Hagen und Volker das nächste Mal sieht, sitzen diese auf einer Bank vor ihrem Palast.<sup>210</sup> Kriemhild interpretiert diese Gebärde korrekt als offene Beleidigung und Kriegserklärung, sie befiehlt ihrem Gefolge, sich kampfbereit zu machen, setzt sich die Krone auf und geht den beiden in ihrer Funktion als Königin und Repräsentantin des Reiches entgegen. Als Kriemhild sich mit ihren bewaffneten Männern nähert, versichern Hagen und Volker sich gegenseitig ihrer Kampfbereitschaft. Obwohl beide einen blutigen Konflikt antizipieren, will Volker nach höfischer Sitte von der Bank aufstehen und Kriemhild als Königin und Edelfrau Respekt erweisen:

"Nu stê wir von dem sedele', sprach der spileman:  
 'si ist ein küneginne; und lât si für gân.  
 bieten ir die êre: si ist ein edel wîp.  
 dâ mit ist ouch getiuret unser ietweders lîp.'" (1780)

Volker repräsentiert hier den courtoisen Krieger, der sich noch im Augenblick der Kampfansage seiner Feindin gegenüber höfisch benimmt. Hagen belehrt ihn eines Besseren: Stehe man nun auf, so würden Kriemhilds Krieger die Gebärde als Angstbezeugung deuten.

"Nein durch mîne liebe', sprach aber Hagene:  
 'so wolden sich versinnen dise degene,  
 daz ichz durch vorhte taete, und sold' ich hin gên.  
 ich enwil durch ir deheinen nimmer von dem sedele sten.'" (1781)

---

<sup>209</sup> Vgl. Nibelungenlied. 1737. Auf die Bedeutung dieses Kusses wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.

<sup>210</sup> Vgl. Nibelungenlied. 1761.

Spätesten in dieser Szene des Nibelungenlieds wird deutlich, dass courtoises Verhalten in Konfliktsituationen seinen Sinn verliert. Höfische Gesten und Gebärden können nur im Rahmen der courtoisen Repräsentation eindeutig und, von einigen Ausnahmen abgesehen, übereinstimmend gedeutet werden. Im Augenblick des offenen Konflikts werden sie mehrdeutig: Wenn Hagen sich höfisch vollkommen vor Kriemhild erheben würde, könnten ihre Krieger diese Geste als Feigheit und Eingeständnis von Schwäche interpretieren. Intention und Interpretation von höfischen Gesten sind hier nicht mehr eindeutig lesbar, und das sorgfältig eingeübte und inszenierte System der gestisch-gebärdenhaften Kommunikation kollabiert.

Werden die courtoisen Gesten und Gebärden aus ihrem ursprünglichen Rahmen, dem höfischen Zeremoniell, herausgelöst, so kommt es zur Multivalenz der Zeichen. Das der courtoisie und höfischen Repräsentation entstammende kommunikative System der Gesten und Gebärden hat keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sondern kann sich nur im höfischen Reich des schönen Scheins bewahren. Der höfische Körper kann seine Daseinsberechtigung und Integrität nur in der Scheinwelt des Hofes aufrecht erhalten. Doch selbst in dieser Enklave wird im Nibelungenlied die Eindeutigkeit der courtoisen Gesten, Gebärden und Körper aufgelöst. Das soll im Folgenden durch die Analyse der Funktion des Kusses im Rahmen des höfischen Zeremoniells gezeigt werden.

### 3.5. Krieg der Gesten und Gebärden

Wie in der Moderne hat der Kuss als Geste im Mittelalter vielfältige Funktionen<sup>211</sup>: er kann einerseits Ausdruck von Liebe und sexueller Begierde sein<sup>212</sup>; andererseits kann er als rituell-zeremonielle Geste religiöse und rechtliche Implikationen haben, wie z.B. der religiöse Friedenskuss<sup>213</sup>, der Versöhnungskuss<sup>214</sup>, der Huldigungskuss<sup>215</sup>, der Adoptionskuss<sup>216</sup> und der zeremonielle Begrüßungskuss<sup>217</sup>. Dazu muss zu jeder Geste des Küssens immer der verräterische Kuss, der Judaskuss<sup>218</sup>, assoziiert werden.

Im Nibelungenlied werden ausschließlich rituell-zeremonielle Küsse im Rahmen der courtoisen Repräsentation beschrieben. Besonders der Empfangskuss, den die Frau des Hauses dem männlichen Gast gibt, ist hier

---

<sup>211</sup> S. Nicolas J. Perellas Studie. The Kiss Sacred and Profane. Berkeley: University of California Press, 1969. S. 51-157.

<sup>212</sup> Der erotische Kuss ist dem Mittelalter nicht fremd, besonders in der Minnelyrik gibt es zahlreiche Belege für seine Existenz. Als Beispiel soll hier Walthers von der Vogelweide Gedicht "Under der linden" gelten. In der zweiten Strophe beschreibt das (weibliche) lyrische Ich das Küssen - "kuste er mich? wol tûsentstunt" (II, 7) - das der sexuellen Vereinigung vorausgeht - "wes er mit mir pflaege" (IV, 4). Vgl. Walther von der Vogelweide. Gedichte. a.a.O.

<sup>213</sup> Miri Rubin weist nach, dass der religiöse Friedenskuss der Absolution gleichgestellt werden kann, da er die Teilnahme an der Eucharistie ersetzen kann. Vgl. Miri Rubin. Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. S. 73.

<sup>214</sup> Zum Versöhnungskuss vgl. Ruth Schmidt-Wiegand. "Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht". a.a.O. S. 366.

<sup>215</sup> Jacob Grimm zitiert diverse Belege für den Huldigungskuss als Bestandteil der Lehnsvergabe. In: Deutsche Rechtsaltertümer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. 2 Bde. Bd. 1. S. 193-198

<sup>216</sup> Grimm a.a.O. Fussnote, S. 637. Vgl. auch S. 639. Ein Beispiel für einen courtoisen Adoptionskuss in der höfischen Epik findet sich in Gottfried von Strassburgs Tristan. Dort küsst Marke seinen Neffen Tristan, als er ihm nach der Schwertleite den Schild überreicht: "Hie mite bôt er im den schilt dar. er kuste in und sprach: "[...]". (Tristan, S.308, 5041-42). Der hier beschriebene Kuss hat eindeutig keine emotionale oder erotische Funktion, sondern ist Teil eines Zeremoniells. Durch den Kuss wird Tristan von Marke in die Gemeinschaft der Ritter aufgenommen; der Kuss ist einer Adoption gleichzusetzen.

<sup>217</sup> Zum zeremoniellen Begrüßungskuss beim höfischen Empfang vgl. Joachim Bumke. Höfische Kultur. Bd.1. S. 299 ff.

<sup>218</sup> Vgl. Matthäus 26:49; Markus 14:44-45; Lukas 22:47.

fester Bestandteil des höfischen Empfangszeremoniells.<sup>219</sup> Als solcher ist er, laut de Boor eine "ehrende, den bloßen Gruß steigernde Auszeichnung"<sup>220</sup>. Aufgrund dieses auszeichnenden Charakters wird der Empfangskuss sparsam und politisch klug angewandt. Und da zumindest im ersten Teil des Nibelungenliedes Männer politisch aktiver als Frauen sind, werden die Frauen von ihren männlichen Verwandten oder ihrem Vormund beraten und angewiesen, wen sie küssen sollen. So wird Kriemhild in Worms von ihren Brüdern angehalten, Siegfried öffentlich zu küssen: "ir wart erlobet küssen den waetlichen man" (297, 3). Im zweiten Teil des Nibelungenliedes übernimmt Rüdiger von Bechlamm für Kriemhild die Funktion eines Vormunds. Als er Kriemhild für Etzel erfolgreich geworben und ins Hunnenreich begleitet hat, instruiert er sie während ihres ersten Treffens mit Etzel und seinem Gefolge, wen sie neben ihrem zukünftigen Mann küssen soll:

"Dô sprach zer küneginne 'vrouwe, iuch wil enpfâhen swen ich iuch heize küssen, jane muget ir niht gelîche	der herre Ruedegêr: hie der künic hêr. daz sol sîn getân: grüezen alle Etzelen man." (1348)
---	---

Der Kuss ist hier nicht nur Bestandteil des konventionellen courtoisen Begrüßungszereemoniells, sondern zugleich eine Visualisierungsstrategie, in welcher die Hierarchie der höchststehenden Ritter öffentlich sichtbar gemacht wird. Kriemhild darf nicht alle Ritter "gelîche" küssen, sondern soll nur 12 Recken durch einen Kuss auszeichnen<sup>221</sup>. Kriemhilds Küsse dienen der Visualisierung der höfischen Hierarchie am burgundischen Hof. Da diese

---

<sup>219</sup> Bumke. Höfische Kultur. S. 299.

<sup>220</sup> Vgl. de Boors Anmerkung in NL S. 56, zu Vers 297, 3.

<sup>221</sup> Joachim Bumke hebt nur den Aspekt der öffentlichen Auszeichnung durch Kriemhilds Kuss hervor. Vgl. Höfische Kultur. Bd. 1. S. 300.

Hierarchie sich jederzeit ändern kann, hat der Kuss nicht nur eine deskriptive-darstellende Funktion, sondern zugleich wirklichkeitsschaffende Implikationen: Er zeichnet nicht nur diejenigen aus, die sich der besonderen Gunst des Herrschers erfreuen, sondern kann auch neue Favoriten in den engen Kreis der Königsfamilie integrieren.

Eine ähnliche Funktion hat der zeremonielle Empfangskuss auch in Bechlarn. Dort gibt Rüdiger nach der Ankunft der Burgunden sowohl seiner Ehefrau Gotelind als auch seiner Tochter genaue Anweisungen, welche der Recken sie durch einen Kuss zu ehren und visuell auszuzeichnen haben:

"Vil liebiu triutinne', sprach dô Ruedegâr,  
 'ir sult vil wol enpfâhen die edelen künige hêr,  
 sô si mit ir gesinde her ze hove gân.  
 ir sult ouch schône grüezen Hagen, Guntheres man.

Mit in kumt ouch einer, der heizet Dancwart;  
 der ander heizet Volkêr, an zühten wol bewart.  
 die sehse sult ir küssen unt diu tohter mîn,  
 unde sult ouch bî den recken in zühten gütliche sîn."  
 (1651-52)

Diesmal müssen die Frauen nur jeweils 6 Männer küssen. Dass der Willkommenskuss im Nibelungenlied ein reines Politikum und keinesfalls Ausdruck von persönlicher Freude oder körperlicher Anziehung<sup>222</sup> ist, wird an der Reaktion von Rüdigers Tochter deutlich, die aufgefordert wird, Hagen zu küssen. Denn Hagen sieht ihr nicht wie einer aus, den man selbst rein zeremoniell berühren möchte:

"ir vater hiez in küssen; dô blihte si in an.  
 er dûhte si sô vorhtlich, daz siz vil gern hete lân. [...].

<sup>222</sup> Ein Beispiel für einen zeremoniellen Begrüßungskuss, der in einen erotischen Kuss umschlägt, findet sich in Wolframs von Eschenbach Parzival. Dort hat König Vergulaht seiner Schwester Antikonie befohlen, Gawain zum Empfang zu küssen. Diese führt den Befehl nur zu gern aus: "ir munt was heiz, dick unde rôt, dar an Gâwân den sînen bôt. da ergienc ein kus ungastlich" (405, 19-21).

Doch muoste si daz leisten, daz ir der wirt gebot.  
gemischt wart ir varwe, bleich unde rôt." (1665, 3 - 1666,2)

Hagens Erscheinung ist "vorhtlich", womit er sich optisch von den courtoisen burgundischen Königen unterscheidet, die ohne Bedenken von den Damen geküsst werden. Das schreckeinflößende Aussehen Hagens setzt seinen Körper von den höfischen Körpern der Burgunden ab und hebt ihn visuell aus dem Kreis der höfischen Gesellschaft heraus. Die Überwindung, die der Kuss Rüdigers Tochter kostet, verweist auf eine neue Limitation der courtoisie: höfische Gesten und Gebärden erfordern höfische Körper der Interagierenden: In der Welt des schönen Scheins ist der "vorhtliche" Körper fehl am Platz und verhindert den reibungslosen Ablauf des Zeremoniells.<sup>223</sup>

Neben dem höfischen Empfangskuss für Gäste wird im Nibelungenlied auch der zeremonielle Hochzeitskuss beschrieben. Detailliert wiedergegeben wird nur die Hochzeitszeremonie Siegfrieds und Kriemhilds. Die Zeremonie besteht hier aus zwei voneinander getrennten Komponenten: Der eigentlichen öffentlichen Zeremonie sowie der Hochzeitsnacht, in der die Ehe vollzogen wird. Die öffentliche Zeremonie erfordert den öffentlichen, vor Zeugen gegebenen Kuss.

"Dô er si gelobete unt ouch in diu meit,  
güetlich umbevâhen was dâ vil bereit  
von sîvrîdes armen daz minneclîche kint.  
vor helden wart gekûsset diu schoene kûneginne sint."  
(616)

---

<sup>223</sup> Eine ähnliche Beschreibung eines verhinderten Begrüßungskusses findet sich, ironisch gebrochen, in Wolframs von Eschenbach Parzival. Dort wird der kleine Loherangrin zum ersten Mal in seinem Leben zu seinem Onkel getragen, dem schwarz-weiß gefleckten Feirefiz. Das Kind verweigert den Empfangskuss aus Furcht vor dem unheimlich aussehenden Onkel, der den Vorfall mit Humor nimmt: "dô truoc man Loherangrîn gein sînem vetern Feirafiz. dô der was swarz unde wîz, Der knabe sîn wolde kûssen niht. werden kînden man noch vorhte giht. des lachte der heiden" (805, 28 - 806, 3).

Im Gegensatz zum zeremoniellen Begrüßungskuss wird hier nicht der Mann von der Frau, sondern die Frau vom Mann geküsst sowie - und das ist eine neue Komponente - umarmt. Sicherlich weisen Kuss und Umarmung schon auf die noch zu vollziehende Hochzeitsnacht hin. Perella weist auf diesen Aspekt des Küssens hin: "[Kissing] is indeed a dramatic symbol of a reintegration, of a transcending of dualism. Its principal effect or felt value is then fusional. It is true that this idea of a fusion or union of two in one is also symbolized or even ritualized by sexual union [...]."<sup>224</sup> Da Perella in seiner Untersuchung die Zusammenhänge zwischen dem ritualisierten christlichen und dem emotional-privaten Küssen in der abendländischen Kultur aufzeigt und letzteren als Adaptation des ersteren interpretiert, lässt er meines Erachtens die rechtlichen Aspekte des Küssens zu sehr außer Acht. Obwohl der Hochzeitskuss die sexuelle Vereinigung von Mann und Frau symbolisiert, darf er hier nicht primär als emotional-erotisch aufgefasst werden. Während Siegfrieds und Kriemhilds Hochzeit verdeutlicht die Anwesenheit diverser Ritter als Zeugen der Zeremonie und des zeremoniellen Kusses - "vor helden wart geküsset" - dessen öffentlich-rechtlichen Charakter.<sup>225</sup> Dazu hat der Kuss als fester Bestandteil der Hochzeitszeremonie wie das ihm vorangehende gegenseitige Ehegelübde legale Implikationen und ist somit "Teil einer rechtsrituellen Handlung"<sup>226</sup>. Im Rahmen der Hochzeitszeremonie nimmt der Kuss jedoch eine Sonderstellung innerhalb der anderen gestisch-gebärdenhaften und verbalen

---

<sup>224</sup> Nicolas J. Perella. *The Kiss Sacred and Profane*. S. 4.

<sup>225</sup> Zur notwendigen Anwesenheit von Zeugen bei rituell-zeremoniellen Gesten und Gebärden mit legalen Implikationen vgl. Schmidt-Wiegand. "Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht". S. 371.

<sup>226</sup> Zu der Funktion von Rechtsgebärden vgl. Schmidt-Wiegand. "Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht". S. 375. Schmidt-Wiegand behandelt den Hochzeitskuss nicht in ihrer Untersuchung.

Akte ein: Er allein unterscheidet die Hochzeits- von der Verlobungszeremonie. Das wird deutlich, wenn man die Verlobungszeremonie von Giselher und Rüdigers Tochter betrachtet:

"Dô hiez man si beide stên an einen rinc  
 nâch gewonheite. vil manic jungelinc  
 in vroelîchem muote ir zegegene stuont.  
 si gedâhten in ir sinnen, sô noch die tumben gerne tuont.

[...]

Ir riet ir vater Ruedeger, daz si spraeche jâ  
 unt daz si in gerne naeme. vil schiere dô was dâ  
 mit sînen wîzen handen, der si umbeslôz,  
 Giselher der edele, swie lûtzel si sîn doch genôz."  
 (1683 u. 1685)

Die Verlobungszeremonie gleicht der Ehezeremonie gestisch bis auf einen Akt: Den des Küssens, der bei der Verlobungszeremonie nicht erfolgt. Der Hochzeitskuss ist fester Bestandteil der Zeremonie: Durch den Kuss erlangt die Frau vor dem Vollzug der Ehe, der unabdingbares Element der Eheschließung ist, den Status einer "quasi uxor", was legale erbrechtliche Implikationen hat.<sup>227</sup> Daraus kann geschlossen werden, dass der zeremonielle Kuss anders kodiert ist als die Gebärde der öffentlichen Umarmung.

Dass die gestischen und verbalen performativen Akte bei Eheschließung und Verlobung den öffentlich-rechtlichen Aspekt dieser Zeremonien betonen und den emotional-privaten Aspekt ausklammern, korrespondiert mit dem politischen Stellenwert, den eheliche Verbindungen im Mittelalter innehatten. Brooke<sup>228</sup> erläutert die Entwicklung der Eheschließung in ihrem historischen Umfeld wie folgt: Eheschließung im Römischen Recht wurde allein durch die

---

<sup>227</sup> Vgl. Perella. The Kiss Sacred and Profane, p. 41 and footnote 73, p. 286.

<sup>228</sup> Vgl. Christopher N. L. Brooke. The Medieval Idea of Marriage. Oxford, New York: Oxford University Press, 1989. S. 39-41 und S. 119-143.

Übereinstimmung ("consensus") zu heiraten konstituiert. Diese Übereinstimmung musste jedoch nicht zwischen den zukünftigen Ehepartnern vorhanden sein, es war ausreichend, wenn sie zwischen den Oberhäuptern der Familie von Braut und Bräutigam bestand. Im 9. Jahrhundert forderten Vertreter der Kirche, dass diese Übereinstimmung auch zwischen den zukünftigen Eheleuten bestehen müsse. Dieser Konsens wurde, laut Duby<sup>229</sup>, allerdings nicht aus Gründen der Humanität gefordert, sondern um ein Werkzeug zu schaffen, den politischen und wirtschaftlichen Machtzuwuchs einzudämmen, der das Resultat feudaler Eheschließungen war. Ziel und Zweck der Ehe war, laut Brooke, die Zeugung legitimer Kinder und Erben. Im Verlauf des 11.-12. Jahrhunderts wurde aus diesem Zweck ein konstituierender Akt: eine Eheschließung ohne sexuelle Vereinigung, "consummatio", wurde als unvollständig definiert. Zusammenfassend lässt sich über Eheschließungen im hohen Mittelalter sagen, dass sie aus drei Komponenten bestehen, die ihre Rechtmässigkeit konstituieren: Aus dem consensus der Familie und - im Idealfall - der Eheleute, der Ehezeremonie als öffentlich-bezeugtem Akt, der aus performativen verbalen und gestischen Akten besteht, sowie der anschließenden consummatio der Ehe.

Der Autor des Nibelungenliedes inkorporiert alle drei Komponenten; zudem versucht er, sowohl dem kirchlichen als auch dem aristokratischen Konzept genüge zu tun. Zwar wird die Verlobung von Rüdigers Tochter mit Giselher von den Familienoberhäuptern festgelegt; weder Giselher noch seine Zukünftige werden in der Angelegenheit befragt<sup>230</sup>. Jedoch wird während der

---

<sup>229</sup> Georges Duby. Die Frau ohne Stimme. Liebe und Ehe im Mittelalter. Frankfurt: Fischer, 1993. S. 21-26.

<sup>230</sup> Vgl. Nibelungenlied. V.1675-1679.

Zeremonie deren Zustimmung eingeholt. Ähnlich ist es vor der Hochzeit von Siegfried und Kriemhild. Siegfried holt sich bei Gunther, der als männliches Familienoberhaupt des burgundischen Königshauses fungiert, die Erlaubnis, Kriemhild zu heiraten.<sup>231</sup> Im Gegensatz zu Rüdiger holt Gunther Kriemhilds Zustimmung zur schon beschlossenen Ehe schon vor der Hochzeitszeremonie ein, allerdings unter Hinweis auf seinen gestisch gegebenen Eid, den Kriemhild durch ihre Einwilligung lösen soll<sup>232</sup>. Während der Hochzeit von Kriemhild und Siegfried erschaffen und symbolisieren Kuss und Umarmung dann ihre öffentlich-rechtliche Vereinigung.

Dass der Vollzug ihrer Ehe notwendiger Bestandteil der Zeremonie ist, wird aus der Stelle deutlich, in der über die Hochzeitsnacht beider berichtet wird:

"Dô der herre Sîfrit	bî Kriemhilde lac,
unt er sô minneclîche	der juncvrouwen pflac
mit sînen edelen minnen,	si wart im sô sîn lîp."
	(629, 1-3)

Siegfried und Kriemhild werden während des Vollzugs der Ehe also zu einem Körper. Dass ein Paar nach der Eheschließung tatsächlich als ein Körper angesehen wird, spiegelt sich noch im heutigen Recht wieder: Ehepartner können in rechtlichen Angelegenheiten nicht gezwungen werden, gegeneinander auszusagen, so wie Personen, die eines Verbrechens

---

<sup>231</sup> Vgl. Nibelungenlied. V.332-335. Das Gunthers Konsens auch in diesem Fall einen politischen und wirtschaftlichen Machtzuwuchs mit sich bringt, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass seine Zustimmung Teil eines Handels ist: wenn Siegfried ihm hilft, Brünhild zur Frau zu bekommen, dann bekommt der im Gegenzug Kriemhild. Auch bei diesem Handel zeigt sich die rechtsschaffende Kraft gestisch-ritueller Akte; dem verbalen Versprechen wird zur Bekräftigung ein gestischer Eid hinzugefügt: "Daz lob ich", sprach dô Gunther, 'Sivrid, an dîne hant". Nibelungenlied. V. 334,1.

<sup>232</sup> Vgl. Nibelungenlied. V. 612, 1-2: "Dio sprach der künic Gunther: 'swester vil gemeit, durch dîn selber tugende loese mînen eit!'"

angeklagt werden, sich nicht selber belasten müssen. Die Belastung eines Ehepartners kommt rechtlich also einer selbstbelastenden Aussage gleich. Der Kuss, der bei der Ehezeremonie die öffentlich-rechtliche Komponente der Ehe erschafft und zugleich auf die Hochzeitsnacht verweist, erschafft für die Ehepartner eine neue rechtliche Realität, indem er sie zu einem Körper macht.

Eine dritte Komponente des rituell-zeremoniellen Kusses ist eine Form des Adoptionskusses: Frauen werden im Nibelungenlied von Frauen geküsst, wenn sie nach ihrer Heirat zur Familie des Mannes ziehen und dort von seinen weiblichen Verwandten begrüßt werden. Eine neu verheiratete Frau wird so durch den Kuss von den Blutsverwandten ihres Mannes in die Familie aufgenommen.<sup>233</sup> So wird Brünhild nach ihrer Ankunft in Worms von Kriemhild und Ute geküsst:

"Mit vil grôzen zûhten      vrou Kriemhilt dô gie,  
 dâ si vroun Prûnhilden      unt ir gesinde enpfie.  
 man sach dâ schapel rucken      mit liechten henden dan,  
 dâ si sich kusten beide:      daz wart durch zuht getan.

[...]

Die vrouwen sich beviengen      mit armen dicke hie.  
 sô minneclîch enpfâhen      gehörte man noch nie,  
 sô die vrouwen beide      der briute tâten kunt.  
 vrou Uote unt ir tohter      die kusten dicke ir sûezen munt."  
 (587 u. 589)

Der Willkommenskuss für die zukünftige Frau des Hauses kann hier als Adoptionsritus angesehen werden: Durch den Akt des Küssens wird sie zum Familienmitglied. Wie Brünhild von den weiblichen Verwandten ihres Mannes

---

<sup>233</sup> Unter Adoptionskuss versteht Jacob Grimm ausschließlich den Kuss, den das Familienoberhaupt den zu adoptierenden Kindern gibt. Vgl. Grimm. Deutsche Rechtsaltertümer. Fussnote auf S. 637. Vgl. auch S. 639.

begrüßt wird, wird auch Kriemhild bei ihrer Ankunft in Xanten von Sigelind und Sigmund geküsst:

"Mit lachendem munde      Sigelint unt Sigemunt  
kusten Kriemhilde      durch liebe manige stunt  
unt ouch ir sun Sifrit.      in was ir leit benomen.  
allez ir gesinde      was in grôze willekommen."  
(709)

Dass Kriemhild hier nicht nur von der ehemaligen Frau des Hauses, Sigelind, geküsst wird, sondern auch von deren Mann mit Kuss begrüßt wird, kann damit erklärt werden, dass dieser schon in dem Moment, in dem Siegfried in Xanten erschien, abgedankt hat<sup>234</sup> und Kriemhild daher rein schwiegerväterlich begrüßt.

So wie die Frauen von ihren neuen weiblichen Verwandten geküsst werden, küssen sie selbst, und diesmal aktiv, ihre Verwandten, wenn sie sich von denen verabschieden, um an den Wohnort ihrer Ehemänner zu ziehen. Kriemhild küsst ihre Verwandten, als sie nach Xanten aufbricht:

"Urloup si alle nâmen,      beidiu ritter unde kneht,  
mägede unde vrouwen;      daz was michel reht.  
gescheiden küssende      wurden si zehant.  
si rûnten vroelîchen      des kûnec Guntheres lant."  
(701)

Eindeutiger als in dieser Episode sind die Küsse beim Abschied Brünhilds von ihren Verwandten, bevor sie sich mit Gunther nach Worms einschiff:

"In tugentlîchen zûhten      si rûmte ir eigen lant.  
si kust' ir vriunt die nâhen,      die si bî ir vant."  
(526, 1-2)

---

<sup>234</sup> Vgl. Nibelungenlied. V. 704, 4: "mîn sun, der edel Sifrit, sol hie selbe kûnec sîn." Sigemund ist zu dem Zeitpunkt der Begrüssung Kriemhilds also nicht mehr König, sondern repräsentiert nur noch Teil der Familienverbandes wie seine Frau Sigelind.

Setzt man diese beiden Varianten des öffentlichen Küssens - beim Abschied und beim Willkommen - miteinander in Beziehung, so kann man folgende These aufstellen: Der öffentlich-rechtliche Kuss bezeichnet nicht nur die Aufnahme in einen oder die Loslösung aus einem Familienverbund, sondern auch die Übergabe von Macht und Heil der betroffenen Häuser.<sup>235</sup> Und in dem Kuss selber sind Macht und Heil inhärent. Brünhild verabschiedet sich mit Kuss von ihrem Gefolge, das heißt, sie gibt ihrem Gefolge Macht und Heil des Hauses mit diesem Kuss zurück, da sie durch die Eheschließung mit Gunther rechtlich ein Mitglied seiner Familie wird. Nach ihrer Ankunft in Worms werden ihr Macht und Heil des burgundischen Hauses von Kriemhild übertragen, die nun ihrerseits nach Xanten reisen muss, um dort von ihrer Schwiegermutter durch den Kuss Macht und Heil des niederländischen Hauses zu bekommen: Das Küssegeben ist ein reziproker Transfer, der eine Gegengabe verlangt. Und das Küssegeben kann somit in den Bereich des Geschenkegebens im Sinne von Marcel Mauss<sup>236</sup> gerückt werden. Mauss definiert Geschenke unter funktionalen Aspekten als Komponenten eines reziproken Systems<sup>237</sup>, in welchem die Ehre (und nicht selten auch das Leben) von Schenkenden und Beschenkten auf dem Spiel stehen. Die Spielregeln des Systems sind einfach: Jedes Geschenk muss in genau bestimmten Massen zurückgegeben werden. Manchmal muss das entsprechende Gegengeschenk von gleichem Wert, manchmal aber auch von höherem Wert als das ihm

---

<sup>235</sup>Auch Perella argumentiert, dass dem Kuss in der Antike und im Mittelalter eine magische Kraft innewohnt, durch welche Macht übertragen wird. "[...] the kiss has its origins in the magical idea of the infusion of power or the exchange or union of 'spirits' or 'souls' carried by or even identified with breath [...]." The Kiss Sacred and Profane. S. 5.

<sup>236</sup> Marcel Mauss. The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies. Übers. von W.D. Halls. London, New York: W.W. Norton, 1990.

<sup>237</sup> Vgl. Mauss, a.a.O. S. 3.

vorhergehende Geschenk sein.<sup>238</sup> Archaische (und moderne) Gesellschaften können, laut Mauss, anhand einer vollständigen Katalogisierung von Transferaktionen beschrieben werden, welche die gegenseitigen Bindungen und Verpflichtungen der Gesellschaftsmitglieder erschaffen und bezeichnen.<sup>239</sup> Dies kann meiner Meinung nach für das Mittelalter auf den gestischen Code ausgeweitet werden: Die Abhängigkeitsverhältnisse in der mittelalterlichen Gesellschaft könnten anhand der vollständigen Katalogisierung von Gesten beschrieben werden, welche die gegenseitigen Bindungen und Verpflichtungen der Gesellschaftsmitglieder erschaffen und bezeichnen.

In "Germanic Law. The Pledge and the Gift"<sup>240</sup> weist Mauss zudem auf die vielen Worte in der deutschen Sprache hin, die Derivate des Wortes 'geben' sind und sich auch in diversen Redewendungen finden lassen. Ein Beispiel, das im Kontext "Küssen" angeführt werden kann, ist der auch im mhd. existierende Ausdruck des "Küsse gebens"<sup>241</sup>, der das Küssen in den Bereich des Schenkens, der Gabe, rückt. Die von Mauss postulierte Gegenseitigkeit des Schenkensprozesses kann dementsprechend sprachlich in der reflexiven Form 'sich küssen', d.i. 'sich gegenseitig Küsse geben' wiedergefunden werden.

Die Geste des rituell-zeremoniellen Küssens im Mittelalter kann als Form des Schenkens im Sinne von Mauss definiert werden, das heißt als gemeinschaftsstiftendes Moment, durch das soziale Bindungen geschaffen

---

<sup>238</sup> Vgl. Mauss, a.a.O. S. 5-14.

<sup>239</sup> Vgl. Mauss, a.a.O. S.65-71.

<sup>240</sup> Vgl. Mauss, a.a.O. S.60-63.

<sup>241</sup> S. z. B. Uolrich von Winterstetten, Leich XXI, 3,7: "daz si von ir rôtem munde wolte ein lieplich küssen geben". In: Hugo Kuhn (Hrsg.). Minnesang des 13. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer, 1962. S. 108.

werden. Wer mit öffentlichem Kuss empfangen wird, wird durch dieses Geschenk in die Familie der oder des Küssenden aufgenommen und kann sich als Mitglied dieser Familie seiner Machtposition sowie seiner Immunität im Familienhaus sicher sein.<sup>242</sup> Denn die Person, die man zum Empfang geküsst hat, darf selbst lange über die Dauer ihres Aufenthaltes im Haus des Küssenden hinaus nicht tötlich angegriffen werden: Die geküsste Person ist für die Gastgeber tabu. Eine solche Aufnahme in die Familie wird nicht jedem gewährt, sie erfordert vorherige Bedingungen wie Eheschließung<sup>243</sup> oder anderweitige bindende Verpflichtungen. Eine solche Verpflichtung wird durch Siegfrieds Hilfe beim Kampf gegen die Dänen und Sachsen<sup>244</sup> hergestellt. Diese erklären den Burgunden den Krieg, während Siegfried sich am Wormser Hof als Gast aufhält. Der Gaststatus, der geringer als der durch den Kuss erschaffene Status eines Familienmitglieds ist, wird durch das gemeinsame Trinken des Willkommenstrankes geschaffen.<sup>245</sup> Die gestische Aufnahme Siegfrieds als Gast schafft Immunität für ihn und fordert gleichzeitig eine Gegengabe. Diese leistet Siegfried durch seine Hilfe beim Krieg gegen die Sachsen und Dänen. Erst dann wird er durch einen Kuss in die Familie aufgenommen, und diese Integration wird eindeutig als Gegengabe für geleistete Dienste beschrieben:

---

<sup>242</sup> Zur Mitgliedschaft und Immunität im Familienkreis vgl. Francis G. Gentry. Triuwe and Vriunt in the Nibelungenlied. Amsterdam: Rodopi N.V., 1975. Gentry konzentriert sich in seiner Untersuchung auf die rechtlichen Implikationen von "triuwe" und "vriunt" und interpretiert das Nibelungenlied unter dem Aspekt der im Epos beschriebenen Rechtsverpflichtungen und -brüche. Das Kuss ist meines Erachtens ein "triuwe"-konstituierendes Element, durch welches die Küssenden in ein "vriunt"-Verhältnis treten und sich zur gegenseitigen Immunität verpflichten.

<sup>243</sup> Zum Ehe- als triuwe"-Verhältnis vgl. Gentry. a.a.O. S. 65 ff.

<sup>244</sup> Vgl. Nibelungenlied. V.139-240.

<sup>245</sup> Vgl. Nibelungenlied. V.126, 4: "dô hiez man den gesten scenken den Guntheres wîn."

"Dô sprach von Burgonden            der herre Gêmôt:  
 'der iu sînen dienest            sô gûetlîchen bôt,  
 Gunther, vil lieber bruoder,            dem sult ir tuon alsam  
 vor allen disen recken;            des râtes ich nimmer mich gescam.

Ir heizet Sîvriden    zuo mîner swester kumen  
 daz in diu maget grûeze [...]"    (288-289,2)

Erst nach dieser politischen Überlegung<sup>246</sup> wird Kriemhild angewiesen, Siegfried zu küssen: "ir wart erlobet küssen den waetlîchen man" (297,3). Der performativen Kraft dieses Kusses ist im folgenden zuzuschreiben, dass Siegfried nicht mehr nur als Gast beschrieben wird, sondern als Familienmitglied - die Burgunden sind ihm von nun an verwandt: "Sus beleip der küene durch vriwende<sup>247</sup> liebe dâ" (meine Hervorhebung, 323, 1).

Die realitätsschaffende Kraft des zeremoniellen Kusses, durch den ein Gast zum "vriunt" wird, zum immun erklärten Familienmitglied, das mit den anderen Familienmitgliedern in ein "triuwe"-Verhältnis tritt, wird im Verlauf des Epos demontiert: Trotz des gestisch-gebärdenhaft hergestellten "triuwe"-Verhältnisses wird Siegfried von seinen Verwandten erschlagen. Rituell-zeremonielle Gesten erschaffen im Nibelungenlied keine anhaltenden Rechtsverhältnisse mehr; das nonverbale kommunikative System der Zeichen

<sup>246</sup> Die Kalkulation der Burgunder, dass Siegfried, ein ausgesprochen nützlicher Gast, der Kriemhild zudem schon lange in Fernminne zugetan ist, sich nicht vom Hof entfernen wird, wenn er sie erst gesehen hat, wird von Gemot erst nachträglich erwähnt (vgl. Nibelungenlied. V. 289, 4: "dâ mit wir haben gewonnen den viel zierlîchen degen").

<sup>247</sup> Ich übersetze "vriunt" hier als "Verwandter", eine Übersetzung, die durch Grimm und Lexer legitimiert wird. Meines Erachtens wird mhd. "vriunt" zu oft als "Freund" übersetzt. In der Artusepik und im Nibelungenlied besteht fast immer ein Verwandtschaftsverhältnis, wenn das Wort "vriunt" benutzt wird. Ist das nicht der Fall, so wird das Wort relativiert, wie z.B. in der Episode nach dem Sieg über die Sachsen und Dänen, die Gunther nach dem Versöhnungsfest zum Bleiben nötigt, wie man es mit "Verwandten" tun würde: "die bat man noch belîben, alsô man vriwenden tuot" (256, 2). Zu der Bedeutung von "vriunt" als "Verwandter" vgl. auch Gentry. a.a.O. S.58. Zu den politischen Implikationen des Terminus 'Freundschaft' im Mittelalter vgl. auch Gerd Althoff. Amicitiae und pacta. Bündnis, Einung, Politik und Gebetsgedenken im beginnenden 10. Jahrhundert. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1992. S. 97-103.

in der Welt des "schönen Scheins" erschafft keine bindenden legalen Verpflichtungen mehr sondern kann jederzeit ignoriert und widerrufen werden.<sup>248</sup> Dem Bruch des gestisch-gebärdenhaft erschaffenen "triuwe"-Verhältnisses zwischen Siegfried und den Burgunden folgt ein weiterer Kuss mit fatalen Folgen für fast alle Beteiligten des Epos: Der Friedenskuss, mit dem Kriemhild Gunther für seine Rolle bei der Ermordung Siegfrieds verzeiht. Dieser Kuss führt später dazu, dass Gunther sich trotz aller schlechten Vorzeichen und Warnungen dazu entschliesst, Kriemhilds Einladung ins Reich Etzels zu folgen. Um die Motivation, Funktion und die Konsequenzen dieses Kusses zu analysieren, soll er ausführlich erläutert werden.

Nach der Ermordung Siegfrieds durch Hagen, die von Gunther sanktioniert wurde, bleibt die verwitwete Kriemhild am Hof der Burgunden, anstatt zu ihrer angeheirateten Familie in die Niederlande zurückzukehren. In Worms hat sie Kontakt mit ihrer Mutter und ihren Brüdern Gernot und Giselher. Hagen, dem Mörder ihres Mannes, und Gunther, dem Mitwisser an der Tat, verweigert sie jedoch den Empfang. Erst nach 4 1/2 Jahren lässt sie sich von Gernots und Giselhers Bitten erweichen, zumindest mit Gunther, ihrem ältesten Bruder, formell Frieden zu schließen. Dieser nimmt an, dass Kriemhild über den tatsächlichen Mordverlauf nicht unterrichtet ist und erklärt sich bereit, öffentlich

---

<sup>248</sup> Im Roman de Silence wird ein rechtlicher Diskurs über den Friedenskuss, seine legalen Implikationen und die Dauer der durch den Kuss etablierten Immunität des Gastes geführt. Als Silence mit einem Uriasbrief zum König Frankreichs geschickt wird, küsst dieser ihn/sie, bevor er den Brief liest und befindet sich in einem rechtlichen Dilemma: Wenn er, wie es von ihm gefordert wird, Silence tötet, dann verletzt er die durch den Kuss garantierte Immunität (V. 4459-4492). Zwei seiner Berater informieren ihn über die Länge der durch den Kuss etablierten Immunität, die vierzig Tage andauert (V. 4573-4580), danach könne Silence getötet werden. Der Graf von Clermont, der dritte Berater des Königs, erkennt die Gefahr einer solchen temporären Berenzung und überzeugt den König, zu seinem Kuss zu stehen (V. 4613-4626): Die Eindeutigkeit und unbegrenzte Gültigkeit rechtlicher Gesten wird so wieder hergestellt. Heldris von Cornuälle. Roman de Silence. Übers. von Regina Psaki. New York, London: Garland, 1991.

zu schwören, dass er Siegfried nicht erschlagen habe. Das lässt zumindest Gernot seine Schwester wissen "iu wil der kunic rihten daz er sîn niht hât erslagen" (1110, 3). Kriemhild durchschaut diese sprachliche Darbietung jedoch und lässt Gunther wiederum ausrichten, dass sie ihn der Ausführung des Mordes auch nicht anklage: "des zîhet in nieman" (1111, 1a). Kriemhild weiß, dass Hagen derjenige war, der den Mord ausführte: "in sluoc diu Hagenen hant" (111, 1b). Mit dem Ausdruck "Hagens Hand", "diu hagenen hant" benutzt Kriemhild eine im Mittelalter beliebte rhetorische Figur, das *pars pro toto*. Man kann den Ausdruck "Hagens Hand" aber auch als Hinweis auf die Planung und Mitwisserschaft Gunthers am Mord verstehen: Gunther als König ist der Kopf, Hagen als Vasall seine Hand.<sup>249</sup> Da die Mitwisserschaft an einem Mord laut de Boor im germanischen Recht als Mittäterschaft behandelt wurde<sup>250</sup>, sollte sich die Angelegenheit für Kriemhild also erledigt haben. Sie weiß um Gunthers Mitwisserschaft; und wenn dieser versucht, sich mit den Worten, er habe Siegfried ja nicht umgebracht, ihre Gunst wieder zu erschleichen, so wäre zu erwarten, dass sie ihm als Mittäter den Friedenskuss verweigern würde. Das tut sie aber nicht. Da der Friedenskuss, den sie Gunther gibt, dazu führt, dass dieser sich später entschließt, ihrer fatalen Einladung ins Hunnenreich zu folgen, soll an dieser Stelle untersucht werden, warum Kriemhild ihren Bruder küsst.

Wie zuvor erwähnt, hätte Kriemhild Gunther, den Planer und Mitwisser am Mord Siegfrieds, nach germanischem Recht als Mittäter behandeln müssen, anstatt ihm gestisch durch den Kuss zu verzeihen. Denn dass sie Gunther als

---

<sup>249</sup> Zur *corpus*-Repräsentation, in welcher der Herrscher als "Kopf" dargestellt wird, vgl. Horst Wenzel. "Repräsentation und schöner Schein am Hof". a.a.O. S. 178.

<sup>250</sup> S. de Boors Anmerkung zu 1112, 3, NL S.182.

Mittäter ansieht, wird am Text deutlich. Dort sagt sie Gemot und Giselher, sie könne sich nicht mit den Mördern Siegfrieds versöhnen: "holt wird ich in nimmer, die ez dâ hânt getan" (1112, 3). Der Plural verdeutlicht, dass Kriemhild Hagen und Gunther als Täter ansieht. Über die Mitwisserschaft, die als Mittäterschaft interpretiert wird, kommt Kriemhild jedoch auf ihr eigenes Problem zu sprechen: nämlich auf die Rolle, die sie selber beim Mord an Siegfried gespielt hat.

Kriemhild hat sich, noch zu Siegfrieds Lebzeiten, Brünhild und ihr Gefolge durch die Behauptung, Siegfried und nicht Gunther habe die Hochzeitsnacht mit Brünhild vollzogen, feind gemacht. Brünhild sei nichts anderes als die Hure Siegfrieds, "mannes kebse" (839, 4a). Dies hat Kriemhild nicht nur mit Worten behauptet, sondern auch öffentlich durch das Zur-Schau-Stellen von Brünhilds Ring und Gürtel bezeugt. Kriemhild wurde danach von Siegfried, ihrem rechtlichen Vormund, für den so erzeugten politischen Eklat körperlich bestraft. Nach ihren eigenen Worten hat der sie grün und blau geschlagen: "ouch hât er so zerblouwen dar umbe mînen lîp" (894, 2). Kriemhilds körperliche Integrität wurde von Siegfried verletzt, ihr Körper besitzt nicht mehr die weiße Haut, die auf ihre adelige Abstammung verweist, sondern die blauen Blutergüsse, die auf die körperliche Gewalt verweisen, die sie erlitten hat. Äußerlich zum unhöfischen Körper gezeichnet verrät sie Hagen das Geheimnis von Siegfrieds Körper; sie erzählt ihm, wie Siegfrieds körperliche Überlegenheit geschaffen wurde und wie er getötet werden kann, d.i. wie seine körperliche Integrität zerstört werden kann.<sup>251</sup> Obwohl ihr gleich darauf bewusst

---

<sup>251</sup> Dieser Zusammenhang ist in der Forschung bisher nicht untersucht worden; Mowatt und Sacker zufolge treibt Kriemhild erst Siegfried dazu, sie zu schlagen und gibt dann Hagen gegenüber mit ihren Blutergüssen an. Vgl. D.G. Mowatt und Hugh Sacker. The Nibelungenlied.

wird, dass Hagen Siegfried eher schaden als beschützen wird, wagt sie es nicht, Siegfried von der Gefahr zu unterrichten, in der er schwebt. Das verhindert ihre Angst, wieder geschlagen zu werden: "sine torst' ir [d.i. *der maere* ] niht gesagen" (9201b). Kurz nach Siegfrieds Ermordung kommentiert sie selbst, dass sie die Tat hätte verhindern können:

"'ich hete wol behüetet', sprach diu küneginne, 'daz. [...].  
Daz ich niht vermeldet hete sînen lîp!'"  
(1111,4-1112, 1)

Es ist auffällig, dass der Erzähler des Nibelungenlieds sich in seiner Darstellung der visuell wahrnehmbaren Ereignisse, die zur Vernichtung der Körper fast aller ProtagonistInnen führen, um strukturelle Reziprozität bemüht. Szene für Szene wird die courtoise Disziplin, welche die Körper der ProtagonistInnen wie eine dünne Schicht Firniss umgibt, abgetragen. Dieser graduelle Prozess zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass höfische Gesten den Gesten der reinen Machtdarstellung weichen, sondern auch durch die zunehmende Verwundbarkeit der Körper aller Beteiligten: Die höfische Dame Kriemhild wird von ihrem Ehemann grün und blau geschlagen; der Drachentöter Siegfried wird hinterrücks ermordet. Courtoisie, so stellt es der Erzähler des Nibelungenlieds dar, hat im Krisenfall keine konflikteindämmenden Konsequenzen, sondern versagt. Dem Zusammenbruch des höfisch-zivilisierten Systems, folgt die heroische Re-Kodierung der ehemals courtoisen ProtagonistInnen.

Mehr als vier Jahre nach der Ermordung Siegfrieds entschließt sich Kriemhild, die in der Zwischenzeit jeden Kontakt mit Gunther und Hagen

---

An Interpretative Commentary. Toronto: University of Toronto Press, 1967. S.63. Bert Nagel argumentiert, dass Siegfrieds Schläge zwar nicht in das Minneverhältnis Siegfrieds und Kriemhilds passen, aber das Eheglück nicht weiter beeinträchtigten. Vgl. Bert Nagel. Das Nibelungenlied. Stoff. Form. Ethos. Frankfurt a.M.: Hirschgraben, 1965. S. 200.

abgebrochen hat, Gunther zu verzeihen und ihn mit Kuss zu empfangen (1113-14). Kriemhilds Entschluss, Gunther zu verzeihen, kommt aufgrund der beständigen Bitten ihres Lieblingsbruders Giselher zustande (1112-13). Gunthers Motivation für die Aussöhnung mit Kriemhild dagegen besteht aus reiner Geldgier. Hagen zufolge, der Gunther zu einer Versöhnung rät, könnte Kriemhild ja nach einer offiziellen Aussöhnung dazu bewegt werden, den Nibelungenhort nach Worms schaffen zu lassen - eine Transferaktion, von der Gunther wieder profitieren könnte, "des möht ir vil gewinnen" (1107, 4a). Wie immer, wenn persönlicher Profit winkt, zeigt Gunther sich einsichtig, er manipuliert seine Brüder dahingehend, für ihn bei Kriemhild ein gutes Wort einzulegen. Ob Gernot und Giselher in den neusten Plan Hagens und Gunthers eingeweiht sind, verschweigt der Erzähler. Dieses Schweigen illustriert die verworrenen Machtverhältnisse am Wormser Hof aufs Anschaulichste. So wie es der ahnungslosen Kriemhild unmöglich ist, die Ausmaße der Intrigen und Korruption im engsten Familienkreis zu durchschauen, ist es den RezipientInnen des Nibelungenlieds unmöglich, den Kreis der Täter genau zu bestimmen. Immerhin versucht der Erzähler, Gunther während des Treffens mit Kriemhild mit einigen menschlichen Zügen auszustatten: Gunther hat Kriemhild gegenüber wegen der Ermordung Siegfrieds ein schlechtes Gewissen, was es ihm erschwert, ihren Kuss zu erwidern:

"Dô si verkiesen wolde, ob er si küssen solde, waere ir von sînem râte so moht er vrevellîchen	ûf Gunthern den haz, ez zaeme im deste baz. leide niht getân, wol zuo Kriemhilde gân." (1114)
---	--

Durch den Empfang des Friedenskusses wird Gunther, der mittelalterlichen Rechtslage entsprechend, seine Schuld erlassen.<sup>252</sup> So lässt sich erklären, warum nur noch Hagen und nicht mehr Gunther im weiteren Verlauf des Epos als Mörder Siegfrieds bezeichnet wird.

Als Gabe fordert Kriemhilds Kuss nun eine Gegengabe. Denkbar wäre die Auslieferung Hagens oder eine finanzielle Kompensation. Keins von beiden wird aber geleistet. Anstelle einer Kompensationsleistung wird ihr nun der Nibelungenhort gestohlen, der ihre Morgengabe von Siegfried war und deshalb symbolisch für die Ehe mit Siegfried sowie für Siegfried selbst gelesen werden kann.<sup>253</sup> Wird Kriemhild die Morgengabe genommen, so wird ihr Siegfried gleichsam zum zweiten Mal getötet. Es handelt sich hier also um einen doppelten Verstoß gegen die vom Friedenskuss geschaffene rechtliche Lage: Einerseits wird die Gabe nicht durch eine Gegengabe beantwortet und aktiviert, andererseits wird ein Verbrechen begangen, das dem Mord an Siegfried gleichzustellen ist.

Nachdem ihr auch der Nibelungenhort genommen wird, versöhnt Kriemhild sich nicht wieder mit den Tätern. Sie nimmt die Werbung des König Etzels an und verlässt Burgund. Die erlittene Unbill kann sie jedoch auch im Hunnenreich nicht vergessen:

---

<sup>252</sup> Vgl. Ruth Schmidt-Wiegand. "Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht". a.a.O. S. 366.

<sup>253</sup> Joachim Heinzle interpretiert das Hortmotiv im Nibelungenlied, verbunden mit der späteren Hortforderung Kriemhilds an Hagen als "Ungereimtheit", als Element, das aus älteren Stoffbearbeitungen stammt und vom Dichter des Nibelungenlieds einfach übernommen wurde: "Sobald im Laufe der Sagengeschichte an die Stelle der Goldgier des Hunnenkönigs der Rachewille der Frau als Movers der verräterischen Einladung trat, verlor die Hortforderung ihren Sinn. Indem er sie beibehielt oder wieder aufgriff, belastete der Dichter des Nibelungenliedes seine Erzählung mit beträchtlichen Ungereimtheiten [...]." Joachim Heinzle. Das Nibelungenlied. Eine Einführung. München, Zürich: Artemis, 1987. S. 67. Meines Erachtens muss der Nibelungenhort als Morgengabe als Symbol für Siegfried gelesen werden, Kriemhilds Hortforderung wird daher nicht von Goldgier motiviert, sondern von der Trauer um Siegfried.

"si gedâht ouch maniger leide, der ir dâ heime geschah"  
(1391, 4)

Sieben Jahre nach ihrer Heirat lädt sie die Burgunden zu einem Fest ins Hunnenreich. Obwohl Hagen den Königen von der Fahrt abrät, schlägt Gunther seine Warnungen unter dem Hinweis auf den Friedenskuss, den Kriemhild ihm gegeben hat, in den Wind:

"Dô sprach der kûnec rîche: 'mîn swester lie den zorn.  
mit kusse minneclîche si hât ûf uns verkorn  
daz wir ir ie getâten" (1460, 1-3b)

Es ist schwierig, "minneclîch", ein Wort mit vielen Bedeutungen, zu übersetzen. Als Adjektiv bezeichnet es einfach "zur Minne gehörend". Interessant ist aber, dass eine der Bedeutungen von "Minne" "Geschenk" ist<sup>254</sup>. Diese Bedeutung könnte als Unterton in der Formulierung "minneclîcher kuss" mitschwingen.

In Anbetracht der Tatsache, dass Gunther seiner Schwester in der Zwischenzeit auch noch die Morgengabe gestohlen hat, könnte sein Entschluss, ins Hunnenreich zu reisen, besser motiviert sein. Aber irgendwie muss der Dichter des Nibelungenliedes ihn glaubhaft auf den Weg bringen. Und das wiederum ist ein Problem, das mit der Genese des Epos zusammenhängt. Der Dichter des Nibelungenliedes hat in seiner Komposition zwei ehemals von-einander unabhängige Lieder zusammengebracht, die ihrerseits schon eine Kompilation verschiedener Episoden aus diversen Sagas darstellten.<sup>255</sup> Deswegen ist es nicht weiter verwunderlich, dass die Motivation der ProtagonistInnen im Nibelungenlied mit anderen Maßstäben bewertet

---

<sup>254</sup> Vgl. Matthias Lexer, Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch, S. 140.

<sup>255</sup> Zur Entstehungsgeschichte des Epos vgl. Andreas Heusler. Nibelungensage und Nibelungenlied. Zur auf Heuslers Studien basierenden Forschung vgl. Joachim Heinzle. Das Nibelungenlied. Eine Einführung. München und Zürich: Artmeis, 1987. S. 26 ff. und Werner Hoffmann. Das Nibelungenlied. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1992. S. 59 ff.

werden muss, als in anderen Epen. Dass der Autor des Nibelungenliedes Gunther hier von Kriemhilds ehemaligem Friedenskuss reden lässt, verdeutlicht aber, dass auch er sich der transformativen Kraft bewusst ist, die dem öffentlichen Kuss zueigen ist. Kriemhilds Motivation, diesem Friedenskuss jetzt keine Geltungskraft mehr zuzuschreiben, ist verständlich. Dass ihrem Kuss diese Kraft trotzdem noch innewohnt, wird im weiteren Verlauf des Epos an den Kommentaren des Erzählers und der Protagonisten deutlich. Von denen wird Kriemhild die Schuld zugeschrieben, die durch den Kuss geschaffene Immunität Gunthers verletzt zu haben:

"Ich waene der übel vâlant daz sie sich mit friuntscheft den si durch suone kuste	Kriemhilde daz geriet, von Gunthere schiet, in Burgonden lant" (1394, 1-3)
---	---

"Friuntscheft" kann hier als Synonym für "triuwe" gelesen werden; der Kuss hat ein rechtliches "triuwe"-Verhältnis geschaffen, dessen Bruch als Rechtsverletzung interpretiert wird.<sup>256</sup>

In Etzels Reich begrüßt Kriemhild nur noch Giselher mit einem Kuss: "si kuste Gîselheren und nam in bî der hand" (1737, 3). Dass sie durch diesen Kuss nur ihrem jüngsten Bruder Immunität zusichert, wird von Hagen sofort als visuell dargestellte Kampfansage erkannt. Er reagiert, indem er sich den Helm fester bindet "daz sah von Tronege Hagene: den helm er vaster gebant" (1737, 4) und so, ebenfalls gestisch, seine Kampfbereitschaft ausdrückt. Die Geste des Kusses leistet hier folgendes: Einerseits bezeichnet er Kriemhilds Willen,

---

<sup>256</sup> Gerade durch diesen Hinweis wird auf den Judaskuss angespielt, der im Heliand als Bruch eines rechtlich kodierten Treueverhältnisses dargestellt wird. Der Moment des Kusses wird hier wie folgt beschrieben: "Thô geng imu treulôs man, ludas teagnes endi te themu godes barne hnêg mid is hōbdu endi is hêrron quedde, custa ina craftagne endi is quidi lêste, uufside ina themu uuerode, al sô he êr mid uuordun gehêt" "Heliand". Heliand und Genesis. Hrsg. von Otto Behagel. Halle, 1948. V. 4828, b-4832, b.

Giselher am Leben zu lassen und sich an den restlichen Burgunden zu rächen. Andererseits erschafft der Kuss rechtliche Immunität für Giselher und Gefahr für seine Landsleute, denn er ist öffentlich gegeben worden, d.h. er ist für alle Anwesenden als Kampfansage lesbar. Der durch die Gesten initiierte Kampf beginnt und kann nicht beendet werden, bevor alle Beteiligten tot sind.

Die Geste des Küssens hat im Nibelungenlied diverse Funktion: Durch den Kuss wird die Hierarchie am Hof visuell dargestellt, durch den Kuss werden Gäste zu in einem rechtlichen "triuwe"-Verhältnis stehenden "vriunden", zu Familienmitgliedern, die sich der Immunität und der körperlichen Unversehrtheit sicher sein sollten. Dem Kuss sind Heil und Macht des Hauses inhärent, weswegen neue Familienmitglieder ihre alte Familie zum Abschied küssen und von der neuen Familie beim Empfang durch den Kuss in die Familie aufgenommen werden. Ebenso wird dem Verbrecher durch den rituell-zeremoniellen Friedenskuss von der geschädigten Partei seine Tat verziehen. Der Nibelungenlied-Dichter konstruiert mit Hilfe der Geste des Küssens ein reziprokes Geflecht von Rechtsverhältnissen, das im Verlauf des Epos sorgfältig problematisiert und demontiert wird: Siegfrieds gestische Aufnahme in die burgundische Königsfamilie gipfelt in seiner Ermordung durch ebendiese "vriunde"; Kriemhilds Friedenskuss für Gunther führt dazu, dass dieser ihrer Einladung ins Reich Etzels folgt, wo fast alle ProtagonistInnen des Epos sterben. Im Rahmen der höfischen Repräsentation wird die rituell-zeremonielle Geste des Küssens von den Personen, die geküsst werden, zwar eindeutig interpretiert, aber diese Interpretation muss nicht mehr auf die Intention der Küssenden verweisen. Der courtoise Körper, der mit seinen Gesten und Gebärden im Zentrum der höfischen Repräsentation steht, ist ein vieldeutiger

Körper geworden. Das durch das Küssen geschaffene gestisch-visuelle Substrat spiegelt den Handlungsverlauf im Nibelungenlied nicht nur wieder, sondern beeinflusst ihn: Der Kuss wird zum Movens für die Entwicklung und den weiteren Verlauf des Epos, das mit dem Tod fast aller ProtagonistInnen endet.

Im Nibelungenlied sind jedoch nicht nur courtoise Gesten und Gebärden ein handlungskonstituierendes Moment. Auch die verschiedenen Grade von Körperlichkeit, die im Epos miteinander kontrastiert werden, beeinflussen den Verlauf der Handlung. Im folgenden Kapitel soll die Alterität der Körper der ProtagonistInnen dargestellt werden, die an dieser Stelle 'heroisch' genannt wird.

## Kapitel 4. Heroische Körperlichkeit

### 4.1. Hagen, Brünhild und Siegfried

Unter den courtoisen ProtagonistInnen im ersten Teil des Nibelungenlieds gibt es drei Figuren, deren Körperlichkeit anders kodiert ist, als die der höfischen burgundischen Königsfamilie: Siegfried, Brünhild und Hagen. In der Darstellung ihrer Körperlichkeit sind viele courtoise Elemente vorhanden: Siegfrieds höfische Erziehung gipfelt in einer zeremoniellen Schwertleite<sup>257</sup>; Brünhilds Körper wird schon in Island vom Erzähler mit Ausdrücken wie "daz minneclîche wîp" (425, 4b) als höfischer Körper gepriesen; Hagen hüllt seinen Körper in höfische, mit Edelsteinen besetzte Kleidung (402-403) und stellt im höfischen Zeremoniell eine courtoise körperliche Beherrschung unter Beweis, die sich nicht von der disziplinierten Körperlichkeit der Wormser Könige unterscheidet<sup>258</sup>. Trotzdem ist die Alterität ihrer Körper offensichtlich: Siegfrieds Haut ist dick und unverletzlich wie Horn<sup>259</sup>, und seine immense physische Kraft wird noch gesteigert, wenn er die Tarnkappe trägt; Brünhild erfreut sich vor dem Vollzug ihrer Ehe einer körperlichen Stärke, die nur von Siegfried mit Hilfe seiner Tarnkappe gebrochen werden kann; Hagens Körper ist zwar gut gewachsen, "mit schoenem lîbe" (413, 2a), seine kriegerisch-heroische Aura setzt ihn optisch jedoch von den Burgunden ab: Im Kreise der Wormser Könige, deren Körper mit Adjektiven wie "lobelîch" (412, 1b und 414, 1b) und "minneclîch" (414, 3b) beschrieben werden, sieht er entsetzlich und

---

<sup>257</sup> Vgl. Nibelungenlied. V. 26 ff. Zum Zeremoniell der Schwertleite als Element der höfischen Repräsentation vgl. Joachim Bumke. Höfische Kultur. Bd. 1. S.318-341.

<sup>258</sup> Hagen erhebt sich höfisch von seinem Sitz, als Etzels Boten nach Worms kommen. Nibelungenlied. V. 1436.

<sup>259</sup> "sîn hût wart hurin. des snîdet in kein wâfen". Nibelungenlied. V. 100, 3b-4a.

furchterregend aus, "gremelich" (413, 1b). Sein furchterregendes Aussehen, "sô vorhtlich" (1665, 4a) führt beim höfischen Empfang in Bechlarn dazu, dass Rüdigers Tochter ihm gern den Empfangskuss verweigern würde.<sup>260</sup> Die Elemente der Körperlichkeit, welche die Körper Siegfrieds, Brünhilds und Hagens von der Körperlichkeit der burgundischen Königsfamilie unterscheiden, sollen des weiteren "heroische Elemente"<sup>261</sup> genannt werden.

Diese Alterität, die Andersartigkeit der heroischen Körper, ist im Rahmen der höfischen Repräsentation problematisch, da courtoisie und höfische Repräsentation auf einem eindeutigen und einheitlichen Körperkonzept basieren. Körper, welche vom courtoisen Körpermodell divergieren und nach anderen Gesetzen kodiert sind, erweisen sich potentiell als gefährlich: Sie stellen die Ordnung und Gesetzmäßigkeit sowohl des Hofes als auch des Kosmos selber in Frage, da letzterer vom ersteren qua Repräsentation mitvergegenwärtigt wird. Das Fremde muss entweder eliminiert oder, wie im Fall der von den Burgunden besiegten Sachsen und Dänen, domestiziert, d.h. dem Hofe optisch einverleibt werden. In Hagens Fall ist die Eingliederung in den Hof schon zu Beginn des Epos abgeschlossen, die visuell wahrnehmbare Alterität seines Körpers ist auf ein Minimum reduziert und führt nur zur Verzögerung eines Empfangskusses für ihn. Brünhilds heroische Körperlichkeit wird in der "Hochzeitsnacht" gebrochen, ihre Domestizierung ist so erfolgreich,

---

<sup>260</sup> Zur Empfangsepisode in Bechlarn vgl. das vorige Kapitel dieser Arbeit.

<sup>261</sup> Heroische körperliche Charakteristika sind ungeheure Stärke, großer Wuchs, Markierungen des Körpers, intensive Augen, sehr früher oder sehr später Tod und grimmiger Mut. Auch bedienen Helden sich gern magischer Gegenstände wie Schwanenhemden, Flügelschuhe und Tarnkappen. Vgl. Jacob Grimm. Deutsche Mythologie. Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Ullstein, 1981. Bd. 1. S. 321-327. Vgl. auch Hans Kuhn. "Heldensage vor und ausserhalb der Dichtung," in H. Kuhn (Hrsg.). Zur Germanisch-Deutschen Heldensage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965 und C. Stephen Jaeger. "Hagen and Germanic Mythology". Res Publica Litterarum. 6 (1983): 171-185.

dass sie im Lauf des Nibelungenlieds völlig von der Bildfläche verschwindet.<sup>262</sup> Nur in Siegfrieds Fall ist die Domestizierung problematisch. Siegfrieds Körperlichkeit wird in Worms unter courtoisen Aspekten fast gänzlich re-kodiert. Relikte seiner alten Körperlichkeit, das ist meine These im fünften Kapitel, lassen sich jedoch nicht völlig eliminieren; gerade sie sind für die Ereignisse verantwortlich, die zu Siegfrieds Ermordung führen. Deswegen werde ich, nachdem ich die heroischen Elemente von Hagens, Brünhilds und Siegfrieds Körperlichkeit dargestellt habe, genauer auf Siegfrieds Körper eingehen und seine Konstituierung qua Markierung, d.i. Ein-Schreibung auf der Haut untersuchen. Um die heroischen Eigenschaften dieser ProtagonistInnen deutlich herauszustellen, werde ich mich in der folgenden Analyse nicht nur auf das Nibelungenlied stützen, sondern auch andere mittelalterliche Texte zu Vergleichszwecken heranziehen. Darüber hinaus werde ich die historischen Prozesse, auf die diese Eigenschaften verweisen könnten, in meine Untersuchung miteinbeziehen.

Die heroischen Charakteristika Hagens, Relikte, die aus seiner Darstellung besonders in altnordischen Texten und seiner dort beschriebenen mythologischen Affinität zum Gott Odin hervorgehen, sind von Stephen Jaeger als solche erkannt und analysiert worden.<sup>263</sup> Im Nibelungenlied sind diese Charakteristika nicht visuell wahrnehmbar; sie bestehen hauptsächlich aus Hagens Fähigkeit, Menschen zu erkennen, die er nie zuvor gesehen hat<sup>264</sup>;

---

<sup>262</sup> Zur Reduktion Brünhilds nach ihrer vollständigen Domestizierung zur gehorsamen Ehefrau vgl. Charles G. Nelson. "Virginity (De) Valued: Kriemhild, Brünhild, and All That". Waz sider da geschah. American-German Studies on the Nibelungenlied. Hrsg. v. Werner Wunderlich und Ulrich Müller. Göppingen: Kümmerle, 1992. 111-130. Vgl. S. 126-27.

<sup>263</sup> C. Stephen Jaeger. "Hagen and Germanic Mythology".

<sup>264</sup> Hagen erkennt Siegfried (V. 82 ff), Rüdiger (V. 1177 ff.) und Etzels Boten Werbel und Swemmel (V. 1431). Vgl. Jaeger. "Hagen and Germanic Mythology". S. 176.

aus seinem Kontakt mit der übernatürlichen Welt<sup>265</sup> und seiner Rolle als Siegfrieds Mörder<sup>266</sup>. Die Alterität von Hagens Körper, sein schon erwähnter grimmiger Blick und sein furchterregendes Aussehen, spielen im Nibelungenlied nur eine untergeordnete Rolle. Die von heroischen Elementen konstituierte Andersartigkeit von Hagens Körper stellt im Nibelungenlied, wie schon erwähnt, für die Burgunden keine Gefahr dar, da Hagen im ganzen Epos als treuer Vasall Gunthers fungiert, der für die Ehre, das Ansehen und die Macht seines Königs mit seinem Leben einsteht.

Brünhilds körperliche Alterität hat eine andere Funktion: Sie symbolisiert die Gefahr der Andersartigkeit, die erfolgreich eliminiert werden kann. Brünhild ist stärker als jeder Mann; ihr Schild ist so schwer, dass er von vier Männern getragen werden muss (437), der Speer ist ein wenig leichter und kann von drei Männern gehoben werden (441), dafür braucht es zwölf Männer, um ihren zum Weitwurf benötigten Lieblingsstein zu transportieren (449). Dass Brünhild zwar einen höfischen Körper hat, aber eine heroische Stärke besitzt, führt zu ambivalenten Erzählerkommentaren bezüglich ihrer Person und ihres Körpers. Auf die Kommentare, die dem höfischen Körperdiskurs entnommen sind, habe ich schon hingewiesen. Dem heroischen Körperdiskurs zugehörige Elemente bilden Hinweise auf ihre Stärke und ihren kämpferischen Charakter: Beim Wettkampf hat sie es aufgrund ihrer Stärke nicht einmal nötig, sich wie ein Mann zu rüsten<sup>267</sup>, der Erzähler erwähnt "diu Prünhilde sterke" (449, 1a); beim

---

<sup>265</sup> Vgl. die Episode mit den Meerfrauen. Nibelungenlied. V. 1535 ff. dazu Jaeger. a.a.O. S. 176.

<sup>266</sup> Siegfrieds Ermordung durch Hagen zeigt auffällige Parallelen zur Ermordung Baldurs durch Höthr, welche die Götterdämmerung einleitet. Vgl. Jaeger. "Hagen and Germanic Mythology". S. 179.

<sup>267</sup> Vgl. Nibelungenlied V. 428-29 und 439. Brünhild trägt eine Brünne, ein seidenes Waffenhemd und einen Waffenrock aus Seide.

Wettkampf erweist sie sich als "krefteclîche" (456, 1a u. 462, 3a) "hêrliche meit" (456, 1b); und als Gunther sich scheinbar als überlegener Gegner erweist, verleiht ihr Zorn ihr umso größere Kraft, "zomec was ir muot" (462, 1b). Nach Beendigung des Wettkampfes steigt ihr aus Zorn das Blut ins Gesicht, "in zorne rôt" (465, 3b). Brünhilds heroische Stärke ist eine innerliche Qualität; an ihrem Körper selbst ist ihre Andersartigkeit äußerlich nicht sichtbar: Ihr Körper ist edel und schön (392, 3b; 393, 2a-b; 417, 1a), ihre Haut ist weiß (451, 1a). Brünhilds körperliche Ambiguität wird an ihrer 'Rüstung' offenbar; zwar trägt sie zum Kampf ihre Brünne, ein Waffenhemd und einen Waffenrock wie jeder gute Recke, aber diese Kleidungsstücke sind aus Seide geschneidert und bezeugen so ihre courtoisen Qualitäten. Bei höfischen Empfängen weiß sie sich höfisch zu kleiden. Als Gunther und sein Gefolge in Island landen, trägt sie, wie Gunther und Siegfried, weiße Kleidung (392, 3b): Ihr Aussehen zeichnet sie als geeignetes Objekt für höfische Minne aus (425, 4b).

Brünhilds körperliche Stärke ist oft als Relikt älterer Fassungen des Nibelungenstoffes interpretiert worden, die sich in den nordischen Nibelungendichtungen erhalten haben.<sup>268</sup> In ähnlich historisierenden Interpretationen wird argumentiert, Brünhild sei eine Figur, die eine Repräsentantin des prä-indoeuropäischen Matriarchats sei - Gunthers und Siegfrieds Sieg über Brünhild symbolisiere den Sieg des Patriarchats und das

---

<sup>268</sup> Vgl. Werner Hoffmann. Das Nibelungenlied. S. 51 ff. Joachim Heinzle. Das Nibelungenlied. S. 30 ff. A.T. Hatto. "The Genesis of the Poem". The Nibelungenlied. Übers. v. A.T. Hatto. London, New York, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin, 1969. S. 370-395. Bert Nagel. Das Nibelungenlied. Stoff, Form, Ethos. S. 153. Die Probleme einer solchen Interpretation werden von Hatto angedeutet: Es ist schwierig, aus den nordischen Nibelungendichtungen auf nicht erhaltene Urquellen zu schließen. Selbst wenn eine zufriedenstellende Rekonstruktion erfolgt, kann man nicht wissen, ob der Nibelungenlied-Dichter gerade diese Quelle, d.i. eine von vielen, kannte. Vgl. "An Introduction to a Second Reading". a.a.O. S. 333.

Ende der matriarchalischen Gesellschaft.<sup>269</sup> Auch in feministischen Interpretationen wird Brünhild positiv interpretiert: Sie symbolisiere eine Frau in der patriarchalischen Gesellschaft, die ihre körperliche Integrität mit Gewalt verteidige, und so in Affinität mit Kriemhild im zweiten Teil des Epos rücke.<sup>270</sup> Ich interpretiere die körperliche Stärke Brünhilds weder als Relikt der Textexegese oder des prä-indoeuropäischen Matriarchats, noch als Symbol für ihren Kampf um körperliche Integrität. Meines Erachtens lässt die Alterität ihres Körpers und die daraus resultierende Gefahr für das Leben ihrer Freier eher darauf schließen, dass es sich bei Brünhild um eine Figur handelt, die als eine Verkörperung männlicher Angst- und Machtprojektion interpretiert werden kann.

Die These, dass die Brünhildepisode in Island den Wechsel vom Matriarchat zum Patriarchat verdeutlicht, mag ihre historische Berechtigung haben. Die Matriarchatsthese ist meines Erachtens in der Forschung zu einseitig untersucht worden; sie kann selbst im Handlungsverlauf des Nibelungenlieds textimmanent hinterfragt werden. Wenn Brünhild eine Repräsentantin des Matriarchats ist, warum sollte dann derjenige, der sie im Kampf besiegt und heiratet, ihren gesamten Besitz erhalten<sup>271</sup>? Ein Matriarchat zeichnet sich durch matrilinearen Besitz und matrilineare Erbfolge aus, und von der ist im Text keine Spur zu finden. Dazu verabschiedet sich Brünhild vor ihrer

---

<sup>269</sup> Albrecht Classen. "The Defeat of the Matriarch Brünhild in the Nibelungenlied with Some Thoughts on Matriarchy as Evincend in Literary Texts". Was sîder da geschach. American-German Studies on the Nibelungenlied. Hrsg. v. Werner Wunderlich und Ulrich Müller. Göppingen: Kümmerle, 1992. S. 89-110.

<sup>270</sup> Stephanie B. Pafenberg. "The Spindle and the Sword: Gender, Sex and Heroism in the Nibelungenlied and Kudrun". GR 70, 3 (1995): 106-115. "If, however, one considers Brünhild one incarnation of the woman who takes up the sword to defend herself and her body, then Brünhild does not, in fact, disappear; rather she takes on another form, that of Kriemhild". S. 109.

<sup>271</sup> Vgl. Nibelungenlied. V. 466 ff.

Abfahrt nach Worms mit Kuss nur von ihren männlichen Verwandten<sup>272</sup> - wäre Island eine sagenhafte 'Insel der Frauen', dann erschiene es naheliegender, wenn sie sich mit einem Kuss von ihren weiblichen Verwandten verabschieden würde. Brünhild in Island ist, so wird es im Text geschildert, ledige Herrscherin eines Reiches; aus nicht näher erklärten Gründen ist sie auf der Suche nach einem Ehemann. Dass sie von Gunther scheinbar besiegt wird, ist ihr kein Grund zur Freude, sondern macht sie zornig; und ihr Besitz geht sofort nach ihrer Eheschließung an ihren Ehemann.<sup>273</sup> Von ihrer Stärke, ihrer Teilnahme am Zweikampf und ihrer schlechten Laune nach Gunthers scheinbarem Sieg abgesehen, unterscheidet sie sich nicht von ledigen oder verwitweten literarischen Herrscherinnen wie Laudine<sup>274</sup>, Gregorius' Mutter<sup>275</sup>, Belakane<sup>276</sup>, Ampflise<sup>277</sup> und Herzeloyde<sup>278</sup>, die mangels männlicher Vormünder solange ihre Herrscherfunktion ausüben, bis sie heiraten. Im Gegensatz zu ihren literarischen 'Schwestern' muss Brünhild jedoch ihr Land verlassen und ihren gesamten Besitz ihrem Ehemann überlassen. Dazu sind während Brünhilds Abreise aus Island ihre männlichen Verwandten sofort zur Stelle, um ihren Besitz für Gunther zu verwalten. Meines Erachtens unterscheidet sich Brünhilds Lage von denen anderer fiktionaler heiratenden Herrscherinnen darin, dass sie die rechtliche Situation von verheirateten Frauen im Mittelalter sehr viel realistischer abbildet, als es in der höfischen Literatur der Fall ist. Dazu liegt die Annahme sehr nahe, dass die RezipientInnen des Nibelungenlieds Brünhild,

<sup>272</sup> Vgl. Nibelungenlied. V. 526. Zur Funktion ihres Kusses vg. auch Kap.3.5 dieser Arbeit.

<sup>273</sup> Dies war eine im Mittelalter durchaus übliche Praxis. Vgl. Bumke. Höfische Kultur. S. 484-494.

<sup>274</sup> Vgl. Hartmann von Aue: Iwein. V. 2311-2320.

<sup>275</sup> Vgl. Hartmann von Aue. Gregorius. V. 2199-2224.

<sup>276</sup> Vgl. Wolfram von Eschenbach. Parzival. 44, 1-54,6.

<sup>277</sup> Vgl. ihren Brief an Gahmuret in Wolfram von Eschenbach. Parzival. 76, 23-77,18.

<sup>278</sup> Vgl. Wolfram von Eschenbach. Parzival. 97, 12.

wie die eben genannten Herrscherinnen, für eine noch zu verheiratende Erbin in einer patriarchalischen, patrilinearen Gesellschaft und nicht für eine Verkörperung der letzten Vertreterin des Matriarchats gehalten haben.

Brünhilds körperliche Alterität sollte im Handlungsverlauf des Nibelungenlieds nicht als Hinweis auf eine matriarchalische Gesellschaft interpretiert werden,<sup>279</sup> sondern vielmehr als Hinweis auf die Notwendigkeit ihrer Domestizierung durch einen Mann. Ihre übermenschliche Stärke kann als Trope für die gefährliche Andersartigkeit des nicht verheirateten weiblichen Körpers gedeutet werden, d.i. des Körpers, der nicht von Männern kontrolliert wird, und so eine männliche Angstprojektion darstellt, die sich im Augenblick von Brünhilds Überwältigung in eine Machtphantasie verwandelt: Brünhilds jungfräuliche körperliche Stärke gefährdet das Leben ihrer Freier; wenn diese nicht in der Lage sind, Brünhild zu besiegen, rollen die Köpfe.<sup>280</sup> Die Gefahr, die aus ihrer körperlichen Stärke resultiert, verweist primär nicht auf ihre Unabhängigkeit und ihren Willen, um körperliche Unversehrtheit zu kämpfen, sondern auf die daraus folgende Notwendigkeit für die Männer, ihren Körper zu besiegen und zu domestizieren.

Brünhilds Domestizierung beginnt mit dem Wettkampf; Gunther erweist sich mit Siegfrieds Hilfe als siegreich und übernimmt sofort Brünhilds materiellen Besitz. Trotzdem besitzt diese weiterhin ihre immensen Kräfte: Sie wehrt sich erfolgreich gegen Gunther, der die Ehe vollziehen will.<sup>281</sup> Wiederum

---

<sup>279</sup> Dazu, dass eine matriarchalische Gesellschaft sich nicht dadurch auszeichnet, dass immens starke Frauen ihre Freier besiegen und enthaupten lassen, vgl. Riane Eisler. The Chalice and the Blade. Our History, our Future. San Francisco: Harper, 1987. S.1-42.

<sup>280</sup> Nibelungenlied. V. 327.

<sup>281</sup> Nibelungenlied. V. 636-7. Die Beschreibung, wie Brünhild Gunther mit ihrem Gürtel bindet und an einen Nagel hängt, hat burleske Züge. Diese werden von Ehrismann damit erklärt, dass der Erzähler des Nibelungenlieds durch Ironie von der Brutalität der Vergewaltigung ablenken

kann Gunther Brünhild nur mit Siegfrieds Hilfe überwältigen und diesmal sexuell von ihr Besitz ergreifen. Die Beschreibung des Kampfes Siegfrieds mit Brünhild im Hochzeitsbett ist von misogynen Elementen durchsetzt. Siegfried bricht Brünhilds immense Stärke nicht nur um seines Freundes Gunther willen, sondern um der gesamten Männerwelt zu nützen. Wenn er den Kampf verlieren würde, so sinniert der Drachentöter, so würden sich alle Frauen gegen ihre Männer auflehnen und ihnen das Leben schwer machen:

"Owê', dâht' der recke, 'sol ich nu mînen lîp  
 von einer magt verliesen, sô mugen elliu wîp  
 her nâch immer mêre tragen gelpfen muot  
 gegen ir manne, diu ez sus nimmer getuot.'" (673)

Siegfried erweist sich, stellvertretend für die gesamte Männerwelt, als siegreich,<sup>282</sup> und Gunther vollzieht die Ehe. Der Verlust der Jungfräulichkeit ist für Brünhild auch der Verlust ihrer körperlichen Stärke.<sup>283</sup> Erst nachdem Gunther sie sexuell überwunden hat, wird Brünhild in die höfische Gattin transformiert, die ihrem Mann in treuer Liebe ergeben ist: "Wie rehte minneclîche si dô bî im lac mit vriuntlîcher liebe [...]" (683, 1a-2a). Die Alterität ihres Körpers ist überwunden und die Domestizierung durch den Mann vollkommen. Im Besitz ihrer lebensgefährlichen körperlichen Andersartigkeit kann Brünhild als männliche Angstprojektion interpretiert werden; im Moment ihrer sexuellen Überwältigung und des Verlustes ihrer wunderbaren Stärke wird sie zur Chiffre für männliche Überlegenheit, zur Machtphantasie.

---

will. Otfried Ehrismann. "Disapproval, Kitsch, and the Process of Justification: Brünhild's Wedding Nights". *Waz sider da geschah. American-German Studies on the Nibelungenlied*. Hrsg. v. Werner Wunderlich und Ulrich Müller. Göppingen: Kümmerle, 1992. 167-177. Vgl. S. 172.

<sup>282</sup> Auf die Bedeutung von Ring und Gürtel, die Siegfried Brünhild nach dem Kampf entwendet, gehe ich im fünften Kapitel dieser Arbeit genauer ein.

<sup>283</sup> Vgl. *Nibelungenlied*. V. 681-683.

Auch Siegfrieds Körperlichkeit zeichnet sich durch heroisch-mythische Elemente aus. Seine Stärke und vermeintliche Unverletzbarkeit resultieren aus einem Bad in Drachenblut, welches seiner Haut eine hörnerne Qualität verleiht. Gleichzeitig führt ein Lindenblatt, das an seiner Schulter den Kontakt der Haut mit dem Blut verhindert, zu einer unsichtbaren Markierung seines Körpers, einer visuell nicht wahrnehmbaren Ein-Schreibung, welche diese Stelle seines Körpers als verletzbar bezeichnet. Im nächsten Abschnitt werde ich die Funktion von Markierungen am Körper in der deutschen mittelalterlichen Literatur um 1200 skizzieren, bevor ich Siegfrieds Bad im Drachenblut als konstituierendes Moment für die Entstehung seines heroischen Körpers analysiere.

#### *4.2. Der heroische Körper als Zeichenträger*

In der heroischen und der höfischen Literatur des europäischen Mittelalters weisen die Körper vieler Protagonisten Markierungen auf. Diese bestehen hauptsächlich aus Narben, verheilten Wunden und Verstümmelungen. Die Markierungen sind nicht nur augenscheinliche Beweise der kriegerischen Fähigkeiten der Protagonisten, sondern auch signifikante Ein-Schreibungen auf deren Körpern. Im Handlungsverlauf der Epen haben die Markierungen die Funktion, die Identität der Protagonisten zu beweisen, ein moralisches Vergehen in ihrer Vergangenheit zu offenbaren oder als optisch wahrnehmbarer Beweis einen Initiationsritus zu bezeugen, durch den ein zum Helden prädestinierter Krieger wirklich zum Helden wird.

Ich habe schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass sich die Körper der aristokratischen epischen Helden schon im Naturzustand, also zum Zeitpunkt ihrer Geburt, als Herrscher- und Kriegerkörper auszeichnen.<sup>284</sup> Trotzdem scheint eine zweite visuell wahrnehmbare Veränderung notwendig zu sein, um den kindlichen distinktiv-aristokratischen Körper in einen erwachsenen distinktiv-aristokratischen Körper zu transformieren. Dieser visuelle Transformationsprozess kann, wie in den vorigen Kapiteln bewiesen wurde, durch die Disziplinierung des Körpers nach höfischen Idealen zustande kommen. In der höfischen Epik ist die courtoise Disziplinierung fest im Bildungsprogramm der ProtagonistInnen verankert.<sup>285</sup> Handelt es sich um die Bildung von Frauen, so ist der optisch wahrnehmbare Transformationsprozess abgeschlossen, wenn der weibliche Körper zum Ideal der courtoisen Disziplinierung wird.<sup>286</sup> Obwohl sich in der höfischen Epik auch männliche Helden dieser körperlichen Disziplinierung unterwerfen, zeichnet sich der erwachsene männliche Körper nicht allein durch *zuht* aus, sondern auch durch die Kultivierung seiner kriegerisch-kämpferischen Fähigkeiten.<sup>287</sup>

Die Narben und Wunden, die aus dem kriegerischen Dasein der Protagonisten resultieren, haben nicht nur die Funktion, dieses zu bezeugen. Sie werden auch zum unwandelbaren Identitätsbeweis der Helden. Als der im Wald lebende, seiner Sinne nicht mächtige und körperlich stark veränderte Iwein von einer Hofdame der Frau von Narison gefunden wird, erkennt diese

---

<sup>284</sup> Parzivals Körper ist schon zum Zeitpunkt der Geburt der distinktiv-aristokratische Körper eines Herrschers und Kriegers. Vgl. Kapitel 3.1. dieser Arbeit.

<sup>285</sup> Das wird besonders im Falle Enites und Isoldes deutlich. Vgl. Kapitel 3.1. dieser Arbeit.

<sup>286</sup> Hier kann man z.B. an Isoldes Ausbildung denken. Vgl. Kapitel 3.1. dieser Arbeit.

<sup>287</sup> Wie eng diese zwei Elemente miteinander verbunden sind, wird deutlich, wenn man an Parzivals Ausbildung bei Gurnemanz denkt, der Parzival sowohl courtoisie als auch Waffenführung beibringt. Parzival. III.162 ff.

ihn nicht aufgrund seines Aussehens, sondern an einer Narbe: "sī nam an im war einer der wunden diu zu manegen stunden an im was wol erkant, unde nande in zehant"<sup>288</sup>. Wie die Narbe aussieht, wo Iwein sie sich zugezogen hat und an welchem Teil seines Körpers sie sich befindet, wird nicht beschrieben. Allerdings folgt dem Erkennen der Narbe die Namensnennung des Helden, die Hofdame ist sich sicher, dass sie Iwein vor sich sieht. Körper sind wandelbar, Narben sind vom körperlichen Transformationsprozess jedoch ausgeschlossen. Und so hat Iweins Narbe in dieser Szene die Funktion, die Identität des Helden zu beweisen, dessen Körper von Melancholie unkenntlich gemacht wurde.

Die identitätsbezeugende Funktion von Narben wird in Willehalm<sup>289</sup> noch deutlicher dargestellt: Willehalms Narbe ist für seinen Beinamen verantwortlich; er ist "Willehalm ekurneis"<sup>290</sup>, d.i. Willehalm der Kurznasige. Im Gegensatz zu Iwein, der individuelle Aventiuren besteht, kämpft Willehalm in Kriegen. Um seine kriegerische Vergangenheit zu bezeugen, wird die Geschichte seiner Narbe vom Erzähler kurz referiert: Willehalm hat sie sich im Kampf gegen die Römer zugezogen<sup>291</sup>. Die Narbe verweist auf Willehalms kämpferische Vergangenheit und zeichnet ihn als Krieger aus. Darüber hinaus hat die Narbe die Funktion, die Identität des Helden zu bezeugen: Als Willehalm ins belagerte Orange zurückkommt, fürchtet seine Frau Gyburc, die ihn nicht erkennt, er sei ein Verräter. Gyburc möchte nicht sein Gesicht sehen, um sich seiner Identität zu vergewissern, sondern befiehlt ihm, den Helm

---

<sup>288</sup> Hartmann von Aue. Iwein. V. 3378-82.

<sup>289</sup> Wolfram von Eschenbach. Willehalm. Hrsg. v. Albert Leitzmann. Tübingen: Max Niemeyer, 1958. 2 Bde.

<sup>290</sup> Wolfram von Eschenbach. Willehalm. Bd. 1. I, 11, 25.

<sup>291</sup> Wolfram von Eschenbach. Willehalm. II, 91, 27-92, 3.

abzusetzen und seine Narbe zu zeigen: "eine mâsen [...], die lât mich ob der nasen sehen"<sup>292</sup>. Willehalm folgt ihrem Befehl und wird von ihr mit Namen begrüsst: "Willehalm ekurneis, willekomen, werder Franzeis"<sup>293</sup>. In einer Zeit, in der es keine fälschungssicheren Pässe und keine absolut sicheren erkenntnisstechnischen Maßnahmen wie Fingerabdrücke gibt, haben Narben die Funktion, die Identität des Helden zu bezeugen. Körper sind wandelbar, doch die Narben bleiben immer bestehen. Bezeugt der Körper nicht mehr die Identität des Helden, so wird diese durch die Narbe rekonstruiert.

Von der identitätsbezeugenden Funktion von Narben abgesehen gibt es in der höfischen Literatur auch Narben und Wunden, die ein moralisches Vergehen im früheren Leben des Helden offenbaren. Zwei schöne Beispiele für solche Wunden finden sich in Wolframs von Eschenbach Parzival: Der Gralskönig Anfortas leidet an einer schmerzhaften Wunde an den Hoden, "durch die heidruose sîn" (479, 12), die er sich in der Zeit seines Frauendienstes zuzog. Als Gralskönig hätte Anfortas keusch leben sollen, bis dass der Gral ihm eine Frau bestimmt. Da Anfortas sich trotzdem den Frauen zuwendet, "Amor was sîn krîe" (478, 30), wird er aufgrund dieses sündhaften Verhaltens, "unt daz er gerte minne ûzerhalb der kiuschen sinne" (472, 29-30) eben an dem Körperteil gezeichnet, das ihm vorher zum Lustgewinn diente. Jessie Weston weist darauf hin, dass die 'unmoralische' Vergangenheit des Fischerkönigs in anderen Bearbeitungen des Stoffes nicht nur durch seine Wunde sichtbar gemacht wird. Nicht nur der König ist unfruchtbar, sondern auch sein Land verödet und wird als "waste land" dargestellt, was auf eine

---

<sup>292</sup> Ebd.

<sup>293</sup> Wolfram von Eschenbach. Willehalm. II, 92, 17-18.

Affinität zwischen dem kranken Gralskönig und seinem öden Land verweisen könnte.<sup>294</sup>

Parallel zu Wolframs Anfortas-Episode aus den Parzival-Büchern gibt es eine Gestalt in den Gawan-Büchern, die eine ähnliche Verletzung hat. Der Zauberer Clinschor, einst ritterlicher Herzog, wurde vom König von Sizilien mit Iblis, der Königin von Sizilien, im Bett erwischt und zur Strafe kastriert, "zeim kapûn mit einem snite wart Clinschor gemachet" (657, 8-9). Der offensichtliche Zusammenhang zwischen Vergehen und Bestrafung entgeht auch dem schadenfrohen Gawan nicht, als ihm Clinschors Geschichte berichtet wird: "des wart aldâ gelachet von Gâwâne sêre" (657, 10-11). Auch in Clinschors Fall verweist die Narbe auf ein Vergehen in seiner Vergangenheit. Durch die vernarbte Wunde auf seinem Körper wird das moralische Vergehen nie zur Vergangenheit, sondern permanent mitvergegenwärtigt. Clinschors körperliche Veränderung führt darüber hinaus zu einer Veränderung des Landes: Um anderen höfischen Liebespaaren das Liebesglück zu verleiden, das er selber nicht mehr genießen kann, baut Clinschor Schastelmarveile, ein Zauberschloss, in dem er Liebespaare gefangen hält, allerdings schön nach Geschlechtern getrennt.<sup>295</sup> Clinschors Wunde hat nicht nur die Funktion, ein moralisches Vergehen aus der Vergangenheit am Körper des Missetäters zu offenbaren, sondern sie scheint auch der Anlass für die Umgestaltung des umliegenden Landes zu sein, die ein 'fruchtbares Zusammenkommen' der Geschlechter verhindert.

---

<sup>294</sup> Jessie Weston. From Ritual to Romance. Princeton: Princeton University Press, 1993. S. 12-24. Vgl. auch James George Frazer. The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Toronto: Macmillan, 1969. S. 33.

<sup>295</sup> Parzival. XIII. 656 ff.

In der heroischen Tradition sind Verstümmelungen der Helden oft radikaler als die Verletzungen, die Iwein oder Willehalm davontragen. In Waltharius verliert Haganus in seinem Kampf mit Waltharius ein Auge, hackt seinem Gegner im Gegenzug jedoch eine Hand ab.<sup>296</sup> In Waltharius' und Haganus' Fall haben die Verstümmelungen die Funktion, permanent und optisch wahrnehmbar den Vorfall zu bezeugen, in dem die Gliedmaßen verloren wurden. Darüber hinaus könnte argumentiert werden, dass die Verstümmelungen der Helden auf eine Affinität mit den Göttern hinweisen, Im Zuge derer der einäugige Haganus dem einäugigen Odin ähnlich wird, und der einhändige Waltharius in die Nähe Tyr's gerückt wird.<sup>297</sup>

Im Gegensatz zu Waltharius und Haganus, deren Körper nach dem Zweikampf von der Norm abweichen, wird der Körper des dänischen Helden Starkather auf ein gesundes Maß zurückverstümmelt: Starkather wird mit sechs Armen und dem Körper eines Riesen geboren, weshalb sein Körper von Thor korrigiert und genormt wird, bis er eine akzeptable Größe und nur noch ein paar Arme aufweist.<sup>298</sup> Der Prozess der Verstümmelung ist die Reduktion von göttlichem Material auf menschlichere Normen und verdeutlicht als solcher den kosmischen Zusammenhang, der schon zum Zeitpunkt der Geburt zwischen Starkather und der Götterwelt besteht.

---

<sup>296</sup> Vgl. Waltharius. Hrsg. v. Karl Strecker. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1947. V. 1393-1395.

<sup>297</sup> Vgl. Jacob Grimm. Deutsche Mythologie. Bd. 1. S. 321-22. Grimm zitiert neben Haganus und Waltharius diverse andere germanische und indoeuropäische Helden, deren körperliche Verstümmelungen eine Affinität zu Göttern herstellen. Zu einer differenzierteren Analyse der Wunden von Haganus und Waltharius vgl. Stephen Jaeger. "Hagen and Germanic Mythology". a.a.O. S. 172.

<sup>298</sup> Saxo Grammaticus. The History of the Danes. Übers. v. Peter Fisher. Cambridge: D. S. Brewer, 1980. Buch 6, 183. Bd. 2. S. 170.

Die Markierung an Siegfrieds Körper ist weder Wunde, Narbe noch Verstümmelung. Sie ist unsichtbar und kann deshalb nicht der visuellen Bezeugung von Siegfrieds Identität dienen. Dazu stellt sie auch meines Wissens keine direkte Affinität zu indoeuropäischen Göttern her.<sup>299</sup> Trotzdem konstituiert die unsichtbare Markierung auf Siegfrieds Körper die heroischen Qualitäten seines Körpers, seine immense körperliche Stärke sowie seine (Un-)Verwundbarkeit; sie kann daher als Sondertypus der Markierungen der heroischen Tradition angesehen werden.

#### *4.3. Die Konstituierung des heroischen Körpers*

Siegfrieds heroische Vergangenheit wird im Nibelungenlied nur kurz zusammengefasst, nicht aber detailliert berichtet. Hagen nimmt den nach Worms kommenden Siegfried in Augenschein, erkennt ihn aufgrund der zwischen heroischen Körpern bestehenden Affinität als Helden und bezeichnet ihn als solchen (87, 2b), obwohl er ihn zuvor nie gesehen hat. Den Burgunden berichtet er von den wunderbaren Abenteuer Siegfrieds: Das mythenhafte Nibelungenland, wo es Zwerge und unermessliche Reichtümer gibt, habe Siegfried sich untertan gemacht. Seitdem gehörten ihm sein Schwert Balmunc, der Nibelungenhort und eine Tarnkappe<sup>300</sup> (87-99). Auch habe Siegfried einen Drachen getötet und in dessen Blut gebadet, worauf seine Haut hörnern wurde

---

<sup>299</sup> Trotzdem besteht eine Affinität zwischen Siegfried und Baldur, die allerdings erst im Moment von Siegfrieds Tod konstituiert wird. Auf diese "Verwandtschaft" wird im Kapitel über Siegfrieds Tod näher eingegangen.

<sup>300</sup> Zur Tarnkappe als typischer Heroenrequisite vgl. Kapitel 5, Anmerkung 5.

- keine Waffe könne ihn verletzen (100). Kriemhild berichtet Hagen später, dass Siegfried jedoch eine verwundbare Stelle an seinem Körper habe: Während seines Bades im Drachenblut sei ein Lindenblatt auf seinen Rücken zwischen die Schulterblätter gefallen, welches den Kontakt seiner Haut mit dem Blut an dieser Stelle verhindert habe.<sup>301</sup>

Es ist auffällig, dass der Erzähler des Nibelungenlieds auf diese Episoden aus dem früheren Leben Siegfrieds nur kurz anspielt und sich dazu noch weiter von ihnen distanziert, indem er sie Hagen und Kriemhild in den Mund legt. Diese Distanz erklärt de Boor unter Berufung auf die Exegese des Epos: Der Nibelungenlied-Autor habe von detaillierteren Darstellungen abgesehen, da das "Märchenhaft-Wunderbare der Jung-Siegfried-Geschichten" mit dem "höfisch erzogenen Königssohn" Siegfried im Nibelungenlied nichts mehr gemein habe, weshalb nur auf die Ereignisse angespielt werde, die zum Verständnis der Geschichte absolut notwendig seien.<sup>302</sup> Diese Erklärung ist meines Erachtens zu ungenau, da die "märchenhaft-wunderbaren" Elemente gerade im späteren Handlungsverlauf des Nibelungenlieds wichtig sind und eine Eigendynamik entwickeln, die zum tragischen Ende des Epos führen.

Von Siegfried wird nicht nur berichtet, er habe sich eine Tarnkappe erstritten, sondern es wird auch berichtet, wie er sie während des Wettkampfes in Island und der Hochzeitsnacht Gunthers mit Brünhild benutzt.<sup>303</sup> Die

---

<sup>301</sup> Vgl. Nibelungenlied. V. 902.

<sup>302</sup> Vgl. die Anmerkungen de Boors in der Textausgabe NL S. 20, Anmerkung zu Strophe 87 ff. Heusler begründet das Fehlen eines dezidierten Drachentöterberichtes mit zwei sich widersprechenden Argumenten. Einerseits passe der Drachenkampf thematisch nicht ins Nibelungenlied, weshalb der Dichter ihn ausgelassen habe, andererseits habe er keine urkundlichen Vorlagen zu diesem Thema vorgefunden (S. 60-61).

<sup>303</sup> Nibelungenlied 431-465 und 662-679.

knappen Anspielungen des Autors auf die märchenhaften Episoden des Jung-Siegfried Sagenkreises können daher nicht als Rationalisierung des Stoffes interpretiert werden. Ich halte es für wahrscheinlicher, dass der Autor des Nibelungenlieds nicht extensiver von Jung-Siegfrieds Abenteuern berichtet, weil er sich hauptsächlich auf die Episoden der Stoffgruppen 'Siegfrieds Tod', 'Burgundenuntergang' und 'Attilas Ende' beschränkt<sup>304</sup>, die diese thematisch aufgrund der tragischen Elemente besser zusammengefügt werden können. Sicher ist jedoch, dass die im mythenhaften Ereignis erworbene Unverwundbarkeit für die Konstituierung des heroischen Körpers und den Handlungsverlauf des Nibelungenlieds wichtig ist.

Durch den Kontakt mit dem Drachenblut wird Siegfrieds Körper in den unverwundbaren Körper des heroischen Drachentöters verwandelt.<sup>305</sup> Die körperliche Transformation wird als ein physiologischer Vorgang beschrieben; Siegfrieds Haut verhärtet sich, bis sie zu Horn wird: "sîn hût wart humin" (100, 3b). Dieser Transformationsprozess kann unter Berücksichtigung antiker und mittelalterlicher naturwissenschaftlicher Theorien als Veränderung qua *sympathia* beschrieben werden, welche physiologische Veränderungen durch physischen Kontakt mit dem ursprünglichen Träger der Qualitäten, die transferiert werden sollen, herbeiführt. So verhilft einem das Blut von Fledermäusen, wird es auf die Augen gestrichen, zu schärferer Sehkraft bei

---

<sup>304</sup> Zum Stoffkreis des Nibelungenlieds siehe Andreas Heusler. Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des Deutschen Heldenepos. Dortmund: F. W. Ruhfus, 1955.

<sup>305</sup> In "Siegfried's Death, Brunhild's Disappearance" (GR 51 (1976): 85-92) untersucht William G. Durden die Transformation Siegfrieds unter strukturellen Aspekten. Er argumentiert, dass Siegfried durch das Bad im Drachenblut in einen atranzendentalen (sic) Charakter verwandelt werde, wobei die vom Lindenblatt bedeckte Stelle diese Transformation nicht mitmache, ihn so zum "broken-circle character" mache, was zu seinem Tod führe (S.88-89).

Nacht.<sup>306</sup> Das Prinzip ist einfach: Die im Blut inhärente Qualität eines Tieres, in diesem Fall die vermeintliche ausgezeichnete Sehkraft der Fledermaus, wird durch physischen Kontakt dieses Blutes auf die Augen einer nachtblinden Person übertragen. Das Prinzip der *sympathia* spielt auch in der Präventionsmagie eine Rolle: Reibt man sich mit Löwenblut ein, so wird man von keinem Tier angegriffen, gebissen oder getötet.<sup>307</sup> Hier werden nicht nur die physiologischen Qualitäten des Blutspenders übertragen, sondern auch sein hierarchischer Status; der Kontakt mit dem Blut des Königs der Tiere macht einen zum König über alle anderen Tiere. Durch das Blut eines Tieres können sowohl physiologische als auch hierarchische Qualitäten auf den Empfänger übertragen werden. Eine solche Übertragung findet, ins mythisch-fabelhafte entrückt, während Siegfrieds Bad im Drachenblut statt: Siegfrieds Haut nimmt die physischen Qualitäten der Drachenhaut an. Gleichzeitig wird Siegfrieds hierarchische Stellung gemäß des Ranges des Drachen im Tierreich neu konstituiert - Siegfried wird stark, scheinbar unverwundbar und, so könnte man argumentieren, wie der Drache zum Außenseiter und bedrohlichen Antagonisten der "zivilisierten" Gesellschaft. Wie die Venus aus dem Schaum wird der heroische Körper aus dem Blut-Bad geboren.

Die Geburt des heroischen Körpers wird jedoch sofort problematisiert: Das Lindenblatt, das den Kontakt zwischen Haut und Blut verhindert, generiert und markiert die Schwachstelle des heroischen Körpers. Das Motiv des Lindenblattes ist dem Nibelungenlied wahrscheinlich eigentümlich, in der Thidrekssaga wird die Entstehung der verwundbaren Stelle an Siegfrieds

---

<sup>306</sup> Plinius der Ältere. Zitiert nach: Richard Kieckhefer. Magic in the Middle Ages. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. S. 5.

<sup>307</sup> Richard Kieckhefer. Magic in the Middle Ages. S. 76.

Körper mit dessen Ungelenkigkeit erklärt: Siegfried schafft es nicht, sich zwischen die Schultern zu reichen und dort mit dem Drachenblut einzureiben.<sup>308</sup> Aus der Diskrepanz der beiden Episoden kann man schließen, dass der Dichter des Nibelungenlieds das Lindenblatt entweder bewusst in die Episode eingeführt oder es aus guten Gründen dort behalten hat. Das Lindenblatt in dieser Episode kann von den RezipientInnen des Epos als ein bedeutungstragendes Element interpretiert werden, auch wenn es vom Autor vielleicht nicht als solches intendiert wurde.

Im Mittelalter besitzen Gegenstände eine Vielfalt an symbolischen Bedeutungen.<sup>309</sup> So auch die Linde: Sie ist einerseits ein Baum, der die Liebe symbolisiert, weil sie herzförmige Blätter hat. Als Symbol für die Liebe ist sie der prominenteste Baum des "locus amoenus".<sup>310</sup> Andererseits ist die Linde auch der prominenteste Baum an Gerichtsorten<sup>311</sup>, und als solcher eng assoziiert mit Verbrechen und Strafe. Als Gerichtsbaum wurde die Linde oft auf Friedhöfen gepflanzt, wo die Kirchhofgerichte stattfanden.<sup>312</sup> Durch die Einführung des Lindenblattes wird für die RezipientInnen des Nibelungenlieds eine Assoziationskette von Liebe, Verbrechen und Strafe und Tod geschaffen.<sup>313</sup> Diese Assoziationskette, welche die Geburt des heroischen Körpers und seine

---

<sup>308</sup> Vgl. Die Geschichte Dietrichs von Bern. Übers. v. Sine Erichson. München: Heyne, 1996. S. 275.

<sup>309</sup> S. Friedrich Ohly, "Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter". ZfdA 89, 1 (1969): 1-23. Vgl. S. 7-9.

<sup>310</sup> Vgl. z.B. Walther von der Vogelweide Gedicht "Under der Linden". In: Walther von der Vogelweide. Gedichte. (Lachmann=39,11)

<sup>311</sup> Vgl. Jacob Grimm. Deutsche Rechtsalterthümer. Bd. 2. S.415-417. Laut Grimm sind Linden als Gerichtsbäume prominenter als Eichen.

<sup>312</sup> Vgl. Jacob Grimm. Deutsche Rechtsalterthümer. Bd. 2. S.428-429.

<sup>313</sup> Diese komplexe Assoziationskette ist in der Forschung noch nicht beschrieben worden; hier wird die Linde primär als Symbol für Liebe interpretiert. Vgl. Hausteil. "Siegfrieds Schuld". ZfdA 112,4 (1993): 373-387.

Markierung begleitet, wird dem Publikum nicht eingesuggeriert sondern eher angeboten. Der Erzähler des Nibelungenlieds liefert seinem Publikum hier mehrschichtige Sinnangebote, aus denen es sich frei bedienen kann.<sup>314</sup> Einem Publikum, das mit dem Bedeutungsraum von "Linde" vertraut ist, wird eine Verbindung der Lindensymbolik mit dem weiteren Handlungsverlauf des ersten Teils des Nibelungenlieds ermöglicht, der von Liebe, Verbrechen und Tod bestimmt wird.

Die im sagenhaften Nibelungenland erworbene heroische Körperlichkeit Siegfrieds ist von der courtoisen Körperlichkeit grundverschieden. Der höfisch-repräsentierende Körper, so habe ich in den ersten Kapiteln argumentiert, zeichnet sich durch Diszipliniertheit aus. Der heroische Körper dagegen ist der starke Körper, der in Momenten des Kampfes oder, in Siegfrieds Fall, in einem Blutbad im wahrsten Sinne des Wortes geboren wird und eine immense physische Präsenz besitzt. Die hier angedeutete Inkompatibilität zwischen heroischer und höfischer Körperlichkeit soll im folgenden Kapitel genauer analysiert werden. Dabei soll die Interaktion zwischen dem höfischen Gunther und dem anfangs als heroisch typisierten Siegfried untersucht werden.

---

<sup>314</sup> Zur Definition und Funktion von Sinnangeboten im Nibelungenlied vgl. Werner Hoffmann. Das Nibelungenlied. S. 34-35.

## **Kapitel 5: Courtoise und heroische Körper**

### *5.1. Siegfrieds Einzug in Worms*

Während Siegfrieds Einzug in Worms erscheint Gunther zum ersten Mal auf der Bildfläche und stellt sich sowohl mit Gesten und Gebärden als auch mit Worten als höfischer Herrscher dar. Er hört sich die Erzählungen Hagens bezüglich Siegfrieds heroischer Jugend und übermenschlicher Stärke an und nimmt Siegfrieds kriegerische Erscheinung selber in Augenschein: "nu sich, wie degenlîche er stêt in strîtes vâ" (102, 2). Hagen rät ihm, Siegfried höfisch zu empfangen. Gunthers Entschluss, Siegfried zeremoniell-gebärdenhaft zu grüßen, "wir sulen im engegene hin nider zuo dem recken gân" (102, 4) ist angesichts der kriegerisch-heroischen Aura, die von Siegfried ausgeht, nicht weiter verwunderlich, bedarf jedoch noch einer weiteren verbalen Ermutigung Hagens, bevor er in die Tat umgesetzt wird. Gunther und seine Vertrauten gehen Siegfried entgegen und empfangen ihn mit höfischen Gebärden: "Der wirt und sîne recken enpfiegen sô den gast, daz in an ir zûhten vil wênic iht gebrast" (105, 1-2). Der Begriff "zûhte" verdeutlicht, dass es sich hier um einen Empfang handelt, der mit courtoiser Körperbeherrschung ausgeführt wird. Siegfrieds Antwort ist so gebärdenhaft, wie die ihm zuteil gewordene Begrüßung. Er verneigt sich vor dem Empfangskomitee, und drückt so seinen Dank und seine Akzeptanz des Treffens unter friedlichen Vorzeichen aus: "des begund' in nîgen der waetlîche man, daz si in heten grûezen sô rehte scône getân" (105, 3-4). Das gestisch-gebärdenhaft hergestellte Ambiente der courtoisie wird in der folgenden Ansprache Siegfrieds verbal zerstört.

Siegfried benutzt Worte, die nicht in die Situation des höfischen Zeremoniells passen; er redet nicht von "zühten" und "danc", sondern von realen Machtverhältnissen: Ihm sei berichtet worden, dass es in Worms tapfere Männer gebe, und da er der stärkste Recke überhaupt sei, werde er Gunther das Reich der Burgunden nun im Kampf abtrotzen.<sup>315</sup> Siegfrieds Rede steht in der heroischen Tradition, in welcher die Helden vor dem Kampf lange Reden schwingen, in denen sie ihre eigene Stärke und die Schwäche des Gegners verbalisieren.<sup>316</sup> Im Kontext des höfischen Empfangs ist seine Rede jedoch so deplaziert, dass die Wormser in sprachlosem Staunen innehalten, bevor sie mit Zorn reagieren:

"Den künec hete wunder und sîne man alsam  
um disiu maere, die er hie vernam,  
daz er des hete willen, er naeme im sîniu lant.  
daz hörten sîne degene; dô wart in zürnen bekant." (111)

Die Sprachlosigkeit der Burgunden verdeutlicht, dass hier ein gravierender Bruch der höfischen Interaktion stattfindet. Siegfrieds Einzug in Worms kann als Beschreibung des Aufeinanderprallens zweier kommunikativer Systeme gelesen werden: Gunther verkörpert die courtoise Interaktion, während Siegfried als Vertreter der heroisch-verbale Kommunikation gezeichnet wird.

---

<sup>315</sup> Vgl. Nibelungenlied. V. 107-110.

<sup>316</sup> Vgl. Starkathers Kampfreden in Saxo Grammaticus. History of the Danes. Buch 6, 192. Bd. 2. S. 177-79. Der Rede folgt ein Erzählerkommentar, in dem Sprache (Rhetorik) und Kriegsführung gleichgesetzt werden: "Thereupon Starkather, who had derived no less satisfaction from speech than deeds, returned to Haldan [...]". S. 179. Andere Gegner adressiert er als Rudel von Kötern, "sorry pack of curs" (181), bevor er den Kampf beginnt. Auch im Hildebrandslied begegnen sich die kampfbereiten Helden anfangs in verbaler Kriegsführung. Vgl. "Hildebrandslied". Althochdeutsche Literatur. Ausgewählte Texte mit Übertragungen. Hrsg. v. Horst Dieter Schlosler. Frankfurt a.M.: Fischer, 1970. S. 264-267. V. 7-62. Es ist interessant, dass man sich auch an Brünhilds Hof der Reizrede bedient; vor dem Wettkampf werden die Burgunden verbal geschmäht: "Die zît wart disen recken in gelpfe vil gedreut. Dancwart unt Hagene die wâren ungefreut" (430, 1-2). Dieser Umstand schafft eine weitere Affinität zwischen der heroischen Körperlichkeit Siegfrieds und Brünhilds.

Die Systeme sind nicht kompatibel und führen zum temporären Zusammenbruch der Kommunikation.

Als höfischer Herrscher vermeidet Gunther, mit Siegfried in einen heroisch-verbale Dialog zu treten, der zu einem für ihn aussichtslosen Kampf führen würde. Stattdessen beweint er die Ungerechtigkeit des Lebens, die ihm ein solches Schicksal aufgebürdet hat: "Wie het ich daz verdienet [...] des mîn vater lange mit êren hât gepflegen, daz wir das solden vliessen von iemannes kraft? wir liezen übele schînen, daz wir ouch pflegen riterschaft." (112).

Gunthers Lamentation weist ihn nur scheinbar als schwachen Herrscher aus. Betrachtet man seine Äußerungen genauer, dann ist auffallend, dass Gunther hier mehrere aus dem höfischen Diskurs stammende Begriffe verwendet, "êren", "schînen" und "riterschaft". Gunther weigert sich, den heroischen Dialog mit Worten weiterzuführen und sich so auf einen Kampf mit Siegfried einzulassen. An seiner Stelle führen jedoch seine Männer den Wortwechsel weiter fort, bis ein Kampf zwischen Siegfried und Hagen unabwendbar zu sein scheint.<sup>317</sup> Die heroische Kommunikation hat die höfische Interaktion nicht nur gestört, sondern sie gleichsam vereinnahmt.

Der sich anbahnende kriegerische Konflikt wird jedoch von Gernot abgewendet, dank dessen diplomatischen Eingreifens die Streitigkeiten abgewiegelt werden. Gernot bemüht sich klugerweise darum, die verbale Kommunikation so schnell wie möglich wieder in eine nonverbale courtoise Interaktion umzuwandeln: Er verbietet den Wormser Männern zweimal das Reden: "allen sînen degenen reden er verbôt" (123, 2) und "si muosen rede vermîden: daz was Gêrnôtes rât" (125, 4) und zerstört so die durch die

---

<sup>317</sup> Nibelungenlied. V. 121-22.

Reizreden geschaffene Gewaltspirale.<sup>318</sup> Die anfangs zerstörte, gestisch-gebärdenhafte courtoise Interaktion wird fortgesetzt: Man schenkt den Willkommenstrunk, "dô hiez man den gesten scenken den Guntheres wîn" (126, 4) und stellt so gestisch den anfänglich-unverfänglicheren Status zwischen Gastgeber und Gast wieder her.

Siegfrieds Kampfbereitschaft wird nicht nur durch Gunthers Wein besänftigt, sondern auch durch dessen höfische Versicherung, der liebe Gast könne alles haben, was er begehre:

"Dô sprach der wirt des landes: 'allez daz wir hân,  
geruochet irs nâch êren, daz sî iu undertân,  
und sî mit iu geteilet lîp unde guot.'  
dô wart der herre Sîvrit ein lützel sanfter gemuot." (127)

Im Rahmen des gestisch-gebärdenhaften Empfangszeremoniells hat Sprache eine andere Funktion als in der heroischen Tradition. Wenn Gunther seinem Gast nun formelhaft zusichert, diesem stehe sein ganzer Besitz zur Verfügung, so schenkt er ihm nicht die Hälfte seines Gutes sondern beweist als Gastgeber seine vollendete courtoisie.<sup>319</sup> Untertänigkeitsbezeugungen im Rahmen des höfischen Zeremoniells sind ein Topos und dürfen als solcher nicht wörtlich genommen werden. Dass Siegfried sich dieses Umstandes bewusst ist, darf bezweifelt werden. Sicher ist jedoch, dass hier eine brisante Situation mit Diplomatie und höfischen Strategien entschärft wurde: Der unbequeme Gast wird einquartiert und seine heroischen Charakteristika werden, so werde ich im

---

<sup>318</sup> de Boor kommentiert Gunthers Redeverbot ähnlich: "Gemots höfische Haltung der mâze ist hier vorbildlich deutlich. Das germanische Heldengedicht liebt die Reizrede (gelpf), die Gemot gerade untersagt". *Nibelungenlied*. S. 26. Kommentar zu V. 123.

<sup>319</sup> de Boor argumentiert ähnlich: "undertân, auch dies meint nicht Unterwerfung, sondern ist eine Formel weitgehender Gastfreundlichkeit etwas des Sinnes: betrachte mein Haus als das deine". *Nibelungenlied*. S. 27. Anmerkung zu V. 127.

Folgenden argumentieren, domestiziert und unter höfischen Aspekten re-kodiert.

### *5.2. Domestizierung des heroischen Körpers*

Siegfrieds Aufenthalt am Wormser Hof kann als Domestizierung seiner immensen Stärke interpretiert werden: Während des ersten Jahres am Wormser Hof werden Wettkämpfe und Turniere veranstaltet<sup>320</sup>, welche es Siegfried ermöglichen, seine physischen Kräfte zu kanalisieren und seine körperliche Energie in einer friedlichen Umgebung auszuleben. Analysiert man diese Episoden unter sozio-historischen Aspekten, so erinnert der hier beschriebene Prozess der Domestizierung an den Zivilisierungsprozess, der zur Ausbildung des idealisierten höfischen Rittertums führte. Das Erstgeborenenrecht führte dazu, dass die jüngeren Söhne von Adeligen nach dem Tod des Vaters mittellos auf den Weg geschickt wurden, um ihr Glück zu machen.<sup>321</sup> Um diesen jungen Männern eine Chance zu geben, sich auf legalem Weg Geld zu verdienen<sup>322</sup> und gleichzeitig ihre körperliche Energie auf eine Weise auszuleben, die für die Gesellschaft keine Gefahr darstellt,<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> Vgl. Nibelungenlied. V. 130.

<sup>321</sup> Georges Duby zeichnet ein lebhaftes Bild von der Situation, in der sich ein junger Adelige ohne Erbschaft im Frankreich des 12. Jahrhunderts befand. Georges Duby. William Marshal. The Flower of Chivalry. Übers. v. Richard Howard. New York, Pantheon, 1985. Vgl. S. 68-79.

<sup>322</sup> William Marshal machte sein Glück und verdiente sein Geld als professioneller Turnierskämpfer. Vgl. Georges Duby. William Marshal. S. 90-97. Zum materiellen Gewinn bei Turnieren vgl. auch Bumke. Höfische Kultur. S. 371-72.

<sup>323</sup> Zum Aspekt der Gewaltkanalisierung, die bei Turnieren stattfand, vgl. Georges Duby. The Three Orders. Feudal Society Imagined. Übers. v. Arthur Goldhammer. Chicago, London: University of Chicago Press, 1980. S. 301 ff.

wurde das Turnierwesen eingeführt.<sup>324</sup> Turniere können im Rahmen der höfischen Repräsentation als inszenierte Kriege angesehen werden, bei denen der Herrscher als Regisseur fungiert, der seine Krieger kontrolliert und bei Laune hält.<sup>325</sup> Eine solche Domestizierung findet auch am Wormser Hof statt: Siegfried übt sich im Weitwurf und Speerschiessen<sup>326</sup> anstatt Gunther mit weiteren Kampfansagen zu belästigen.

Der Zivilisierungs- und Domestizierungsprozess am Wormser Hof wird noch weiter verfeinert: Die Anwesenheit von Damen, welche die Turniere von ihren Fenstern aus beobachten, "durch diu venster" (133, 3a), führen zu einer weiteren Triebregelung: Siegfried, der vor seiner Abfahrt nach Worms seinen Eltern gegenüber damit geprahlt hat, sich Kriemhilds zur Not auch mit Gewalt zu bemächtigen (55 u. 58), richtet seine Sinne nun auf hohe Minne, "er het ûf hôhe minne sîne sinne gewant" (131, 4).<sup>327</sup> Obwohl Siegfried Kriemhild während des ersten Jahres seines Aufenthalts in Worms nicht einmal zu Gesicht bekommt, stellt er seine körperlichen Aktivitäten ganz in ihren Dienst, "er leit ouch von ir minne dicke michel arbeit" (137, 4). Die Transformation des heroischen in einen courtoisen Körper ist visuell wahrnehmbar: Wenn Siegfried nun im Kreis der Burgunden steht, so ist seine Körperhaltung von höfischer

---

<sup>324</sup> Zur Geschichte des Turnierwesens vgl. Joachim Bumke. Höfische Kultur. Bd. 1. S. 342-379.

<sup>325</sup> "The game was for the prince to control the knights' revels without arousing their suspicions [...]". Georges Duby. The Three Orders. S. 302.

<sup>326</sup> Nibelungenlied. V. 130.

<sup>327</sup> Schon Geoffrey of Monmouth schreibt der Anwesenheit von Damen bei Turnieren einen günstigen Einfluss auf die Triebregelung zu. S. Geoffrey of Monmouth. History of the Kings of Britain. Übers. v. Lewis Thorpe. London, New York, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin, 1966. S. 229-30. Auch Bumke zufolge wurde "der Anwesenheit der Damen ein mildernder und zivilisierender Einfluss auf die Turnierpraxis zugeschrieben". Joachim Bumke. Höfische Kultur. Bd. 1. S. 368. Zur Rolle der "Dame des Hauses" bei Turnieren, vgl. auch Georges Duby. The Three Orders. S. 302.

Zucht geprägt und macht ihn deshalb zu einem idealen Objekt für höfische Liebe:

"Swenn' er bî den helden ûf dem hove stuont,  
alsô noch die liute durch kurzewîle tuont,  
sô stuont sô minneclîche daz Siglinde kint,  
daz in durch herzen liebe trûte manec frouwe sint." (135)

Auch erlernt Siegfried die courtoise Sprache der Gebärden und nimmt Trauerposen ein, "trûrec gestân" (136, 4b), wenn er an Kriemhild denkt. Siegfrieds Domestizierung am Wormser Hof folgt in ihren Grundzügen dem historischen Zivilisierungsprozess; Siegfrieds immense körperliche Energie wird erst durch Turniere kanalisiert und dann in ein Frauendienst-Verhältnis<sup>328</sup> umgeleitet. Nach Ablauf eines Jahres ist seine heroische Körperlichkeit von höfischer Körperlichkeit überlagert und stellt keine offene Gefahr mehr für die Burgunden dar.

In diese Zeit fällt die Kriegserklärung der Könige Sachsens und Dänemarks an die Burgunden. Nachdem Gunther sich mit seinen engen Ratgebern beraten hat, inszeniert er ein Treffen mit Siegfried, dessen Kraft er sich zunutze machen will. Als Siegfried in seiner Nähe ist, gibt Gunther vor, sich unbeobachtet zu fühlen und stellt sich in eine gebärdenhafte Trauerpose, "trûric stân" (158, 1b):

"Dem kûnege in sînen sorgen was iedoch vil leit  
dô sah in trûrende ein riter vil gemeit  
der niht mohte wizzen, waz im was gescehen:  
dô bat er im der maere den kûnec Gunther verjehen." (153)

Die Gebärde ist geschickt gewählt, ist sie doch eine der Lieblingsgebärden des liebeskranken Siegfrieds. Die Sprache der Gebärden ist jedoch nur der Anfang

---

<sup>328</sup> Jens Haustein interpretiert Siegfrieds weitere Aktivitäten am Wormser Hof als Minnedienst. "Siegfrieds Schuld". *ZfdA* 112, 4 (1993): 373-387. Vgl. S. 380-83.

einer geschickten Manipulation; Gunther ziert sich, sein Leid mit Siegfried zu teilen, und weist ihn darauf hin, er halte seinen Kummer gemeinhin geheim, "ich muoz [die swaere] tougenlîche in mîme herzen tragen" (155, 2), und pflege nur seinen engsten Vertrauten seine Nöte mitzuteilen, "man sol staeten vriwenden klagen herzen nôt" (155, 4). Die Manipulation gelingt, Siegfried reagiert gekränkt und bietet Gunther sofort an, für ihn gegen die Sachsen und Dänen zu kämpfen, um seine "Freundschaft" für Gunther zu beweisen, "welt ir vriwent suochen, der sol ich einer sîn" (156, 3). Siegfried zieht in den Krieg, schlägt die feindlichen Heere vernichtend und bringt Gunther viele hochgestellte Geiseln in das Land zurück. Aus dem anfangs unbequemen Gast ist ein nützlicher Handlanger geworden, dessen heroische Physikalität von den Burgunden je nach Situation kanalisiert, kontrolliert und geschickt genutzt werden kann.

Einen solchen Gast will Gunther nicht entbehren; als Siegfried nach Abschluss des Friedensvertrages von den Burgunden Abschied nehmen will, erinnert Gunther ihn an Kriemhild und bittet ihn, ihretwillen in Worms zu bleiben (258). Beim folgenden Siegesfest wird Kriemhild öffentlich präsentiert, und dazu wird ihr von Gunther befohlen, Siegfried zu küssen<sup>329</sup> (288-297). Siegfrieds Reaktion offenbart seine vollendete courtoisie, er verspricht Kriemhild, ihren Brüdern stets zu dienen, um sich Kriemhilds Huld zu erwerben: "Ich sol in immer dienen [...] daz ist nach iuvern hulden, mîn frou Kriemhilt, getân" (304). Ein letztes Mal versucht Siegfried, Worms zu verlassen (320), worauf die Wormser Könige ihm gestatten, Kriemhild täglich sehen zu dürfen und ihn so zum Bleiben veranlassen (323). Fürderhin vertreibt Siegfried sich

---

<sup>329</sup> Zur Bedeutung dieses Kusses vgl. Kapitel 3.5. dieser Arbeit.

seine Zeit mit Turnieren und Besuchen bei seiner Dame; die Domestizierung ist nicht nur abgeschlossen, sondern die Burgunden haben sich dazu die Anwesenheit Siegfrieds und die dauerhafte Nutznießung seiner heroischen Kraft gesichert.

Je länger Siegfried sich am Wormser Hof aufhält, desto besser versteht er es, für seine Leistungen auch Gegenleistungen zu fordern. Als Gunther ihn bittet, ihm beim Wettkampf mit Brünhild beizustehen, stimmt Siegfried nicht mehr sofort zu, sondern bestimmt einen Preis für seine heroische Kraft: Er hilft Gunther nur, wenn dieser ihm Kriemhild zur Frau gibt, "gîstu mir dîne swester, sô wil ich ez tuon" (333, 2). Der höfische Gunther verspricht Siegfried Kriemhild nicht nur verbal, sondern auch gestisch, indem er ihm die Hand darauf gibt: "'Daz lob ich', sprach dô Gunther, 'Sîvrit, an dîne hant'" (334, 1). Die Eheschließung zwischen Siegfried und Kriemhild hängt von dem Erfolg der Werbungsfahrt nach Island ab, weshalb man Siegfrieds Hilfe als Frauendienst<sup>330</sup> interpretieren kann. Um den erfolgreichen Ausgang der Islandfahrt zu sichern, übernimmt Siegfried von Anfang an die Regie: Er plant die Reise, instruiert die burgundischen Teilnehmer, wie sie zu handeln und was sie zu sagen haben, und inszeniert die Landung und den Aufenthalt in Isenstein auf das Sorgfältigste. Das Problem, das hier gelöst werden muss, besteht darin, dass Brünhild nur gegen den ranghöchsten Mann kämpft. Ob Siegfried höheren Ranges als Gunther ist oder ob beide den gleichen Rang einnehmen, bleibt im Verlauf des Epos ungeklärt. Brünhild jedenfalls muss glaubhaft dargestellt werden, dass Gunther der mächtigste Mann des Wormser

---

<sup>330</sup> Vgl. Jens Haustein. "Siegfrieds Schuld". a.a.O. S. 381.

Gefolges ist, weswegen Siegfried die Burgunden noch vor der Landung instruiert, sie sollten die Lüge verbreiten, er sei Gunthers Lehnsmann:

"Sô wir die minneclîchen bî ir gesinde sehen,  
 sô sult ir, helde maere, wan einer rede jehen:  
 Gunther sî mîn herre, und ich sî sîn man.  
 des er dâ hât gedingen, daz wird allez getân." (386)

Die Vasallenlüge ist notwendig, da zwischen Helden der heroischen Tradition eine körperliche Affinität besteht, die dazu führt, dass sie sich gegenseitig erkennen können. Ich habe schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass Hagen Siegfried erkennt, ohne ihn jemals gesehen zu haben. Ein ähnlicher Erkennungsprozess findet zwischen Siegfried und Brünhild statt: Siegfried erkennt und identifiziert Brünhild, welche die Landung der Burgunden von ihrem Fenster aus beobachtet (393); ebenso erkennt Brünhild Siegfried, den sie später als ersten mit Namen begrüßen wird (419).<sup>331</sup> Um diesen Erkennungsprozess zu brechen, folgt der verbalen Instruktion Siegfrieds das klug inszenierte Schauspiel der Landung. Hier stellt Siegfried sich gestisch-gebärdenhaft als Gunthers Lehnsmann dar, indem er Gunther mit dessen Pferd behilflich ist:

"Er habt' im dâ bî zoume daz zierfliche marc,  
 guot und schoene, vil michel unde starc  
 unz der künic Gunther in den satel gesaz  
 alsô diente im Sîfrit, des er doch sît vil gar vergaz.

Dô zôh er ouch daz sîne von dem schiffe dan.  
 er hete solhen dienst vil selten ê getân,  
 daz er bî stegerîfe gestüende helde mêt.  
 daz sâhen durch diu venster die vrouwen schoen' unde hêt."

---

<sup>331</sup> Hatto weist auf diese durch die heroische Körperlichkeit erzeugte Affinität hin: "Siegfried and Brunhild go together. Each has a quasi-mythical aura. Each is of a different order from that of normal men and women, both in their superhuman strength and in the nature of its limitations". A.T. Hatto. "An Introduction to a Second Reading". a.a.O. S. 328. Zum Erkennen unbekannter Personen in der heroischen Tradition vgl. auch Stephen Jaeger. "Hagen and Germanic Mythology". a.a.O. S. 176.

(397-398)

Der gestische Akt, jemandem den Steigbügel zu halten oder am Steigbügel zu stehen, ist nicht nur eine höflich-zuvorkommende Gebärde, sondern eine Geste mit legalen Implikationen, die im mittelalterlichen Rechtswesen bezeugt ist. Jacob Grimm zufolge ist das "halten der steigbügel als symbol der unterthänigkeit"<sup>332</sup> zu verstehen. Im Sachsenspiegel<sup>333</sup> und im Schwabenspiegel<sup>334</sup> wird die Gebärde des Stratorendienstes als optische Repräsentation eines Rangunterschiedes beschrieben. Als repräsentative öffentliche Akte sind Stratorendienste seit dem 12. Jahrhundert historisch bezeugt.<sup>335</sup>

Siegfried leistet den Stratorendienst in betrügerischer Absicht, der gebärdenhafte Akt ist ein Schauspiel, das allein für Brünhild bestimmt ist. Für Brünhild bezeugt der Akt ein zwischen Siegfried und Gunther bestehendes Vasallenverhältnis<sup>336</sup>, für die Burgunden ist die Geste eine bloße Lüge, für Siegfried ein Akt des Minnedienstes<sup>337</sup>. Als solcher wird der Stratorendienst für

---

<sup>332</sup> Vgl. Jacob Grimm, Deutsche Rechtaltertümer, I, S.238.

<sup>333</sup> "Deme pãvese is ouch gesazt zu rídene zu bescheidenir zít ûph eyneme blanken pherde unde die keyser sal ime den stegerîp halden, durch daz die sadel nicht ne winde. Diz ist die bezeichnisse: swaz deme pãvese wederstã, daz her mit geistlichem rechte nicht dwingen ne mach, daz ez der keiser mit wertlikeme rechte dwingen deme pãvese hõrsam zu wesende. Sõ sal ouch diu geistliche walt helphen deme wertlichem gerichte, ob it iz bedarf". Karl August Eckhardt (Hrsg.). Sachsenspiegel. Land- und Lehnrecht. S.19, 3-9.

<sup>334</sup> "dem babeste ist gesetzt zu bescheidenlicher zyt zu richten uff einem blancken pherde. vnd der keiser sal dem babeste den stegereiff haben das sich der satel nicht enwinde. da bi ist im bezeichent. was dem babste widerstet des er mit geistlichem gerichte nicht entwingen mag das sal der keiser vnd ander wertliche richter betwingen mit der achte". Irmgard Eckhard (Hrsg.). Schwabenspiegel. S. 152.

<sup>335</sup> Vgl. Friedrich Panzer. Studien zum Nibelungenlied. Frankfurt a.M, 1945. S. 102 ff. und Jens Haustein. "Siegfrieds Schuld". a.a.O. S. 381-82.

<sup>336</sup> Jens Haustein. "Siegfrieds Schuld". a.a.O. S. 381

<sup>337</sup> Ebd. Auch Bert Nagel kommentiert den Stratorendienst als Minnedienst Siegfrieds für Kriemhild und daher als einen "Akt radikaler Selbstaufgabe". Das Nibelungenlied. Stoff. Form. Ethos. S.198. Gernot Müller interpretiert den Stratorendienst in seinem Aufsatz "Zur sinnbildlichen Repräsentation der Siegfriedgestalt im Nibelungenlied" als bloße "Bezeichnung der Dienstfertigkeit, die ein Vasall seinem Lehnsherren schuldet". Diese Bezeichnung sei

Siegfried zur Chiffre für seinen Frauendienst.<sup>338</sup> Dem Stratorendienst folgt eine weitere gebärdenhafte Lüge Siegfrieds bezüglich seines Ranges: Beim Empfang steht Siegfried hinter Gunther und gibt sich abermals gestisch als rangniederer Mann aus (420, 2-3). Als er von Brünhild als Erster begrüßt wird, weist Siegfried sie auf den optisch dargestellten Rangunterschied hin und bezeichnet Gunther zweimal verbal als seinen Herrn (420, 4a u. 421, 4b).

Vergegenwärtigt man sich die Vielzahl und das Geflecht der Lügen Siegfrieds in Island, dann ist meines Erachtens dem Stratorendienst in der Forschung zuviel Gewicht beigemessen worden. Wie die Gebärde des Stehens hinter Gunther ist auch der Stratorendienst eine lügnerische optische Repräsentation eines Rangunterschiedes. Wie der Stratorendienst muss man auch Siegfrieds Gebärde, hinter Gunther zu stehen, als Chiffre für den Frauendienst ansehen. Nicht der Stratorendienst allein, sondern erst die Gesamtheit der Lügen überzeugt Brünhild, Gunther als ranghöchsten Mann zu akzeptieren und mit ihm zu kämpfen.<sup>339</sup> Siegfried kleidet sich in seine

---

symbolisch, sei von Siegfried als Minnedienst für Kriemhild intendiert, verletze allerdings das mittelalterliche Rechtsdenken. *Studia Neophilologica* 47 (1975): 105-106. In "Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im Nibelungenlied" interpretiert Horst Wenzel den Stratorendienst, wie Müller, als symbolischen, daher interpretierbaren Akt: "Wer in der Zeit des entwickelten Lehenrechtes sich zu solcher Leistung verstand, gab daher immer die Möglichkeit, sie als Pflichtleistung des Lehensträgers ausgedeutet zu sehen". *ZfdA* 111,3 (1992): 337.

<sup>338</sup> Im *Nibelungenlied* werden zwei weitere Stratorendienste beschrieben, die eindeutig als Chiffre für den Minnedienst stehen. Am Wormser Hof sind diverse Ritter ihren Damen mit ihren Pferden behilflich (597), kurz darauf leistet Siegfried auch Kriemhild den Stratorendienst (582).

<sup>339</sup> Es ist interessant, dass sich Brünhild selbst während ihres Streites mit Kriemhild über den Rang Gunthers und Siegfrieds nie auf die gestisch-gebärdenhaften Lügen bezieht, d.i. den Stratorendienst und die Stehordnung. Sie bezieht sich nur auf die verbal geäußerten Lügen: "ich hörte si jehen beide, da ich's aller erste sach" (820, 3) sowie "dô jach des selbe Sifrit, er waere 'sküneges man. des hân ich in für eigen, sit ichs in hörte jehen" (821, 2-3). Was für Brünhild hier die Wirklichkeit des Vasallenverhältnisses bezeugt, muss daher primär die verbale Lüge und nicht der Stratorendienst gewesen sein. Würde Brünhild an ein Primat der Gesten glauben, würde sie den visuell wahrgenommenen Akt Kriemhild gegenüber als Trumpf ausspielen.

Tarnkappe, die ihn unsichtbar macht und ihm zusätzlich die Stärke von zwölf Männern verleiht und gewinnt für Gunther den Kampf.

Die Fixierung auf den Stratorendienst hat meines Erachtens zu guten Einzelbeobachtungen aber zu keiner befriedigenden Gesamtinterpretation der Vasallenlüge Siegfrieds geführt. Vielleicht ist es möglich, sich der Episode unter dem Aspekt der heroischen Körperlichkeit Siegfrieds zu nähern: Wenn Siegfried schon eine Tarnkappe besitzt, warum trägt er diese nicht während der Landung in Island und des folgenden Aufenthalts an Brünhilds Hof?<sup>340</sup> Denn damit würde er sich viel Zeit und Arbeit sparen, zudem müsste er sich nicht in der Öffentlichkeit qua Negierung seiner realen gesellschaftlichen Position "sozial selbstentäußern"<sup>341</sup>.

Obwohl Siegfried seinen Körper mit Hilfe der Tarnkappe unsichtbar *machen* kann, erträgt er es nicht, komplett unsichtbar zu *sein*. Der vollständigen visuellen Abwesenheit von der Bühne des Geschehens zieht er die lügnerisch-visualisierte Anwesenheit als Vasall Gunthers vor. Die sichtbare Präsenz seines heroischen Körpers auf der Bildfläche, der zudem als solcher von Brünhild erkannt wird, ist für Siegfried ein unbedingtes Muss. Siegfrieds heroische Physikalität ist am Womser Hof zwar domestiziert und unter höfischen Aspekten re-kodiert worden, aber die totale Selbstverleugnung ist Siegfried nicht möglich. Seine körperliche Präsenz kann er nicht ganz negieren; er steht vielmehr unter dem Zwang, seine physische Anwesenheit vor

---

<sup>340</sup> In "Siegfried as Gunther's vassal" interpretiert Mary Fleet Siegfrieds Vasallenlüge unter dem Aspekt von Aktion und Funktion: Der Stratorendienst sei Funktion und Motivation, die für die folgende Aktion notwendig sei: Siegfried brauche eine Vasallenposition in Island um die Möglichkeit zu haben, die Tarnkappe anzuziehen, unsichtbar zu werden und Gunther beim Kampf gegen Brünhild helfen zu können. *OSG* 14 (1983): 2-3. Lynn Thelen argumentiert ähnlich. "The Vassalage Deception". *JEGP* 87 (1988): 472.

<sup>341</sup> Jens Haustein. "Siegfrieds Schuld". S. 381.

ZuschauerInnen sichtbar zu machen. Dieser Zwang zur körperlichen, bezeugten Präsenz kann als Relikt seiner alten heroischen Körperlichkeit angesehen werden. Im nächsten Kapitel werde ich zeigen, dass diese Relikte Siegfrieds alter Körperlichkeit nicht erst in Island erscheinen, sondern während seines Domestizierungsprozesses am Wormser Hof von Anfang an vorhanden sind. Dann werde ich die Frage beantworten, inwieweit diese Relikte für die Ereignisse verantwortlich sind, die zu Siegfrieds Tod führen.

### 5.3. Unzähmbarkeit des heroischen Körpers

Ich habe schon in dem Kapitel über höfische Körperlichkeit und courtoise Ideale darauf hingewiesen, dass das Verbergen von Talenten und Fähigkeiten<sup>342</sup> als besonders höfisches Verhalten gepriesen wird. Im Nibelungenlied halten sich die Burgunden an diese Strategie der höfischen Selbstdarstellung; sie bilden eine relativ homogene Gruppe und preisen zu keiner Zeit ihre eigenen körperlichen Vorzüge oder trachten danach, sich gegenseitig auszustechen. Die courtoise Disziplinierung des Körpers kommt einer Disziplinierung des Dranges gleich, immer offensichtlich der oder die Erste sein zu wollen. Diese scheinbare Selbstnegierung wird von Siegfried nie erreicht.

---

<sup>342</sup> Zu den Ursachen und Vorteilen des höfisch-bewussten Untertreibens der eigenen Fähigkeiten vgl. C. Stephen Jaeger. The Origins of Courtliness. S. 36-42. Als beispielhafter Untertreiber und daher Muster an höfischer Vollkommenheit gilt hier Tristan, der sich stets bemüht, seine Fähigkeiten zu verbergen, was als *besonders* höfisches Verhalten gelobt wird: "daz er sô höfsche lêre und alsô guote liste, die er an im selben wiste, alsô verhelen kunde" Gottfried von Strassburg. Tristan. Bd. 1. V. 3580-3583.

Während des ersten Jahres seines Aufenthalts in Worms wird seine Körperlichkeit zwar durch Turniere kontrolliert und kanalisiert, aber Siegfried scheint es nicht zu ertragen, bei den Ritterspielen um der Harmonie am Hofe willen wenigstens manchmal andere Männer siegen zu lassen. Bei jedem Spiel ist er der Beste: "sô was er ie der beste, swes man dâ began, des enkund'im gevolgen niemen, sô michel was sîn kraft" (130, 2-3). Es ist zweifelhaft, ob Siegfried sich mit diesem Verhalten beliebt macht,<sup>343</sup> auch wenn der Erzähler des Nibelungenlieds seinen ZuhörerInnen versichert, dass Siegfried am Wormser Hof besonders hoch geschätzt werde: "Man bôt im michel êre [...]. daz het versolt sîn ellen, ir sult gelouben daz. in sach vil lützel ieman, der im waere gehaz" (129, 1-4).

Im Krieg gegen die Sachsen und Dänen zeigt Siegfried eine ähnliche Unfähigkeit, seine heroische Physikalität zu untertreiben. Anstatt Gunther diskret zum Sieg zu verhelfen, bietet Siegfried Gunther an, den Kampf fast allein zu gewinnen: Wo sich 30 000 Ritter tummeln, will Siegfried die Schlacht mit 1000 Rittern entscheiden, die natürlich alle unter seinem Befehl stehen: "drîzec tûsent degene, sô wold' ich si bestân, und het ich niwan tûsent: des lât iuch an mich" (160, 2-3). König Gunther schlägt er vor, doch lieber mit den Frauen am Hof zu bleiben und auf den Ausgang des Kampfes zu warten, anstatt im Krieg zu kämpfen: "Her kûnec, sît hie heime [...], belîbet bî den frouwen und traget hôhen muot" (174, 1-3). Natürlich wissen sowohl Gunther als auch die Leserinnen und Leser des Nibelungenlieds zu diesem Zeitpunkt

---

<sup>343</sup> Edward C. Schweitzer argumentiert in "Tradition and Originality in the Narrative of Siegfried's Death", dass Siegfried höfische Qualitäten fehlen. Dabei bezieht sich Schweitzer auf Siegfrieds Blindheit und Ignoranz, die ihn selbst nach dem Skandal am Wormser Hof die Gefahr, in der er schwebt, nicht erkennen lassen und schließlich zu seinem Tod führen. Euphorion 66 (1972): 355-364. Vgl. S.359.

längst, dass Siegfried der Stärkste ist und den Krieg mühelos im Alleingang gewinnen könnte. Trotzdem kommt man nicht umhin, Siegfried ein wenig mehr diplomatisches Geschick zu wünschen. Siegfrieds Drang, immer sichtbar an erster Stelle stehen zu müssen, ist in der Forschung als "superbia"<sup>344</sup> bezeichnet worden. Meines Erachtens ist der Begriff "heroische Körperlichkeit" differenzierter, da er im Gegensatz zu "superbia" keine Schuldzuweisung evoziert. Siegfried will seinem "vriunt" Gunther wirklich helfen;<sup>345</sup> dass er ihn dabei so offensichtlich aussticht, ist keine böse Absicht, sondern liegt in der Natur seiner heroischen Körperlichkeit, die sich nicht verleugnen lässt.

Auch als man nach Island aufbricht, hat Siegfried schon den Befehl über alle Männer am Wormser Hof übernommen, er sucht die Begleiter aus<sup>346</sup>, und wenn gefragt wird, wer Steuermann und Befehlshaber des Schiffes nach Island sein will, ist Siegfried unbescheiden zur Stelle: "Daz wil ich [...], ich kan iuch ûf der fluot hinnen wol gefüeren, daz wizzet, helde guot. die rehten wazzerstrâzen die sint mir wol bekant" (378). Siegfrieds Rolle als Regisseur der inszenierten Landung in Island und seine Unfähigkeit, auch nur in einer Szene des

---

<sup>344</sup> Zu "superbia" im Nibelungenlied vgl. Wolfgang Hempel, "Superbia als Schuldmotiv". Seminar 2,2 (1966): 1-12. Hempel weist nach, dass das mhd. "übermuot" die Übersetzung von lat. "superbia" ist und alle Konnotationen des lat. Begriffes aufweist. Hempel schreibt, dass superbia Siegfrieds und später Kriemhilds und die der Burgunden der Motor für den Handlungsverlauf des Nibelungenlieds sei.

Eine Weiterführung der superbia-These findet sich in Winder McConnells "Father as a Failure", Neophilologus 69 (1985): 236-245. McConnell beschuldigt hier den alten Siegmund, für Siegfrieds superbia und schließlich Tod verantwortlich zu sein: der habe seinen Sohn verwöhnt und verzogen und habe dessen Hang zum "übermuot" nicht beizeiten korrigiert (S. 240). Meines Erachtens sollte man dazu bedenken, dass die ritterliche Erziehung in der höfischen Gesellschaft und dem courtoisen Literaturdiskurs nicht Aufgabe des Vaters, sondern des Onkels mütterlicherseits ist.

<sup>345</sup> Ein offensichtlicher Beweis für Siegfrieds gute Absichten ist hier seine Reaktion auf die im vorigen Kapitel diskutierte Aussage Gunthers, er teile seinen Kummer nur mit besonders lieben Freunden (155, 1-3): Siegfried ist so betroffen, dass er von Gunther nicht zu den besonders lieben Freunden gezählt wird, dass er die Farbe wechselt, bevor er ihm seine Hilfe verspricht: "diu Sivrîdes varwe wart dô bleich unde rôt" (155, 4).

<sup>346</sup> Vgl. Nibelungenlied. V. 341-342.

Nibelungenlieds unsichtbar zu sein, habe ich schon im vorigen Kapitel diskutiert: Der heroische Körper muss sich in Szene setzen und als heroischer Körper (an-)erkannt werden, selbst wenn dabei sein wahrer Rang verleugnet wird. In Island erfordert der Zwang zur Präsenz situativ eine Vasallenlüge, was sich im weiteren Verlauf als problematisch erweisen wird, da er zu Brünhilds offensichtlichem Kummer über Kriemhilds scheinbare Mesalliance, ihrem späteren Beharren auf ein Erscheinen der vermeintlichen Lehnsleute in Worms und schließlich dem Streit der Königinnen führen wird.

Siegfrieds Zwang, seine körperliche Präsenz in Island visuell zu beweisen, erweist sich später als problematisch. In einer anderen Episode des Nibelungenlieds zieht die von ihm bezeugte Anwesenheit seines heroischen Körpers jedoch fatale Folgen nach sich. Diese Episode ist die "Hochzeitsnacht" Gunthers und Brünhilds. Nach der Doppelhochzeit am Wormser Hof ziehen die neuvermählten Paare sich in ihre Schlafzimmer zurück, um die Ehe zu vollziehen. Auch beim Vollzug der Ehe ist Siegfried natürlich erfolgreich, doch Brünhild verweigert sich Gunther mit dem Hinweis, sie wolle Jungfrau bleiben, bis sie erfahre, warum Gunther Kriemhild mit einem seiner Vasallen verheiratet habe, "ich wil noch magt beliben, [...] unz ich diu maer' ervinde" (635, 3a-4a). Als Gunther von ihr nicht ablässt, bindet sie ihn mit ihrem Gürtel und hängt ihn an einen Nagel an die Wand, wo er die Nacht verbringt. Am nächsten Tag wird Gunther von Siegfried gefragt, ob er den Vollzug der Ehe erfolgreich bewältigt habe: "wie ist iu hînt gelungen? daz sult ir mich nu wizzen lân" (648, 4). Nachdem Gunther ihm detailliert von seiner Schande berichtet hat, bietet Siegfried abermals seine Hilfe an, allerdings nicht, ohne darauf zu verweisen, er selber habe, im Gegensatz zu Gunther, seine Mannespflichten zur vollsten

Zufriedenheit erfüllt, "ich waene uns ungelîche hînat sî gewesen. mir ist dîn swester Kriemhilt lieber danne der lîp" (652, 2-3). Selbst in dieser prekären Situation muss Siegfried die Superiorität seiner Körperlichkeit unter Beweis stellen.

Gunther nimmt Siegfrieds Angebot an, weist Siegfried jedoch darauf hin, der solle Brünhild nur überwältigen, das Entjungfern wolle er übernehmen, "[â]ne daz du iht triutest [...] die mîne lieben vrouwen" (655, 1a-2a), was Siegfried ihm verspricht. In der folgenden Nacht schleicht sich Siegfried, die Tarnkappe tragend, in das königliche Schlafzimmer und überwältigt Brünhild (668-677). Bevor er sie Gunther überlässt, entwendet er ihr ihren Ring und den Gürtel ihres Nachthemds (679-680). Beide Gegenstände gibt er Kriemhild. Siegfrieds Motivation für diese Handlung stößt selbst beim Erzähler des Nibelungenlieds auf Unverständnis. Dieser kommentiert: "ine weiz, ob er daz taete durch sînen hōhen muot. er gab iz sînem wîbe; daz wart im sider leit" (680, 2-3). Die anscheinende Ratlosigkeit des Erzählers wird in der Forschung als Ratlosigkeit des Nibelungenlied-Dichters interpretiert, der bei der Bearbeitung des Stoffes seine Quellen nicht logisch motiviert zusammensetzen konnte und sich nun bei seinem Publikum dafür entschuldige.<sup>347</sup> Meines Erachtens ist es möglich, den Diebstahl von Ring und Gürtel mit Siegfrieds Zwang zur körperlichen Präsenz zu erklären und den Erzählerkommentar als Unwissenheitstopos anzusehen.

Siegfried kann seine physische Präsenz trotz der Domestizierung, die ihm am Wormser Hof zuteil wurde, nicht gänzlich negieren. Der Zwang zur

---

<sup>347</sup> Vgl. A.T. Hatto. "An Introduction to a Second Reading". Nibelungenlied. a.a.O. S. 299. Joachim Heinzle. Das Nibelungenlied. a.a.O. S. 73-74. Helmut de Boor. "Die Komposition des Epos". Das Nibelungenlied. Hrsg. v. H. de Boor. S. XIX.

körperlichen Präsenz wird gerade in den Szenen, in denen er die Tarnkappe trägt und unsichtbar ist, zum persönlichen Dilemma für Siegfried. In Island war es ihm möglich, wenigstens vor und nach dem Wettkampf mit Brünhild sichtbar zu sein und von ihr optisch wahrgenommen zu werden. Im königlichen Schlafzimmer ist ihm das nicht möglich; er kann sich Brünhild dort nicht zeigen. Die einzige Möglichkeit, seine physische Präsenz zu bezeugen, besteht in dem Diebstahl von Gegenständen, die seine Anwesenheit in genau dieser Nacht beweisen können. Der Ring und der Gürtel, den er Brünhild entwendet, sind keine eindeutig kodierten Gegenstände: Ein Ring kann sowohl ein Ehe- oder Liebesverhältnis bezeugen als auch ein blosses Ornament mit rein ästhetischem Wert sein; ein Nachthemdgürtel kann sowohl ein Symbol für den vollzogenen Geschlechtsakt sein, also ebenfalls auf ein Ehe- oder Liebesverhältnis verweisen, als auch ein bloßer Gebrauchsgegenstand. Der Symbolgehalt der Gegenstände hängt allein von dem Kontext ab, der zu ihrem Erwerb geführt hat. Ring und Gürtel sind für Siegfried Symbole seiner körperlichen Anwesenheit im königlichen Schlafzimmer und seines Sieges über Brünhild.<sup>348</sup> In den Augen der höfischen Öffentlichkeit, für die zumindest eine scheinbar-eindeutige Repräsentation unabdingbar ist, müssen die Gegenstände bezüglich des Kontextes, der zu ihrem Erwerb führte, zum "Zeichen der unehelichen Preisgabe Brünhilds an Siegfried"<sup>349</sup> werden.

Siegfrieds visuelle körperliche Präsenz in Island, die mit seiner Vasallenlüge erkaufte wurde, führt zehn Jahre nach der Abreise Siegfrieds und Kriemhilds in die Niederlande zum Streit der Königinnen. Ring und Gürtel, die

---

<sup>348</sup> Vgl. Horst Wenzel. "Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im Nibelungenlied". *ZfdPh* 111, 3 (1992): 321-343. S. 334.

<sup>349</sup> Ebd. S. 332.

Gegenstände, mit denen Siegfried seine körperliche Präsenz im königlichen Schlafzimmer bezeugt hat, werden nun von Kriemhild öffentlich als sichtbare Beweisstücke dafür benutzt, dass Siegfried Brünhild entjungfert hat. Durch diese Handlung wird die legitime Erbfolge des burgundischen Königshauses gefährdet, da durch die Beweisstücke insinuiert wird, dass Siegfried der Vater des Wormser Thronfolgers sein könnte, weshalb er sterben muss.<sup>350</sup> Die Ereignisse, die zur Ermordung Siegfrieds führen, sind eng mit den nicht domestizierbaren Relikten seiner heroischen körperlichen Präsenz verknüpft. Im nächsten Kapitel werde ich die Ermordung Siegfrieds und den Tod der Burgunden unter dem Aspekt der Körperlichkeit untersuchen. Die Todesart der ProtagonistInnen und der Zustand ihrer Leichen soll hier mit der Dychotomie zwischen den heroischen und den courtoisen Körpern, die dem Nibelungenlied zugrunde liegt, verbunden werden.

---

<sup>350</sup>Wenn Ring und Gürtel als Beweisstücke für den vollzogenen Geschlechtsverkehr gelesen werden, so muss sich für die Hofgesellschaft die Frage stellen, ob Gunther tatsächlich der Vater des Kindes ist, das Brünhild geboren hat. Hagen ist sich der gefährlichen Implikation von Ring und Gürtel bewusst, wenn er fragt, ob man in Worms ein uneheliches Kind als Thronfolger aufziehen wolle: "Suln wir gouche ziehen?" (867, 1a) , d.h. "Sollen wir einen Kuckuck aufziehen?". Mary Fleet argumentiert in "Siegfried as Gunther's Vassall" (QGS 14 (1983):1-7), dass die burgundische Thronfolge von Siegfried so stark gefährdet würde, dass der politische Skandal zu seinem Tod führen müsse (S. 6). Ähnlich argumentiert Horst Wenzel. "Ze hove und ze holze - öffentlich und tougen. Zur Darstellung und Deutung des Unhöfischen in der höfischen Epik und im Nibelungenlied". Höfische Literatur. Hofgesellschaft. Höfische Lebensformen um 1200. Hrsg. v. Gert Kaiser u. Jan-Dirk Müller. Düsseldorf: Droste, 1986. 277-300. S. 295. Auch Haustein kommt in "Siegfrieds Schuld" (a.a.O.) zu der Schlussfolgerung, dass Siegfried sterben müsse, damit Brünhilds Ehre wieder hergestellt werde (S. 383-4).

## Kapitel 6: Fragmentierung und Erlösung

### 6.1. Der Tod des heroischen und der Tod des höfischen Helden

Ich habe im vierten Kapitel dieser Arbeit aufgezeigt, wie die Körper der Helden in der heroischen Tradition konstituiert werden und durch welche Merkmale und Charakteristika die Helden sich auszeichnen. Will man eine Typologie des heroischen Helden erstellen, so sollte man jedoch nicht nur die Genese und das Leben des Helden in die Untersuchung einbeziehen, sondern auch seinen Tod. An dieser Stelle entferne ich mich zeitweise von der Ebene der Rezeptionsanalyse des Nibelungenlieds, da ich andere Texte zu Vergleichszwecken heranziehe, die den mittelalterlichen RezipientInnen des Epos vielleicht unbekannt waren. Dazu beziehe ich mich auch auf die sozio-historischen Prozesse, die im Nibelungenlied wiedergespiegelt werden.

Vergleicht man die Todesdarstellungen von Helden in der heroischen Epik, so kann man einen Katalog von gemeinsamen Todescharakteristika erstellen: In heroischen Epen sterben die Helden gewöhnlich entweder in der Blüte ihres Lebens oder in hohem Alter, das weit über die Lebensspanne gewöhnlicher Menschen hinausgeht.<sup>351</sup> Starkather wird dreimal so alt wie gewöhnliche Menschen<sup>352</sup>, der alte Hildebrant trifft seinen Sohn Hadubrant nach dreißigjähriger Abwesenheit auf dem Schlachtfeld wieder<sup>353</sup> und Dietrich von Bern verschwindet als uralter Mann<sup>354</sup>. Sigurd dagegen wird als junger

---

<sup>351</sup> Jacob Grimm zählt den sehr frühen oder sehr späten Tod der Helden zu den heroischen Hauptcharakteristika. Jacob Grimm. Deutsche Mythologie. Bd. 1. S. 325-6.

<sup>352</sup> Vgl. Saxo Grammaticus. The History of the Danes. Bd. 1. S. 171. (=Buch 6, 184)

<sup>353</sup> "Das Hildebrandslied". a.a.O. V. 50.

<sup>354</sup> Die Geschichte Dietrichs von Bern. a.a.O. S. 554. (Buch 30, Kap. 10, "König Thidreks Ende")

Mann getötet<sup>355</sup>, ebenso stirbt Helgi jung<sup>356</sup> und auch Hading ist nur ein kurzes Leben gegönnt<sup>357</sup>. Die Lebensspanne der Helden ist bedeutsam: Frazer<sup>358</sup> und Weston<sup>359</sup> zufolge kann der Tod eines Helden in hohem Alter auf Nachfolgerituale zurückgeführt werden, in denen der Repräsentant eines Fruchtbarkeitsgottes oder einer Fruchtbarkeitsgöttin zu alt wird und von einem jungen Nachfolger abgelöst werden muss. Auch der frühzeitige Tod eines Helden der nordischen Tradition ist in einen kosmischen Zusammenhang eingebunden, wenn man sich den Mythos vom Tod Baldurs vergegenwärtigt.<sup>360</sup>

Doch nicht nur der Zeitpunkt des Todes, sondern auch die Todesart von Helden der heroischen Tradition weisen Gemeinsamkeiten auf. Die Helden werden oft gehängt oder vom Speer durchbohrt. Vikar wird erhängt und erstochen<sup>361</sup>, Helgi wird von einem Krieger Odins mit dem Speer des Gottes getötet<sup>362</sup> und auch Jung-Sigurd wird mit einem Speer erstochen<sup>363</sup>. Die Todesart der Helden der nordischen Tradition, d.h. der dem Gotte Odin geweihten Krieger, ist gewöhnlich eine Spielart des symbolisch-temporären Todes des Gottes selber<sup>364</sup> bzw. eine Anspielung auf den Tod Baldurs<sup>365</sup>. Eine

---

<sup>355</sup> Selbst im Augenblick seines Todes wird er noch "Jung-Sigurd" genannt. Vgl. Die Geschichte Dietrichs von Bern. a.a.O. S. 456. (=Buch 22, Kapitel 6, "Jung-Sigurds Tod")

<sup>356</sup> "The Second Lay of Helgi Hunding's Bane". Poems of the Elder Edda. Übers. v. Patricia Terry. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. S. 130. (=Prosa-Einschub zwischen Strophe 28 und 29)

<sup>357</sup> Saxo Grammaticus. The History of the Danes. Bd. 1. S. 35. (=Buch 1, 37)

<sup>358</sup> James George Frazer. The Golden Bough. S. 308-330.

<sup>359</sup> Jessie L. Weston. From Ritual to Romance. S. 12-24.

<sup>360</sup> Snorri Sturluson. The Prose Edda. S. 80-82 ("The Deluding of Gylfi"). Zum Tod Baldurs und der Bedeutung des Mistelzweiges vgl. James George Frazer. The Golden Bough. S. 703-5 und 763-773.

<sup>361</sup> Saxo Grammaticus. The History of the Danes. Bd. 1. S. 171-2. (=Buch 6, 184)

<sup>362</sup> "The Second Lay of Helgi Hunding's Bane". a.a.O. S. 130. (=Prosa-Einschub zwischen Strophe 28 und 29)

<sup>363</sup> Die Geschichte Dietrichs von Bern. S. 456. (=Buch 22, Kapitel 6, "Jung-Sigurds Tod")

<sup>364</sup> Odin hing, von einem Speer durchbohrt, an einem Baum, um das Geheimnis der Runen zu erlernen. Vgl. "Sayings of the High One". Poems of the Elder Edda. a.a.O. Str. 138-141. S. 31.

besonders heroische Variante ist der Selbstmord: Hading erhängt sich vor den Augen seines Gefolges<sup>366</sup> und tritt so in besonders nahe Affinität mit dem Gott Odin.<sup>367</sup> Im Augenblick des Todes wird der gehängte oder von einem Speer durchbohrte Held in einen ultimativen kosmischen Zusammenhang eingebunden, sein Körper wird als Körper Odins oder Baldurs re-kodiert und rekonstruiert, und so wird der Augenblick des Todes zum finalen, identitätsstiftenden Moment.

In der christlichen Tradition erfolgt die ultimative körperliche Re-Kodierung nicht im Augenblick des Todes, sondern während der Auferstehung des Fleisches beim jüngsten Gericht. Die Vergänglichkeit des Körpers wird im Rahmen der *vanitas* und der *memento mori*-Tradition detailliert beschrieben. Der Körper im Diesseits ist nur ein armseliges, schwaches und vergängliches Abbild des unsterblichen Körpers im himmlischen Jerusalem: "Armer mensch! broeder laeim! [...], aller werit hastu nicht mere gemaeines, wan der hivte vnt des gebaeines"<sup>368</sup>. In Von des todes gehugde führt der Erzähler die eitle Witwe eines reichen Mannes zu dessen Leiche und weist sie auf die Zeichen der Vergänglichkeit hin: "nv schowe in an al enmitten: da ist er geblaet als ein segel. der boese smach vnt der nebel der vert vz dem vber donen [...]"<sup>369</sup>. Dem

---

Zur Bedeutung des erhängten und erstochenen Odins vgl. auch H. R. Ellis Davidson. Gods and Myths of Northern Europe. S. 143-145.

<sup>365</sup> Snorri Sturluson. The Prose Edda. S. 80-82 ("The Deluding of Gylfi"). Zum Tod Baldurs und der Bedeutung des Mistelzweiges vgl. James George Frazer. The Golden Bough. S. 703-5 und 763-773.

<sup>366</sup> Saxo Grammaticus. The History of the Danes. Bd. 1. S. 35. (=Buch 1, 37)

<sup>367</sup> In der Prosa Edda werden als Beinamen Odins unter anderem "Hangagud", "Gott der Erhängten" sowie "Hnikar" und "Hnikud", "Speerwerfer", genannt. Snorri Sturluson. The Prose Edda. a.a.O. S. 48-49 ("The Deluding of Gylfi"). In der "Ynglinga Saga" erwähnt Snorri noch einen anderen Beinamen Odins, "the Hanged Man". a.a.O. S. 5. (=I, 7)

<sup>368</sup> Heinrich von Melk. Von des todes gehugde. Mahnrede über den Tod. Hrsg. v. Thomas Bein u.a. Stuttgart: Reclam, 1994. V. 483-490.

<sup>369</sup> Heinrich von Melk. Von des todes gehugde. V. 630-33.

Sohn eines toten Mannes rät er, die Grabplatte vom Grab seines Vaters zu entfernen und beim Anblick der Leiche unter Seufzern zu reden: "lieber vater vnt herre, nv sage mir, waz dir werre. ich siche dein gebaein rozzen, daz hat diu erde gar vernozen. ez chrivchet boeser wrme [sic] vol. ditz stinch unde hol erzaeiget meinem sinne einen aeislichen waz dar inne"<sup>370</sup>. Die hier geführte Diskussion endet allerdings nicht mit dem Blick auf den verwesenden Leichnam, sondern mit einem Bezug auf das Jenseits und der Hoffnung auf die fleischliche Auferstehung.<sup>371</sup>

Die Auferstehung des Fleisches beim jüngsten Gericht, die der Vergänglichkeit des irdischen Körpers folgt, ist eines der frühesten Dogmata der Kirche; schon im Glaubensbekenntnis des Konzils von Toledo (400 n. Chr.) wird vom jüngsten Gericht geschrieben: "Resurrectionem vero humanae credimus carnis"<sup>372</sup>. Die fleischliche Auferstehung Christi wurde erst relativ spät propagiert. Bis ins 11. Jahrhundert galt die im sechsten Konzil von Toledo (675 n. Chr.) aufgestellte Doktrin von der Auferstehung Christi "kraft seiner Tugend", "tertio quoque die virtute propria sua suscitatus a sepulchro surrexit"<sup>373</sup>. Erst unter Papst Leo IX (1049-54) wurde die Lehre von der Auferstehung des Fleisches Christi zur Doktrin, "ac resurexisse a mortuis die tertia vera carnis resurrectione"<sup>374</sup>. Die Lehre von der Auferstehung des Fleisches hatte Konsequenzen für die Gemeinde der Gläubigen, da nun die Rekonstruktion des verwesenen, fragmentierten Körpers beim jüngsten Gericht die Gläubigen in

---

<sup>370</sup> Heinrich von Melk. Von des todes gehugde. V. 671-77.

<sup>371</sup> Heinrich von Melk. Von des todes gehugde. V. 985 ff.

<sup>372</sup> "Symbolum conc. Toletani anni 400". Heinrich Denzinger (Hrsg.). Enchiridion Symbolorum. Definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Freiburg: Herder, 1953. Paragraph 20. S. 15.

<sup>373</sup> "Symbolum fidei". Enchiridion Symbolorum. Paragraph 286, S. 133.

<sup>374</sup> "Symbolum fidei". Enchiridion Symbolorum. Paragraph 344. S. 170.

einen kosmischen Zusammenhang mit Christus, seinem Tod und seiner fleischlichen Auferstehung treten lassen. Beim jüngsten Gericht findet eine doppelte Rekonstruktion des Körpers statt; einerseits wird der fragmentierte individuelle Körper des Menschen wieder zusammengesetzt, andererseits rückt dieser Körper qua Rekonstruktion in Affinität mit dem Körper Christi, so dass es damit zur Apotheose des Körpers kommt.

Die Lehre von der fleischlichen Auferstehung des verwesenen Leichnams führt in den theologischen Diskussionen zur Problematisierung des schon im Diesseits fragmentierten Körpers, der nicht als Ganzes bestattet werden kann. Im Lucidarius entwirft der Schüler einen solchen Fall: Ein Mensch wird von einem Wolf gefressen. Der Wolf wird dann von einem Bären, und der Bär von einem Löwen gefressen, so dass der Leichnam des Menschen mehrmals verdaut und bis zur Unkenntlichkeit fragmentiert ist:

"Der junger sprach: 'obe lihte ein wolf izzet einen mensche, unde den wolf ein ber, unde den beren ein lowe, wie sol von den allen der mensche erstan?'"<sup>375</sup>.

Der Lehrer beruhigt seinen Schüler mit dem Hinweis darauf, dass derjenige, der alles geschaffen habe, seine Schöpfungen auch mit Leichtigkeit wieder voneinander trennen könne, selbst wenn sie miteinander vermischt worden seien:

"Do sprach der meister: 'daz dez menschen fleiz was, daz erstat, daz dez dieres waz, daz blibet. der ez geschafin het, der can ez wol gescheiden. sie erstant alle daz in eins hares niht gebristet.'"<sup>376</sup>

---

<sup>375</sup> Lucidarius. Aus der Berliner Handschrift. Hrsg. v. Felix Heidlauf. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1915. III, 'Von der jungesten urstende'. S. 67, 20-22.

<sup>376</sup> Lucidarius. III, 'Von der jungesten urstende'. S. 67, 23-25.

Hier wird eine erfolgreiche Auferstehung des zur Unkenntlichkeit fragmentierten Körpers propagiert. Dennoch kann aus der im Lucidarius geführten Diskussion darauf geschlossen werden, dass die Bestattung eines unvollständigen Körpers Anlass zu Sorgen gab.

Fragmentierung und Rekonstruktion im christlichen Diskurs fallen nicht, wie in der heroischen Tradition, zeitlich zusammen und initiieren auch keinen permanenten Ablauf, sondern sind als zeitlich versetzter, einmaliger Ablauf zu denken, im Rahmen dessen die Rekonstruktion des Körpers der Erlösung gleichkommt. Daher ist die Fragmentierung des Körpers notwendiger und integraler Bestandteil der Erlösung: Wer zum Zeitpunkt des jüngsten Gerichts am Leben ist, muss sterben, bevor er oder sie vor den Richter gerufen wird:

"Do sprach der meister: 'so die guoten erstant, so zucket sie die enge [sic] uf zeGote [sic], unde die guoten di denne lebint, die werdint ovch uf gezucket. die sterbint unde erstant an einer wile. die ubelen sterbint von forhte, unde werdint zehant lebinde. also rihtet Got uber lebinde unde uber toten.'"<sup>377</sup>

Körperliche Rekonstruktion als Erlösung ohne vorherige Fragmentierung ist den meisten Christen nicht möglich. Eine Ausnahme bildet jedoch die Gruppe der Märtyrer, "die gar guot sint unde an der guotete vollebraht sint, so die sterbent, so werdent si sa dar in [i.e. ins Paradies] gefuoret"<sup>378</sup>. Diese Auserwählten müssen nicht auf den jüngsten Tag warten, sondern kommen gleich nach dem Tod ins Paradies.

Im Gegensatz zur heroischen Epik kommt es in der Artusepik, die hier getrennt von den Chroniken und den späteren epischen Bearbeitungen vom Tod Artus' untersucht werden sollen, nicht zum Tod der Hauptfiguren. Erec,

---

<sup>377</sup> Lucidarius. III, 'Von der jungesten urstende'. S. 67, 11-15.

<sup>378</sup> Lucidarius. III, 'Von den toten' .S. 59,16-17.

Iwein, Erec, Lanzelet, Gawein und Parzival werden am Ende der Erzählungen als höfische Helden auf dem Höhepunkt ihres Ruhmes dargestellt; es sind Nebenfiguren, die im Verlauf der Epen sterben. Deren Tod findet meist im ritterlichen Zweikampf statt; so stirbt Tristans Vater Riwalin im Kampf gegen Morgan<sup>379</sup>, und Parzivals Vater Gahmuret wird im Kampf gegen den Heiden Ipomidon getötet<sup>380</sup>. Die Todesart scheint relativ bedeutungslos zu sein, solange nach den Regeln des ritterlichen Kampfes getötet und gestorben wird. Die Leichen werden kurz nach dem Tod beigesetzt<sup>381</sup>, und die Grabstätten werden zur Gedenkstätte an den Toten. In Parzival werden allein 60 Verse auf die Beschreibung von Gahmurets einbalsamierter Leiche verwendet, die durch den durchsichtigen Deckel des Sarkophags betrachtet werden kann, sowie auf die Beschreibung des Epitaphs auf seinem Helm.<sup>382</sup> Gahmuret, so versichert uns die Schrift auf dem Helm, sei ein getaufter Christ, "er truoc den touf und kristen ê" (II, 108, 21); der Erzähler des Parzival weist dazu darauf hin, der Held befinde sich schon gleich nach seinem Tod im Himmel, "diu manlîche triwe sîn gît im ze himel liechten schîn" (II, 107, 25-26). Dass Gahmuret sich schon während der Zeit vor dem Jüngsten Gericht im Himmel befindet, zeichnet ihn als Mitglied in der Gruppe der Märtyrer und Seligen aus<sup>383</sup>: Normalen Sterblichen ist der Eintritt in den Himmel direkt nach dem Tode nicht gegönnt. Auch Schionatulander, der tote Geliebte Sigunes, zeichnet sich durch Charakteristika aus, die ihn als Mitglied der Gruppe der Auserwählten ausweist.

---

<sup>379</sup> Gottfried von Strassburg. Tristan. V. 1676-80.

<sup>380</sup> Wolfram von Eschenbach. Parzival. 106, 7-28.

<sup>381</sup> Z. B. Riwalin. Vgl. Gottfried von Strassburg. Tristan. Bd. 1. V. 1689-93.

<sup>382</sup> Wolfram von Eschenbach. Parzival. 106, 29-108, 28.

<sup>383</sup> Heinrich Denzinger. Enchiridion Symbolorum. Definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Freiburg: Herder, 1953. ¶ 456. S. 212.

Als Parzival Sigune zum ersten trifft, hat sie Schionatulanders Leichnam auf ihrem Schoß, "Schîânatulander den fürsten tôt dâ vander der juncfrouwen in ir schôz" (III, 138, 21-23), und evoziert so das Bild der Pietà, was auf eine Affinität zwischen Schionatulander und Christus hinweisen könnte<sup>384</sup>. Als Schionatulanders Grab später geöffnet wird, um Sigune bei ihrem Geliebten beizusetzen, ist seine Leiche wunderbar frisch und unversehrt, "unrefûlt schône balsemvar" (XVI, 804, 29). Die Körper der toten Ritter werden hier den Leichnamen der Heiligen<sup>385</sup> gleichgestellt: Beide verwesen nicht und erfreuen sich gleich nach dem Tod des ewigen Lebens im Paradies.

Der im Nibelungenlied dargestellte Tod folgt in seinen Grundzügen keiner der hier skizzierten Traditionen. Im Verlauf des Epos kommt es nicht nur zum Tod fast aller ProtagonistInnen, sondern auch zu einer beispiellosen Vernichtung, Verstümmelung und Fragmentierung ihrer Körper, die im Tode völlig ihrer körperlichen Integrität beraubt werden. Siegfrieds Körper wird schon in der Mitte des Textes im Auftrag der burgundischen Könige vernichtet, seine Leiche ist so grässlich zugerichtet, dass sein eigener Kammerdiener ihn nicht erkennt (1006). Ortlieb, der kleine Sohn Kriemhilds und Etzels, wird von Hagen mit solcher Gewalt enthauptet, dass sein Kopf in den Schoß der entsetzten Mutter fällt (1961). Ebenso werden Gunther und Hagen enthauptet (2369 u. 2373), Kriemhilds Körper wird sogar in Stücke gehauen (2376-77). Wie im ersten Teil des Nibelungenlieds Siegfrieds heroischer Körper vernichtet wird, ohne dass der Augenblick des Todes identitätsstiftend ist, so werden am Ende

---

<sup>384</sup> Vgl. Arthur B. Groos. "Sigune auf der Linde' and the Turtledove in Parzival". JEGP 67 (1968): 631-646.

<sup>385</sup> Die Leichname der Heiligen zeichnen sich dadurch von denen der normalen Sterblichen aus, dass sie nicht verwesen. Philippe Ariès. The Hour of Our Death. New York, Oxford: Oxford University Press, 1981. S. 359. Vgl. auch S. 209-215.

des Epos auch die ehemals höfischen Körper der Burgunden exemplarisch zerstört. Das Nibelungenlied wird eine Fragmentierung der Körper der ProtagonistInnen vorgeführt, die textimmanent von keiner Rekonstruktion aufgelöst wird. Die sinnlos erscheinende Vernichtung und Fragmentierung der Körper der ProtagonistInnen kann als Kommentar zu den im Nibelungenlied miteinander kontrastierten Körperkonzepten gelesen werden, deren Alterität zum finalen Konflikt des Epos geführt hat: Dass sowohl die heroischen als auch die courtoisen Körper paradigmatisch zerstört werden, soll als sichtbar gemachter Hinweis auf die Unzulänglichkeit der beiden Modelle verstanden werden.

### 6.2. *"Do engalt er sîner zûhte" - Siegfrieds Tod*

Ich habe schon im Kapitel über den heroischen Körper gezeigt, dass Siegfrieds Zwang zur körperlichen Präsenz den Skandal generiert, der zum Beschluss seiner Ermordung führt. Die Ereignisse, die zur Entdeckung der verwundbaren Stelle an Siegfrieds Körper und danach zu seinem Tod führen, können als Umkehrung gerade der Ereignisse gelesen werden, durch welche die Domestizierung seines heroischen Körpers vorangetrieben wurde. Um Siegfried aus Worms zu entfernen und von seinem Gefolge zu trennen, wird ein erneuter Angriff der Sachsen und Dänen bekanntgegeben, nur handelt es sich diesmal um einen vorgetäuschten Angriff (877-880). Doch wo der erste Krieg gegen die Dänen und Sachsen zu Siegfrieds Aufstieg am Wormser Hof und zum ersten Treffen mit Kriemhild führte, da führt der vorgetäuschte Angriff einen

Schritt weiter zu seiner Ermordung, die gerade Kriemhild unwissentlich ermöglicht. Hagen verleitet die um ihren Mann besorgte Kriemhild, ihm das Geheimnis von Siegfrieds Körper zu verraten und die verwundbare Stelle zwischen seinen Schultern sogar sichtbar zu machen, indem sie diese mit einem gestickten Kreuz auf seinem Gewand bezeichnet: "mit kleinen sîden nae ich ûf sîn gewant ein tougenlîchez kriuze" (904, 1-2b). Man rüstet sich zum Kampf, aber in dem Moment, in dem Hagen sich vergewissert, dass Kriemhild das Kreuz tatsächlich auf Siegfrieds Gewand appliziert hat, wird der Kampf abgesagt (908) und in eine höfische Jagd abgewandelt. Diese wird wie ein Wettkampf organisiert; Hagen zufolge soll derjenige, der die meisten Tiere tötet, den Sieg davontragen, "swer danne jage daz beste, des sol er haben danc" (931, 3). Natürlich geht Siegfried, obwohl er nur eine Bracke mit auf die Jagd nimmt, wieder als unbescheidener Sieger aus dem Wettkampf hervor; er erlegt so viele Tiere, dass der ihn begleitende Jäger den Tod des gesamten Wildbestandes befürchten muss, "sô lât uns, her Sifrit, der tier' ein teil genesen. ir tuot uns hiute laere den berc und ouch den walt" (940, 3). Dies schmeichelt dem Helden: "des begonde smielen der degen küene unde balt" (940, 4). Siegfrieds heroische körperliche Präsenz und Superiorität lassen sich wieder nicht verleugnen.

Gegen Ende der Jagd fängt Siegfried einen Bären, den er inmitten der versammelten Jagdgesellschaft freilässt (958). Der Bär ängstigt und stört die Anwesenden: "die liute heten ungemach" (958 4b); dann läuft er in die Küche, wo er die Knechte verjagt und Töpfe und Speisen zerstört (959), bis er endlich von Siegfried erschlagen wird (962). Diese Episode kann meines Erachtens als Parallelszene zu Siegfrieds erstem Einzug in Worms gelesen werden, wo

Siegfried Aufregung und Ungemach verursacht, wie nun der Bär. Beide gefährden durch ihre ungezähmte körperliche Präsenz die höfische Gesellschaft und deren Ordnung; beide stellen eine Gefahr für das Leben der Anwesenden dar.<sup>386</sup> Die Gefährdung, die aus der physischen Präsenz des Bären resultiert, kann nur durch den Tod des Tieres abgewendet werden. Gleichmaßen kann die durch die körperliche Präsenz Siegfrieds gefährdete Ordnung am Wormser Hof nur durch die Ermordung Siegfrieds wieder hergestellt werden. Unter dem Aspekt dieser Affinität zwischen Siegfried und dem Bären ist es interessant, dass der Bär nicht von Hagen, sondern von Siegfried selber getötet wird. Dass der Bär durch Siegfrieds Hand stirbt<sup>387</sup>, könnte als Hinweis darauf gesehen werden, dass Siegfried aufgrund seiner nicht zu negierenden Körperlichkeit die Ereignisse am Wormser Hof herbeiführt, die zu seiner Ermordung führen. Auch wenn Hagen die exekutive Funktion übernimmt, stirbt Siegfried letztlich aufgrund der Andersartigkeit und der nicht völlig domestizierbaren heroischen Qualitäten seines Körpers.

Um das Opfer zum eigentlichen Tatort zu schaffen, bedient Hagen sich seiner Kenntnis von Siegfrieds heroischer Präsenz; er schlägt einen Wettlauf zu einer Quelle vor, wohl kalkulierend, dass Siegfried sowohl als erster ans Ziel gelangen wird und im Gegensatz zu den Burgunden beim Laufen sogar seine Waffen tragen wird, um die Superiorität seines Körpers besonders offensichtlich

---

<sup>386</sup> Schweitzer (a.a.O.) verweist auf die Parallele zwischen Siegfried und dem Bären. Er vergleicht die Bärenepisode jedoch nicht mit Siegfrieds Einzug in Worms, sondern stellt die "good-natured but crude and animal-like vitality" (S. 362) Siegfrieds der des Bären gleich.

<sup>387</sup> Die Bärenepisode im Nibelungenlied ist in keinen anderen Berichten von Siegfrieds Tod enthalten. Joachim Bumke, "Die Eberjagd im Daurel und im Nibelungenlied" (GRM 10,2 (1960): 105-111), und Franz Rolf Schneider, "Sifrids Tod" (GRM 10,2 (1960): 111-122), untersuchen das Motiv der Eberjagd in anderen Berichten über Siegfrieds Tod. Hier symbolisiere der Eber Siegfried, und Hagen erschlägt ihn, bevor er Siegfried tötet. Ausgehend von Bumkes und Schneiders Untersuchungen möchte ich vorschlagen, dass die Bärenepisode im Nibelungenlied das Motiv der Eberjagd modifizierend ersetzt.

zu machen. Die courtoise Disziplinierung wird Siegfried allerdings daran hindern, als erster zu trinken; er wird in höfischer Manier warten, bis auch die Verlierer ans Ziel gelangen und sein Gastgeber Gunther den ersten Schluck getan hat. In dem Moment, in dem Siegfried sich schließlich zum Trinken niederbeugt, greift Hagen dessen Speer und ersticht ihn "durch das kriuze" (981, 2a), das Kriemhild auf Siegfrieds Gewand gestickt hat.<sup>388</sup> Der frühe Tod des Helden durch den Speer verweist, wie ich im vorigen Abschnitt dieser Arbeit skizziert habe, auf einen Tod der heroischen Tradition, so dass Siegfrieds heroische Körperqualitäten im Moment seiner Ermordung nochmals hervorgehoben werden, ohne seinen Körper jedoch in einen kosmischen Zusammenhang einzubinden. Es ist gerade das Wissen um Siegfrieds heroische Körperqualitäten, das es den Burgunden ermöglicht, ihr Opfer zum Tatort zu schaffen; das Wissen um dessen höfische Körpereigenschaften jedoch, d.i. seiner courtoisen Zurückhaltung beim Trinken, ermöglicht die Ausführung der Ermordung. So kommentiert auch der Erzähler Siegfrieds Ermordung mit einem lapidaren Hinweis auf die schlecht vergoltenene courtoisie des Helden: "Do engalt er sîner zûhte" (980, 1a). De Boor versteht "zûhte" als "Höflichkeit", wenn er die Zeile mit "nämlich dass er auf den König gewartet hatte"<sup>389</sup> kommentiert. Im Kontext der im fünften Kapitel dieser Arbeit beschriebenen Domestizierung von Siegfrieds heroischen Qualitäten unter höfischen Kriterien kann man den Erzählerkommentar auf die gesamten

---

<sup>388</sup>Das Kreuz, so ist im Zusammenhang mit Siegfrieds Tod argumentiert worden, verweist auf das Leiden Christi. In diesem Kontext hat man versucht, Siegfried als Christusfigur zu interpretieren, die nicht am Kreuz, sondern durch das Kreuz stirbt. Vgl. Helmut Krause. "Darstellung von Siegfrieds Tod", GRM 52,4 (1971): 169-378. S.373. und Bernhard Burger. Die Grundlegung des Untergangsgeschehens im Nibelungenlied. Freiburg: HochschulVerlag, 1985. S. 210 f.

<sup>389</sup> Nibelungenlied. S. 162.

Siegfriedepisoden ausweiten: Die Domestizierung von heroischen Qualitäten und die Re-Kodierung des heroischen Helden als courtoiser Held erweisen sich als fatal. Wie anfangs die ungebändigte heroische Körperlichkeit Siegfrieds das soziale Gefüge der höfischen Gesellschaft in Worms gefährdete, führt nun ironischerweise gerade die neuerworbene courtoisie des ehemaligen heroischen Helden zu seinem Tod.

Es ist auffallend, dass der Ort, an dem Siegfried stirbt, alle Merkmale eines *locus amoenus* besitzt: Viele Blumen (988 1a), einen kühlen Quell (969 2b) und eine Linde (977 3b), die diesen schirmt.<sup>390</sup> Die Linde ist meines Erachtens bedeutsam, da sie sowohl auf das Blut-Bad verweist, in welchem Siegfrieds heroischer Körper konstituiert wurde sowie auf die Verwundbarkeit seines Körpers, die durch ein Lindenblatt generiert wurde. Die in Kapitel 4.2. beschriebene Assoziationskette von Liebe, Verbrechen und Tod, die dem Publikum des Nibelungenlieds angeboten wurde, kommt zu ihrem Ende. Und wie damals an seinem 'Geburtsort', so wird Siegfried auch an seinem Todesort in Blut gebadet, diesmal jedoch in seinem eigenen.<sup>391</sup> Der Todesort des Helden spiegelt das Ereignis und den Ort wider, an dem sein heroischer Körper geschaffen wurde. Die Entstehung und die Zerstörung von Siegfrieds heroischem Körper im Blut-Bad werden nicht als lineare, sondern als zirkuläre

---

<sup>390</sup> In "Darstellung von Siegfrieds Tod" weist Helmut Krause (a.a.O.) auf die Ausstattung des Tatortes als *locus amoenus* hin (S. 373). Gernot Müller interpretiert in "Zur Siegfriedgestalt" (Studia Neophilologica 57 (1975): 88-119) den ersten Teil des Nibelungenlieds als einen Bildungsroman. Siegfried entwickle sich zu einem christlich-höfischen Ritter, und sein Tod im *locus amoenus* verbildliche, dass er dieses Ziel erreicht habe (S. 115). Schweitzer (a.a.O.) argumentiert, dass Siegfrieds Tod an einem *locus amoenus* zu einer ironischen Distanzierung der RezipientInnen führte (S. 363) und so eine Strategie des Nibelungenlied-Autors sei, Gewalt als unabwendbar, unbegreiflich und schrecklich darzustellen (S.364).

<sup>391</sup> Das Blut schießt mit solcher Kraft aus Siegfrieds Wunde hervor, dass es auf Hagens Kleidung spritzt (981, 3), dann werden die Blumen vom Blut gerötet (988, 1-2). Siegfrieds Leiche ist so sehr vom Blut bedeckt, dass sein Kämmerer ihn nicht erkennt: "Er sah in bluotes rōten, sîn wât was elliu naz. daz es sîn herre waere, niene wesse er daz" (1006, 1-2)

Abfolge dargestellt: Im Moment seines Todes schliesst sich der Kreis von Erschaffung und Zerstörung.

Dem Skandal am Wormser Hof, der durch die heroische Körperlichkeit des höfisch domestizierten Helden generiert wurde, folgt Siegfrieds mit heroischen Zügen ausgestattete Ermordung, die nur durch das Wissen um seine courtoisie erfolgreich ausgeführt werden konnte. Heroische und höfische Körper sind, so wird es im Nibelungenlied dargestellt, inkompatibel, und gefährden sich gegenseitig so sehr, dass die Elimination des heroischen Fremd-Körpers erfolgen muss, um die Ordnung und den Fortbestand der höfischen Gesellschaft zu sichern. Der Fremd-Körper wird erst nach seinem Tod in die höfische Welt des schönen Scheins integriert: Siegfrieds Leichnam wird im Wormser Münster aufgebahrt<sup>392</sup> und christlich beigesetzt. Die Zeit der heroischen Helden ist vorbei, doch die neuerworbene courtoisie der ehemaligen Krieger stellt nur eine dünne Schicht dar, welche die veralteten Werte des heroischen Systems nicht adäquat ersetzen kann. Der Tod des domestizierten Helden stellt keine Apotheose mehr dar, sondern wird zum bloßen Epigontum.

---

<sup>392</sup> Selbst Siegfrieds Leiche besitzt noch eine Präsenz, welche die mühsam re-etablierte Ordnung am Wormser Hof gefährdet: Als Hagen sich Siegfrieds aufgebahrter Leiche nähert, beginnen die Wunden Siegfrieds erneut zu bluten und bezeichnen Hagen so als Mörder (1043-44).

### 6.3. "ze stücken was gehouwen" - Der Tod der Burgunden

Der Zerstörung des heroischen Körpers Siegfrieds folgt im zweiten Teil des Nibelungenlieds an Etzels Hof die Vernichtung der courtoisen Körper der burgundischen Königsfamilie und fast aller anderen Protagonisten. Das erste königliche Opfer des Gemetzels ist Ortlieb, Kriemhilds und Etzels Sohn, dem Hagen mit Siegfrieds Schwert unvermittelt den Kopf abschlägt, nachdem Dancwart von der Ermordung der burgundischen Knappen berichtet hat:

"Dô sluoc daz kint Ortlieben      Hagen der helt guot,  
daz im gegen der hende      ame swerte vlôz daz bluot,  
unt daz der küneginne      daz houbet spranc in die schôz."  
(1961, 1-3)

Das Enthaupten des Kindes wird im Allgemeinen mit dem Hinweis auf ältere Quellen des Nibelungenlied-Autors erklärt, in welchen Kriemhild Ortlieb auffordert, Hagen zu schlagen - Ortlieb gehorcht seiner Mutter und wird von Hagen enthauptet.<sup>393</sup> Es stellt sich die Frage, warum der Nibelungenlied-Autor diese Episode nicht vollständig wiederholt oder gänzlich auslässt. Der im Nibelungenlied unmotiviert grausame Tod des Kindes muss eine andere Funktion im Handlungsverlauf haben. Dieser kann man sich unter dem Aspekt der körperlichen Fragmentierung annähern; das Köpfen des Kindes hat meines Erachtens die Funktion, die Unumwendbarkeit und heroische Totalität der

---

<sup>393</sup> A.T. Hatto zitiert eine gemeinsame Quelle, auf der die ausführliche Fassung in der Thidrekssaga beruht. "An Introduction to a Second Reading". a.a.O. S. 302-3. Helmut de Boor. Anmerkung zu Strophe 1912. Nibelungenlied. S. 300. Hans-Friedrich Rosenfeld. "Ortliebs Tod. Mit einer Einleitung zur Überlieferung des Nibelungenlieds". Uf der mâze pfat. Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Waltraud Fritsch-Rößler. Göppingen: Kümmerle, 1991. 71-95. Vgl. S. 82.

folgenden Schlacht und der Zerstörung der Körper aller Involvierten, und besonders den Tod Gunthers und Hagens zu präfigurieren.<sup>394</sup>

Durch Ortliebs Tod wird jedoch auch eine Re-kodierung der Körper der burgundischen Könige initiiert, denen von nun an bis zu ihrem Tod heroische Qualitäten zugeschrieben werden.<sup>395</sup> Der höfische Brauch des Minnetranks, mit dem die durch Siegfrieds Einzug in Worms ausgelöste Krise beschwichtigt wurde, wird nun durch einen Bluttrank in der brennenden Halle ausgetauscht (2114 ff.), im Zuge dessen die ehemals als Muster der courtoisie gezeichneten Brüder als todbringende Krieger dargestellt werden: "si sluogen in dem sturme vil manegen helt tôt" (2214, 2). Im Verlauf dieser Re-kodierung wird auch eine Neu-Strukturierung der im höfischen Zeremoniell geschaffenen gesellschaftlichen Bindungen nötig. Deshalb werden die durch courtoise Riten geschaffenen Beziehungen verbal aufgekündigt, bevor der Kampf beginnt; Rüdiger kündigt den Burgunden seine "friuntschaft" auf, bevor er mit ihnen kämpft, "der triuwen wil ich ledec sîn" (2175, 4b) und Giselher entlobt sich formell von Rüdigers Tochter, "sô muoz gescheiden sîn diu vil staete

---

<sup>394</sup> Ehrismann argumentiert ähnlich, ihm zufolge ist das Enthaupten Ortliebs "die Einstimmung in die archaische (fiktionale) mythische Erinnerung". Otfried Ehrismann. Nibelungenlied. Epoche. Werk. Wirkung. München: C.H. Beck 1987. S. 180. Auch Alois Wolf zufolge hat die Enthauptung Ortliebs im Nibelungenlied eine eigenständige Funktion: "Solche Zwecke sind das Intensivieren des Mordens, wenn sogar das Kind nicht geschont wird, und die Beseitigung jeder Hoffnung auf Versöhnung". Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Tübingen: Gunter Narr, 1995. S. 383.

<sup>395</sup> Walter Haug argumentiert, dass die Verschiebung von der höfischen zur heroischen Sphäre besonders durch Hagen vorangetrieben wird, der den "subjektiven Motivationen" der Protagonistinnen "die alten heroischen Muster" entgegensetzt, und sie so zwingt, sich auf die Ebene der "objektiven Gesetze" zu begeben. "Der bittere Sinn dieser Verschiebung ist schwerlich zu verkennen: die alte heroische Welt erweist im Zusammenbruch der höfischen Welt Welt aus der Subjektivität, die dieser [sic] freigesetzt hat, in merkwürdiger Weise neu". "Montage und Individualität im Nibelungenlied". Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte. Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg.v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg: Carl Winter, 1987. 277-293. S. 289 f.

vriuntschaft zuo dir und ouch der tochter dîn" (2191, 3b-4). Die durch courtoise Riten und Zeremonien geschaffene Wirklichkeit erweist sich im Augenblick des realen Konfliktes als sekundär und unhaltbar; erst die Aufkündigung der durch diese Wirklichkeit geschaffenen Verhältnisse bewirkt die endgültige Transformation der höfischen Körper in heroische Körper. Wie ehemals Siegfried in Worms, so stimmen sich nun auch die Burgunden verbal durch heroische Reizreden<sup>396</sup> auf den Kampf ein (2259 ff.).

Die Re-Kodierung der Protagonisten hat eine zweifache Funktion: Einerseits veranschaulicht sie, wie schwach die durch den zivilisatorischen Prozess der courtoise erworbenen Werte sind, andererseits ist sie notwendig, um die Helden sterben lassen zu können. Ich habe schon darauf hingewiesen, dass die Helden der höfischen Epik im Allgemeinen nicht sterben. Die ehemals höfischen Helden des Nibelungenlieds sterben erst nach ihrer heroischen Re-Kodierung. Als Helden der heroischen Tradition können sie nicht nur sterben, sondern müssen es sogar. Um die Superiorität ihrer heroischen Körperlichkeit jedoch noch im Augenblick ihres Todes zu unterstreichen, lässt der Dichter des Nibelungenlieds sie nicht allein sterben, sondern vernichtet sie zusammen mit ihren Gegnern: Gernot und Rüdiger töten sich gegenseitig (2219-21), auch Giselher und Wolfhard sterben im Kampf gegeneinander (2294-8). Auch der Tod der ehemals courtoisen aber nun höfischen Helden stellt keine Apotheose mehr dar, sondern wird eher wie ein Patt dargestellt. Zum Schluss sind nur noch Hagen und Gunther in der Halle am Leben, die beiden werden von

---

<sup>396</sup> Alois Wolf argumentiert, dass diese Reizrede die Funktion hat, das "Menschliche" des Rüdigerkampfes wieder ins "Kriegerisch-Typische" umzuleiten. Heldensage und Epos. S. 406. Auch Ehrismann interpretiert das Wortgefecht zwischen Volker und Wolfhard als Reizrede. a.a.O. S. 193.

Dietrich überwältigt und gefesselt, was nur aufgrund ihrer Müdigkeit möglich ist, denn, so kommentiert der Erzähler, Gunther verliert den Kampf gegen Dietrich "nâch müede" (2360, 4b).

Kriemhild empfängt den gefesselten Gunther nicht mit offener Feindseligkeit, sondern mit ausgesuchter courtoisie, "willekommen Gunther, ûzer Burgonden lant" (2362, 4), worauf Gunther sich mit einer ähnlich ironischen höfischen Floskel bedankt:

"Er sprach: "ich solt' iu nîgen, vil liebiu swester mîn,  
ob iuwer grûezen möhte genaedeclîcher sîn." (2363, 1-2)

Höfisches Benehmen wird hier seiner Funktion entleert und als Mittel der Ironie gebraucht. Gunther weiß, während er Kriemhild als "allerliebste Schwester" anredet, dass Kriemhilds Gruß für ihn und Hagen nichts Gutes bedeutet, denn er fährt fort:

"ich weiz iuch, kûeginne, so zornec gemuot,  
daz ir mich unde Hagenen vil swache grûezen getuot."  
(2363, 3-4)

In der Sphäre des heroischen Kampfes wird der höfische Körper zum unheilvollen Körper, dessen courtoise Worte und Gesten nicht mehr bindend sind, sondern todverheißend werden. Kriemhild verspricht Dietrich, den Gefangenen nicht zu schaden (2364-5); dass Dietrich sich nach ihrem Versprechen weinend von der Szene entfernt, "mit weinenden ougen" (2365, 2a), verweist jedoch darauf, dass er ihren Worten keine rechtsverbindliche Kraft mehr zumisst. Die Zeit der courtoisie und die Welt des schönen Scheins sind endgültig vorüber.

Nach ihrer Hortforderung an Hagen und dessen Hinweis, er verrate nichts, solange Gunther noch lebe, lässt Kriemhild ihrem Bruder den Kopf abschlagen und trägt das Haupt an den Haaren zu Hagen:

"Ich bringez an ein ende',           sô sprach daz edel wîp.  
dô hiez si ir bruoder           nemen den lîp.  
man sluoc im ab daz houbet;   bî dem hâre si ez truoc  
für den helt von Tronege. dô wart im leide genuoc." (2369)

Der ehemals höfisch gezeichnete und dann heroisch re-kodierte Gunther wird nicht nur vernichtet, sondern auch fragmentiert. Gleichzeitig wird die ehemalige courtoisie Kriemhilds in dieser Szene demontiert. Dass Kriemhild hier vom Erzähler als "edel wîp" tituiert wird, verdeutlicht den Gegensatz zwischen der ehemals höfischen Kriemhild und ihrem jetzigen Handeln. Die Fragmentierung von Gunthers Körper wird in der Forschungsliteratur als literarische Anspielung auf andere Stoffe angesehen.<sup>397</sup> Sie hat meines Erachtens auch eine hermeneutisch-textimmanente Funktion im Nibelungenlied, denn hier wird exemplarisch die Integrität von Gunthers Körper zerstört. Wo die Enthauptung Ortliebs, des Erben des höfischen Reiches Etzels, die Enthauptung Gunthers präfigurierte, findet diese Präfiguration in der Enthauptung des Königs und ersten Repräsentanten des Wormser Reiches nun ihre Erfüllung. Dazu wird die durch den Tod Ortliebs initiierte heroische Re-kodierung der Burgunden durch die Enthauptung Gunthers zunichte gemacht und ad absurdum geführt: Aus

---

<sup>397</sup> Joachim Heinze zitiert die eddische Atlaqvida. "Gnade für Hagen. Die epische Struktur des Nibelungenliedes und das Dilemma der Interpreten". Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte. Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg.v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg: Carl Winter, 1987. 257-276. S. 258 f. Ehrismann zufolge wird hier auf den alttestamentarischen Bericht von Judith und Holofernes angespielt. Otfried Ehrismann. Nibelungenlied. Epoche. Werk. Wirkung. S. 199. Alois Wolf interpretiert die Szene als "Strukturzitat aus der Aeneis". Heldensage und Epos. S. 423.

den todbringenden Helden werden in letzter Konsequenz die toten, zerstückelten Helden.

Ich habe am Anfang dieses Kapitels kurz skizziert, dass die Helden der heroischen Epen im Augenblick ihres Todes in einen ultimativen kosmischen Zusammenhang mit Odin oder Baldur treten, so dass ihr Tod als Apotheose verstanden werden kann. Nicht so im Nibelungenlied: Hier verwandelt sich die Vergöttlichung in eine Götterdämmerung, in ein unaufhaltsames Schlachten, das eine Eigendynamik besitzt, die nicht mehr angehalten werden kann. Der Enthauptung Gunthers folgt die Vernichtung der einzigen noch lebenden ProtagonistInnen, die auch im ersten Teil des Epos handlungstragende Charaktere waren: Hagen und Kriemhild. Das schreckliche Schaubild, in welchem Kriemhild das abgeschlagene Haupt Gunthers trägt, läßt sich visuell kaum überbieten. Dem Autor des Nibelungenlieds gelingt es dennoch, die Brutalität, die Tragik und die Dramatik weiter zu verstärken. Kriemhild nimmt nun dem gebundenen Hagen das Schwert Siegfrieds ab und köpft ihn eigenhändig: "si huob ez mit ir handen, daz houpt si im ab sluoc" (2373, 3). An dieser Stelle wird nicht nur Hagen fragmentiert und vernichtet, sondern hier werden auch die Geschlechterrollen negiert, welche ein grundlegendes Element der patriarchalen, feudalen Gesellschaft darstellen.<sup>398</sup> In diesem Sinne ist es auch Etzel möglich, Hagen, den Mörder seines Sohnes, als Opfer einer Frau zu beklagen:

"'Wâfen', sprach der fürste,            'wie ist nu tôt gelegen

---

<sup>398</sup> In diesem Sinne besteht wirklich, wie Stephanie Pafenberg argumentiert, ein Rollentausch zwischen Brünhild in Island und Kriemhild am Ende des Epos: "[...] Brünhild does not, in fact, disappear; rather she takes on another form, that of Kriemhild". "The Spindle and the Sword". a.a.O. S. 109. Auch Pafenberg argumentiert, dass Kriemhild getötet wird, um die Ordnung der Geschlechterrollen wieder herzustellen. a.a.O. S. 110.

von eines wîbes handen der aller beste degen,  
 der ie kom ze sturme oder ie schilt getruoc!  
 swie vîent ich im waere, ez ist mir leide genuoc." (2375)

Nicht nur die höfische und die heroische Welt und Gesellschaft liegen im wahrsten Sinne des Wortes in Schutt und Asche, sondern auch die kosmische Ordnung des christlichen Universums, die auf patriarchalisch-feudalistischen Werten basiert, wird hier von Kriemhild gefährdet, wie ehemals von der ihren Ehemann an einen Nagel hängenden Brünhild.

Wenigstens diese kosmische Ordnung will Hildebrant retten, der nun die schreiende Kriemhild mit seinem Schwert tötet und dann solange auf ihren Körper einschlägt, bis der völlig zerstückelt ist:

"Hildebrant mit zome zuo Kriemhilde spranc,  
 er sluoc der küneginne einen swaeren swertes swanc.  
 jâ tet ir diu sorge von Hildebrande wê.  
 waz mohte si gehelfen, daz si sô groezlîchen schrê?

"Dô was gelegen aller dâ der veigen lîp.  
 ze stücken was gehouwen dô daz edele wîp." (2376-7, 2)

Der Körper Kriemhilds wird vollständig fragmentiert, womit ihr Verbrechen wider die patriarchalisch-feudalistische kosmische Ordnung gerächt werden soll. Das ironische an Hildebrants Tat ist jedoch, dass diese Kriemhilds Vergehen strukturell wiederholt und sogar steigert; im literarischen Diskurs ist es zwar nicht akzeptabel, dass eine Frau einen gefesselten Helden köpft, aber es ist sogar noch unakzeptabler, dass ein Held eine Frau nicht nur tötet, sondern ihren Körper dazu noch zerstückelt. Gerade im Augenblick ihrer Fragmentation tituliert der Erzähler des Nibelungenlieds Kriemhild als "edele wîp", was die Ungeheuerlichkeit von Hildebrants Akt verdeutlicht.

Das Schaubild am Ende des Nibelungenlieds nimmt die Bühnenbilder barocker Märtyrerdramen vorweg; es ist übersät mit Leichen und Leichenteilen,

im Hintergrund steht die Ruine der verbrannten Halle. Jedoch fehlt der Bezug auf das Jenseits, welcher den religiösen *memento mori* und den *vanitas*-Schemata zueigen ist, hier völlig.<sup>399</sup> Der Fragmentierung folgt nicht der Ausblick auf Erlösung, wie es im religiösen Diskurs der Fall ist. Auch von den unversehrten toten Helden der Artusepik setzten sich die zerstückelten Leichen der ProtagonistInnen des Nibelungenlieds aufs Anschaulichste ab. Darüber hinaus fehlt auch das Moment der ultimativen Identitätsstiftung der Helden im Augenblick des Todes, das in der heroischen Epik dargestellt wird, gänzlich. Das Schlussbild im Nibelungenlied zeichnet sich durch eine Totalität und Kompromisslosigkeit in seiner Darstellung des Todes und der Vernichtung aus, die sich traditionellen ideologischen Auslegungen verschliesst. Gerade diese Abwesenheit von sinnstiftenden Elementen am Ende des Epos ist es jedoch, was die Offenheit und die Modernität<sup>400</sup> des Nibelungenlieds ausmacht.

#### 6.4. Rekonstruktion der Körper - Die Klage

Die gerade beschriebene Offenheit des Nibelungenlieds, die durch die Vernichtung und Fragmentierung der Körper und der von ihnen verkörperten Werte generiert wird, wird in der Nibelungenklage<sup>401</sup> paradigmatisch

---

<sup>399</sup> So argumentiert auch René Pérennec in seiner Analyse zur Todesdarstellung Siegfrieds. "Epische Kontinuität, Psychologie und Säkularisierung christlicher Denkschemata im Nibelungenlied". Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte. Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg.v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg: Carl Winter, 1987. 202-220. S. 210-11.

<sup>400</sup> "Das Nibelungenlied ist [...] das 'modernste' Werk des deutschen Mittelalters". Walter Haug. "Montage und Individualität im Nibelungenlied". a.a.O. S. 293.

<sup>401</sup> Ich verwende hier den von Joachim Bumke eingeführten Titel, da die vorliegenden Editionen voneinander abweichende Titel haben. Vgl. Joachim Bumke. Die vier Fassungen der

geschlossen. Bevor ich jedoch auf die Nibelungenklage genauer eingehe, möchte ich meine Vorgehensweise rechtfertigen, diesen Text direkt an das Nibelungenlied anzuschließen und ihn diesem sozusagen gleichzustellen, sowie den bisherigen Forschungsstand zur Nibelungenklage kurz skizzieren.

Dass die Nibelungenklage in den modernen textkritischen Editionen des Nibelungenlieds fehlt<sup>402</sup> und im 20. Jahrhundert ausschließlich von diesem getrennt ediert wurde<sup>403</sup>, spielt meines Erachtens den Stellenwert herunter, den der Text im Mittelalter hatte. Nibelungenlied und Nibelungenklage wurden im Mittelalter zusammen überliefert: "Es gibt keine Klage-Überlieferung ohne das Nibelungenlied und keine Nibelungenlied-Überlieferung ohne die Klage, wenn man von späten Sonderfällen absieht."<sup>404</sup> Trotzdem wurden beide Texte gerade in der älteren Forschung unter zeitlichen und ästhetischen Aspekten voneinander getrennt. De Boor titulierte den Dichter der Nibelungenklage als "Nachfahr[en]"<sup>405</sup> des Lied-Dichters und stellt ihn so als Epigonen dar. Auch Hoffmann hält es für wahrscheinlich, dass die Nibelungenklage später als das Nibelungenlied entstanden ist; ihm zufolge sollte das Werk auf die Jahre um 1220 datiert werden.<sup>406</sup> Auch Heinze sieht den Text als "Zusatz zum Werk des

---

Nibelungenklage. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Berlin, New York: De Gruyter, 1996. Da es vier stark voneinander abweichende Fassungen der Nibelungenklage gibt, werde ich mich im folgenden auf das von MacConnell edierte Ms. der Fassung B beschränken. The Lament of the Nibelungen. Div Chlage. Hrsg. u. übers. v. Winder McConnell. Columbia: Camden House, 1994. Die von Lachmann herausgegebene Edition, die der A-Fassung folgt, wird von mir zu Vergleichszwecken herangezogen. "Die Klage". Der Nibelunge Noth und die Klage. Nach der ältesten Überlieferung. Hrsg. v. Karl Lachmann. Berlin: G. Reimer, 1878. S. 305-370.

<sup>402</sup> In der Standardausgabe von Helmut de Boor ist die Klage nicht vorhanden.

<sup>403</sup> So Winder McConnells schon zitierte Edition sowie die Ausgabe Ranfts. "Div klage. Kritische Ausgabe der Bearbeitung C". Hrsg. v. Brigitte Ranft. Diss. Marburg, 1971.

<sup>404</sup> Joachim Bumke. Die vier Fassungen der Nibelungenklage. S. 111.

<sup>405</sup> Helmut de Boor. Die höfische Literatur. Vorbereitung. Blüte. Ausklang. 1170-1250. München: C.H. Beck, 1964. S. 168.

<sup>406</sup> Werner Hoffmann. Das Nibelungenlied. S. 127.

Meisters an"<sup>407</sup>, und suggeriert damit, dass die Nibelungenklage nicht nur später als das Nibelungenlied geschrieben wurde, sondern auch von einem 'Lehrling' oder 'Gehilfen' verfasst wurde. Der Grund für die relativ späte Datierung der Nibelungenklage mag darin liegen, dass sie ein Exemplar einer 'ausgestorbenen' Textgattung ist, sich als solche einem modernen Publikum verschließt und deshalb als künstlerisch minderwertiger Text fehleingeschätzt wird. Erst in den letzten Jahren sind diese Interpretationen relativiert worden. Joachim Bumke nimmt an, dass die Fassungen der Nibelungenklage nicht nur in "unmittelbarer zeitlicher und örtlicher Nachbarschaft zum Nibelungenlied entstanden sind"<sup>408</sup>, sondern wahrscheinlich in der gleichen literarischen "Werkstatt" unter der Aufsicht des gleichen "Großmeisters" als Ergänzung zum Nibelungenlied konzipiert und geschrieben wurden.<sup>409</sup> Aufgrund der Manuskriptlage und der Untersuchungen Bumkes halte ich für wenig sinnvoll, die Nibelungenklage unter ästhetischen Aspekten als "dichterisch sehr mittelmäßiges Werk" und "ein Stück der Durchschnittsliteratur, [...] das nur aus dem Erbe der Großen lebt"<sup>410</sup> zu bewerten und weitgehend zu ignorieren. Ich werde die Nibelungenklage an dieser Stelle als integrales Element der deutschen Nibelungenüberlieferung in meine Arbeit miteinbeziehen.

Neben den gerade zitierten kritischen Beurteilungen, welche die Nibelungenklage erfahren hat, gibt es gerade in der jüngeren Forschung die Tendenz, den Text nicht nur als minderwertige Fortsetzung oder als Kommentar zum Nibelungenlied anzusehen, sondern ihm eine eigene Wertigkeit

---

<sup>407</sup> Joachim Heinze. Das Nibelungenlied. S. 90.

<sup>408</sup> Joachim Bumke. Die vier Fassungen der Nibelungenklage. S. 590-91.

<sup>409</sup> Joachim Bumke. Die vier Fassungen der Nibelungenklage. S. 592-93.

<sup>410</sup> Helmut de Boor. Die höfische Literatur. Vorbereitung. Blüte. Ausklang. 1170-1250. S. 167-68. Werner Hoffmann äußert sich ähnlich kritisch über den Text. Das Nibelungenlied. S. 127.

zuzugestehen<sup>411</sup>. Angelika Günzburger hat nachgewiesen, dass die Bauform des Textes stark von antiker Gerichtsrhetorik bestimmt wird, im Zuge derer die beklagten ProtagonistInnen vom Erzähler beurteilt und "gerichtet" werden. Der Episodenverlauf des ersten Teils der Nibelungenklage kann einem juristischen Prozess gleichgestellt werden, in welchem den toten 'Angeklagten' der literarische Prozess in seiner Abfolge von 'propositio', 'narratio', 'refutatio' und 'conclusio' gemacht wird.<sup>412</sup> Fritz Peter Knapp interpretiert die Nibelungenklage als einen von christlicher Ethik und antiken Quellen beeinflussten Text, der sich zum Nibelungenlied so verhalte, wie der Planctus zur Tragödie und so zum sinnstiftenden Element der Nibelungenüberlieferung werde.<sup>413</sup> Winder McConnell kommt zu einer ähnlichen Schlußfolgerung; er interpretiert den Text als einen Kontrapunkt zur Weltuntergangsstimmung im Nibelungenlied, da am Ende der Nibelungenklage Siegfried II, der Sohn Brünhilds und Gunthers, in Worms gekrönt werde und so die Kontinuität des burgundischen Königshauses sichert.<sup>414</sup> Diesen Interpretationen, denen zufolge die Nibelungenklage ein weiterführender Kommentar bis Kontrapunkt zum Nibelungenlied darstellt, möchte ich mich anschließen. Darüber hinaus möchte ich den Text in der folgenden Untersuchung als einen Versuch darstellen, die fragmentierten Körper der ProtagonistInnen und die von ihnen verkörperten Werte zu

---

<sup>411</sup> Für einen ausführlichen Forschungsüberblick zur Nibelungenklage vgl. Monika Deck. Die Nibelungenklage in der Forschung. Bericht und Kritik. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1996.

<sup>412</sup> Angelika Günzburger. Studien zur Nibelungenklage. Forschungsbericht, Bauform der Klage, Personendarstellung. Frankfurt a.M., Bern, New York: Peter Lang, 1983. S. 71-87.

<sup>413</sup> Fritz Peter Knapp. "Tragoedia und Planctus. Der Eintritt des Nibelungenliedes in die Welt der litterati". Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte. Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. v. F.P. Knapp. Heidelberg: Carl Winter, 1987. S. 152-170.

<sup>414</sup> "The Chlage poet [is] insuring that the Armageddon-like conclusion of the Nibelungenlied is countered by a sense of continuity through the crowning of young Siegfried [...] in Worms." Winder McConnell. The Lament of the Nibelungen. S. xiii.

rekonstruieren und dem Nibelungenlied qua körperlicher Rekonstruktion im wahrsten Sinne des Wortes nachträglich eine eschatologische Sinngebung beizufügen.

Von den 4360 Versen der Nibelungenklage handeln 2722 Verse von dem weiteren Schicksal der Toten, bevor der Erzähler die Boten auf den Rückweg nach Worms über Wien, Bechlarn und Passau begleitet. Dass dem Beklagen der Toten und der Bestattung der Leichen über 50 Prozent des Textes gewidmet werden, veranschaulicht die immense Bedeutung, die diesem Prozess zugelegt wird. In diesem Teil des Textes werden die Toten jedoch nicht nur, wie es der Titel des Textes ankündigt, beklagt, sondern auch zusammengetragen, in Interessensgruppen getrennt aufgebahrt und - wiederum in anderen Interessensgruppen - bestattet.

Zuerst wird der mit Leichen übersäte Weg zur abgebrannten Halle freigeräumt, "eine straze gegen dem sal. si begonden rvmen veber al" (677-8). Dort liegen die Körper derjenigen, die von Hagen und Volker getötet wurden, "von den di man da vze vant. di div volkers hant. vnt hagen het ce tode erslagen" (679-682). Dann wird der Körper Kriemhilds gefunden; ihre Leiche liegt, von allen anderen Toten getrennt, allein vor der niedergebrannten Halle, "der schoenen voten chinde. lach hi einez vor dem sal" (726-727). Dem Körper Kriemhilds wird hier optisch eine Sonderposition eingeräumt: Durch die räumliche Nähe zu den Kriegeren, die von Hagen und Volker getötet wurden, wird der Leichnam Kriemhilds den Körpern der Feinde der Burgunden zugeordnet, durch die Distanz von diesen Leichen wird ihr aber gleichzeitig ein besonderer Status eingeräumt. Dietrich von Bern nähert sich ihrer Leiche und drückt nun die Ambiguität des Charakters Kriemhilds verbal aus, die durch die

Lage ihrer Leiche schon visuell verdeutlicht wurde: Obwohl aufgrund von Kriemhilds Machenschaften<sup>415</sup> viele seiner Verwandten haben sterben müssen, "svvi mir din rat hat benomen. min aller bestez chvenne" (778-9), beklagt er die Tote aufgrund ihrer Loyalität Siegfried gegenüber, "Ich mvz [...] chlagen dich vnde mich [...] daz ich dich diner trivve. niht sol lan engelten" (780-85). Erst dann hebt er den Rumpf der Toten auf: "do greif der ellenthafte zv" (793).

Dietrichs Arbeit ist nicht so makaber, wie man es nach dem Lesen des Nibelungenlieds vermuten könnte, in dem Kriemhilds Körper in Stücke gehauen wurde. In der Nibelungenklage ist nur Kriemhilds Kopf von ihrem Rumpf getrennt, der Rest ihres Körpers ist intakt. Die totale Fragmentierung von Kriemhilds Körper ist in der Nibelungenklage schon von Anfang an partiell aufgehoben. Dietrich legt nun, als Kriemhild aufgebahrt wird, ihren abgeschlagenen Kopf wieder an ihren Rumpf und rekonstruiert ihren Körper damit optisch wieder als Ganzes:

"Do man si geleite vf den re  
der fverste het ir hovbt ê.  
zv dem libe getragen" (795-7)

Dieser zweifachen visuellen Wiederherstellung von Kriemhilds Körper folgt die optische Re-Konstruktion ihrer Persönlichkeit und der von ihr verkörperten Werte. Der Körper Kriemhilds wird in einem ersten Schritt als Körper einer höfischen Gattin rekonstruiert; der Erzähler berichtet nun, wie Etzel die Leiche Kriemhilds umarmt, dabei ihre Brüste erwähnt, und ihre weißen Hände küsst:

---

<sup>415</sup> Ich schließe mich hier Winder McConnells Übersetzung des mhd. "rat" an. McConnell übersetzt es als "scheming" und kommentiert seine Übersetzung wie folgt: "Under 'rat' in verse 778, I understand everything that Kriemhild has said to others in a successful bid to have them take up arms in the struggle against the Burgundians. It might also be rendered into English as 'plotting' in analogy to 'riet' with reference to Gunther in verse 494". The Lament of the Nibelungen. Fußnote 30. S. 39.

"sinem vverden vvibe. viel er an di brvste. ir vvîze hende er chvste" (813-15).

Die Titulierung "vverde[s] vvibe" verweist auf Kriemhilds courtoisie, "brvste" und "vvîze hende" sollen hier als pars pro toto für den courtoisen weiblichen Körper gelesen werden. Dass Kriemhild visuell als Ehefrau Etzels re-etabliert wird, kommt einer Schuldrücknahme gleich; wahrscheinlich wird Kriemhild im Folgenden deshalb nicht mehr als Movens für die Ereignisse porträtiert, die zum Tod fast aller Protagonisten führten.

Der Rekonstruktion des Körpers Kriemhilds als Gattin folgt die Rekonstruktion Kriemhilds in ihrer Funktion als Mutter. Auf Dietrichs Befehl wird nun Ortliebs Leiche geholt und zu Kriemhild auf die gleiche Bahre gelegt:

"Nv ensvmet ivch niht mere [...]
   
tragt zv siner mvter.
   
ivver vvenigez chindelin." (858-61)

Ortliebs Leiche fehlt in der Nibelungenklage wie auch im Nibelungenlied der Kopf, nur die Bergung seines Rumpfes wird beschrieben<sup>416</sup>, der "in dem blvte lige[t] hovbetlos" (865). Dass Kriemhild hier in ihrer Funktion als Mutter rekonstruiert wird, obwohl sie als solche im Nibelungenlied nur äußerst periphär gezeichnet wurde<sup>417</sup>, kann mit der positiven Bewertung erklärt werden, die sie in der Nibelungenklage erfährt. Dem Erzähler zufolge sollte Kriemhild für die Ereignisse an Etzels Hof nicht schuldig gesprochen werden, denn Kriemhild habe gute Gründe für ihre Rache gehabt, "vvand ez ir rechen gezam" (138), da ihre Rache von Treue Siegfried gegenüber bestimmt gewesen sei , "[d]es ensol si niemen schelten. sold er des engelten. der trivve chvnde pflegen"

---

<sup>416</sup> Im Rahmen der hier beschriebenen Rekonstruktionswut kann man jedoch annehmen, dass auch Ortliebs Kopf aus der Halle geholt und an seinen Rumpf gelegt wird.

<sup>417</sup> Hier wird Kriemhild nur ein einziges Mal zusammen mit ihrem Sohn beschrieben; bezeichnenderweise gerade in der Szene, in welcher Ortlieb geköpft wird. Nibelungenlied. 1912 ff.

(139-41). Um dieses positive Bild zu unterstreichen, und das im Nibelungenlied beklagte unweibliche Verhalten Kriemhilds<sup>418</sup> zurückzunehmen, werden nun die traditionellsten Register gezogen, und Kriemhild wird in ihrem Tod nicht nur verbal als Siegfrieds treue Witwe bezeichnet, sondern visuell auch als tote Gattin Etzels und als liebende Mutter zur Schau gestellt.

Der Rekonstruktion ihres mütterlichen Körpers folgt nun die Rekonstruktion ihres königlichen Körpers, indem Etzel die Leiche seines Bruders Bloedel neben Kriemhilds Körper aufbahren lässt. Da Bloedel von Kriemhild für seinen Angriff auf die Burgunden ein Lehen sowie ihre ständige Huld versprochen wurde<sup>419</sup>, kann argumentiert werden, dass die Aufbahrung Bloedels hier einer Rekonstruktion Kriemhilds in ihrer lehnherrlichen Funktion gleichkommt, welche im größeren Rahmen einer Re-Etablierung der Werte des Feudalwesens gleichkommt, die im Nibelungenlied so fatale Folgen hatte.

Auch Giselhers Leichnam wird später neben Kriemhild aufgebahrt, "idoh trvoc man in dannen. da man Criemhilde vant" (1838-0). Dieses Zurschaustellen Kriemhilds neben ihrem Lieblingsbruder, der ihre ehemaligen familiären Bindungen mit den Burgunden verkörpert, kann als versöhnende Rekonstruktion der durch Blutsverwandtschaft und familiäre Beziehungen existierenden Werte der "triuwe" interpretiert werden, die im Nibelungenlied demontiert und fragmentiert worden sind. Im Gegensatz zur Anfangsszene, in der Kriemhilds zerstörter Körper in der Nähe der Burgundenfeinde dargestellt

---

<sup>418</sup> Ich beziehe mich hier auf die Episode, in der Hagen, gleich nachdem er von Kriemhild geköpft wurde, von Etzel beklagt wird, da der Held es einfach nicht verdient habe, durch die Hand einer Frau zu sterben. Nibelungenlied. 2373-75.

<sup>419</sup> Kriemhild verspricht Bloedel das alte Lehen Nuoduncs, eines toten Verwandten von Gotelind, Rüdigers Ehefrau. Nibelungenlied 1903. Dass Kriemhild ihm auch Nuoduncs Braut verspricht, rückt Bloedels Angriff auf die Gäste an Etzels Hof in ein anderes Licht. Der Angriff wird nun als Frauendienst dargestellt, "mit strife wände er dienen daz minneclîche wîp" (1908, 3).

wurde, liegt ihr nunmehr intakt erscheinender Körper nun neben einem der ranghöchsten Männer Burgunds.

Die körperliche Rekonstruktion Kriemhilds hat jedoch nicht nur die Funktion, die von ihr verkörperten und paradigmatisch an ihr zerstückelten Werte wiederherzustellen, sondern kann auch als kontinuierstiftendes Moment interpretiert werden, das die Weiterführung der kosmischen Ordnung garantiert. Kantorowicz hat in seiner Studie The King's Two Bodies<sup>420</sup> nachgewiesen, dass von der Antike bis in die frühe Neuzeit das Konzept des doppelten Körpers des Herrschers bestand. Der eine Körper ist der natürliche, sterbliche Körper, der andere dagegen eine Repräsentation und Erscheinungsform der Gottheit, die für die kosmische Ordnung zuständig ist. Um diese Unterscheidung zu verdeutlichen, werde ich im Folgenden den anonymen normannischen Schriftsteller zitieren, der um 1100 das Phänomen des doppelten Körpers des christlichen Herrschers beschrieben hat und von Kantorowicz zur Illustration seiner Thesen herangezogen wird:

"We thus have to recognize [in the king] a twin person, one descending from nature, the other from grace....One through which, by the condition of nature, he conformed with other men: another through which, by the eminence of [his] deification and by the power of the sacrament [of consecration], he excelled all others. Concerning one personality, he was, by nature, an individual man: concerning his other personality, he was, by grace, a Christus, that is, a God-man"<sup>421</sup>

Der natürliche Körper des Herrschers (=natura) ist eine Verkörperung (=gratia) und eine Mit-Vergegenwärtigung des historischen Körpers Christi, des einzigen

---

<sup>420</sup> Ernst H. Kantorowicz. The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theory. Princeton: Princeton University Press, 1981.

<sup>421</sup> Kantorowicz. The King's Two Bodies. S. 46.

Königs, der allein kraft seiner Natur auch der ewige Gott ist und als solcher für die kosmische Ordnung zuständig ist. Solange es Repräsentanten des Gottes auf Erden gibt, wird die kosmische Kontinuität gewährleistet. Darüber hinaus wird auch die Kontinuität des Königtums auf Erden gewährleistet, solange die kosmische Ordnung allgemein anerkannt wird.<sup>422</sup> Die Rekonstruktion von Kriemhilds Körper hat meines Erachtens eine ähnliche Funktion: Einerseits wird durch die optische Wiederherstellung ihres Körpers die kosmische Ordnung re-etabliert, die von ihr gegen Ende ihres Lebens gefährdet wurde<sup>423</sup>; andererseits leitet der wieder zusammengesetzte, als intakt ausgestellte Körper Kriemhilds den Blick auf den ewigen, das Königtum repräsentierenden und daher unsterblichen Körper.

Auf die Rekonstruktion von Kriemhilds Körper, die einer Re-Etablierung ihres Status und der Werte darstellt, die sie im Nibelungenlied verkörperte, verwendet der Erzähler der Nibelungenklage rund dreihundert Verse. Die Beschreibung der anderen Toten ist kürzer, von ihnen wird nur berichtet, wo und mit wem sie zusammen aufgebahrt werden. Etzel findet Gunthers Leichnam an dem Ort, wo er geköpft wurde: "do vant der kvenech here. [...]. Guenthern den kvenech richen. ligen iaemerlichen. da im daz hovbt vvas abgeslagen" (1133-37). Gunthers Leiche wird nicht bewegt, denn den Körper des Königs zu bewegen, wäre ein Sakrileg; dafür wird aber Hagens Leichnam später unter den Flüchen und Verwünschungen der Überlebenden zu Gunther getragen (1285-1299). Trotz der Verfluchung Hagens kommt die Aufbahrung seines Körpers neben seinem König einer Re-Etablierung seines Status als

---

<sup>422</sup> Zum Zwei-Körper-Modell des Herrschers vgl. Kantorowicz. The King's Two Bodies. S. 314-336. Zum Herrscher als Verkörperung der Kontinuität s. S. 273-313.

<sup>423</sup> Vgl. Kapitel 6.3 dieser Arbeit.

burgundischer Krieger gleich, da der Erzähler die Niederlegung von Hagens Leichnam mit dem Hinweis darauf begleitet, dieser habe den Kampf nicht begonnen, sondern sich wie ein wackerer Krieger gewehrt: "[d]o vverte sich der vvigant" (1309). Der Rekonstruktion des courtoisen Körpers Kriemhilds und der von ihr verkörperten Werte folgt nun, eingeleitet von der Aufbahrung Gunthers und Hagens, die Rekonstruktion der kriegerisch-heroischen Körper und der von ihnen repräsentierten Tugenden.

Nun werden Volkers und Dancwarts Leichen beklagt und weggetragen, dann wird der Leichnam Wolfhards, des Schützlings Dietrich von Bern, entkleidet, gewaschen und weggetragen (1703-13). Die Leichen der Helden alterieren von den courtoisen Leichen durch ihre fabelhafte Grösse und Kraft. Wolfhards Körper beweist noch im Tod seine immense heroische Stärke; das Schwert, welches der Tote in seinen Händen hält, kann ihm nicht aus den Fingern gewunden werden; Dietrich und Hildebrant müssen diese mit Zangen brechen, um es ihm zu entwinden:

"daz Dietrich vnt hildebrant.  
im daz svvert vz der hant.  
chvnden niht gebrechen.  
den zom mvotes vrenchen.  
vnz daz siz mit zangen.  
vz sinen vingern langen.  
mvsen chloesen dem man." (1685-91)

Die Hände des heroischen Kriegers kontrastieren mit den früher beschriebenen höfisch-weißen Händen des Leichnams Kriemhilds. Auch sie fungieren hier als *pars pro toto*, diesmal jedoch für den Helden<sup>424</sup>, dessen Körper noch im Tod die heroischen Qualitäten innewohnen.

---

<sup>424</sup> Auf die Bedeutung der Hand des Kriegers als *pars pro toto* für seine kriegerischen Qualitäten verweisen im Mittelalter Bücher mit Titeln wie Waltharius manu fortis. Diese Tradition setzte sich

Ähnlich offenbart Gunthers Leichnam heroische Qualitäten: er ist so groß, dass er nicht durch die Tür getragen werden kann,<sup>425</sup> "vvol gewahsen vvas der man. an groeze vnd an lenge. div tver vvar in ce enge" (1928-30). Da Gunthers riesenhafter Wuchs im Nibelungenlied nie erwähnt wurde, kann man davon ausgehen, dass sein Körper hier im Tod als heroischer Körper re-kodiert wird. Gleiches gilt für Rüdigers Leichnam, der in der Nibelungenklage so riesig ist, dass der ihn tragende Hildebrant unter seinem Gewicht zusammenbricht und mit Wasser wiederbelebt werden muss (2088-2112). Der Transport eines toten Helden sei einfach, so kommentiert der Erzähler, kein Unterfangen für einen einzigen Mann: "ez moehte noch misselingen. mit soelhem dienste einem man" (2102-3).

Die durch die Aufbahrung der Leichname geschaffenen Konstellationen mit ihren Implikationen werden beim anschließenden Begräbnis unter traditionellen Aspekten differenziert. Hier werden Gunther, Gernot und Giselher zusammen eingesargt und begraben, "si hiezen sarchen sa ce hant. di drie chvenege riche" (2298-9), gleichermassen wird Kriemhild mit Ortlieb zusammen in einen Sarg gelegt und prunkvoll bestattet, "do bestate man ir beider lip. nach Chveneichlichen eren" (2336-7). Rüdiger wird allein begraben, also weder Kriemhild noch den Burgunden nahe beigesetzt (2350-2), was sein im Nibelungenlied dargestelltes Dilemma zwischen Vasallenpflichten einerseits und Freundschafts- und Verwandtschaftspflichten andererseits sichtbar macht.<sup>426</sup> Dann werden die übrigen toten Helden neben ihren Verwandten und

---

auch in die Moderne fort, so z. B. Goethes "Götz von Berlichingen mit der Eisernen Hand". Hamburger Ausgabe. München: dtv, 1988. Bd. 4, S. 73.

<sup>425</sup> Zur Größe als heroischem Charakteristikum Vgl. Jacob Grimm. Deutsche Mythologie. Bd. 1. S. 321.

<sup>426</sup> Vgl. Nibelungenlied. 2135-2167.

Feudalherren begraben; Hagen, Volker und Dancwart werden in der Nähe der burgundischen Könige beigesetzt, "ir herren gelegt nahen bi" (2370). Das Zusammensetzen und Aufbahnen der Leichen hatte die Funktion, die fragmentierten Körper und die von ihnen repräsentierten Werte zu rekonstruieren sowie die im Nibelungenlied zerstörten familiären und feudalen Bindungen paradigmatisch zu re-etablieren. Die Bestattung der Körper scheint dagegen die Funktion zu haben, nach den tragischen Ereignissen nun die "Welt des schönen Scheins" zu re-inszenieren, da die Leichen hier gemäß der von ihnen repräsentierten hierarchischen Ordnung plziert werden: Königliche Leichen zuerst, durch Landeszugehörigkeit voneinander getrennt, dann die aristokratischen Vasallen in der Nähe ihrer Herren, und zuletzt das gemeine Volk, das in einem Gemeinschaftsgrab beigesetzt wird (2389-2414). Hier wird die Hierarchie der feudalen Gesellschaft re-etabliert, welche die im Nibelungenlied zerstörte kosmische Ordnung als wiedererschaffenes Ganzes repräsentiert.

Auf den christlichen Grundtenor der Nibelungenklage ist in der Forschung mehrfach verwiesen worden.<sup>427</sup> Angesichts der unzähligen Leichen verweist der Erzähler mehrmals darauf, dass man die Toten bis zum jüngsten Tag beklagen müsse (z. B. 1868-70 u. 2429-30) und evoziert so ein eschatologisches Szenarium. Dazu erhalten die Toten nicht nur ein christliches Begräbnis, "dvrch ir heil ce meren, si baten got der sele pflegen" (2338-9), auch dauert die Begräbniszeremonie drei Tage, "diz vvaerte vnz an den dritten tach"

---

<sup>427</sup> z.B. Fritz Peter Knapp. "Tragoedia und Planctus". a.a.O. S. 158-164. Winder McConnell. The Lament of the Nibelungen. S. xiv-xv. Helmut de Boor. Die höfische Literatur. S. 168. Otfrid Ehrismann. Nibelungenlied. Epoche, Werk, Wirkung. S. 245. Angelika Günzburger. Studien zur Nibelungenklage. S. 54-55.

(2384) und wird so zeitlich in einen kosmischen Zusammenhang mit der Grablegung und Auferstehung Christi gestellt. Diese explizit christlichen Verweise, auf denen die eben zitierten Interpretationen der Nibelungenklage basieren, folgen im Handlungsverlauf jedoch der Rekonstruktion der fragmentierten Körper. Deswegen sind sie meines Erachtens als sekundär anzusehen, da primär schon durch die Rekonstruktion der fragmentierten Körper eine Erlösung im christlichen Sinne geleistet wird, die einer Auferstehung des Fleisches gleichkommt. Für ebenso sekundär halte ich die Krönung Siegfrieds II. Natürlich wird durch diese Krönung der Bestand des burgundischen Königshauses inszeniert und als solcher bedeutungsvoll dargestellt; trotzdem sehe ich die Krönung eher als logische Folge der durch die Rekonstruktion der Körper erreichten und visuell dargestellten Unsterblichkeit des königlichen Körpers und nicht als Initialakt der Erhaltung der Feudalordnung an sich. Die Rekonstruktion der Körper in der Nibelungenklage ist das ursprüngliche Moment, in dem sowohl die courtoisen und heroischen Körper als auch die von ihnen repräsentierten Werte sowie die christlich-kosmische Ordnung im Allgemeinen wieder hergestellt werden.

\*       \*  
\*

Die Analyse der im Nibelungenlied miteinander kontrastierten Körpermodelle - höfisch und heroisch - sowie der diesen Modellen eigenen körpergebundenen Kommunikationsstrategien bietet eine Möglichkeit, das tragische Ende des Epos zu interpretieren. Das vom Autor durch Visualisierungsstrategien sichtbar gemachte nonverbale Substrat des Textes

hat nicht nur die Funktion, die durch das verbale Substrat geschaffene Handlungsebene des Epos wiederzuspiegeln, sondern beeinflusst sie aktiv. Untersucht man das sichtbar gemachte Substrat, so wird deutlich, dass sich gerade hier der tragische Konflikt des Nibelungenlieds durch den Zusammenprall zweier Körpermodelle und der ihnen eigentümlichen kommunikativen Systeme entzündet. Diese Modelle und Systeme verweisen im größeren Rahmen wiederum auf gesellschaftliche Systeme in ihrem sozio-historischen Kontext.

Die Stabilität der höfischen Gesellschaft in Worms, die auf vollendeter courtoisie und Disziplin ihrer Mitglieder basiert, wird durch die Ankunft Siegfrieds, der als Stellvertreter einer älteren, heroischen Kultur interpretiert wird, nachhaltig gefährdet. Diese Gefährdung resultiert sowohl aus der Misskommunikation, die aufgrund der Alterität der courtoisen und der heroischen Kommunikationsstrategien entsteht, als auch aus den heroischen Eigenschaften Siegfrieds. Diese bestehen primär in seiner Unfähigkeit, seine immense physische Präsenz zu disziplinieren und zu verleugnen. Disziplin und Selbstverleugnung sind jedoch die Grundpfeiler einer funktionstüchtigen höfischen Gesellschaft.

Siegfrieds Unfähigkeit, die Eigenschaften seiner heroischen Körperlichkeit zu verbergen, äußert sich in seinem Drang, entweder sichtbar zu sein oder seine Anwesenheit wenigstens nachträglich durch den Besitz von Gegenständen, die auf bestimmte Situationen verweisen, zu bezeugen. Die Vasallenlüge, die später im Streit der Königinnen gipfelt, ist ein Resultat dieses Dranges nach visueller Präsenz. Ebenso kann der Diebstahl von Ring und Gürtel als Beweis für die nicht domestizierbare physische Präsenz des

heroischen Helden gelesen werden: Im Gegensatz zu der Szene in Island, in der Siegfried sich öffentlich zeigen kann, seine Präsenz aber durch Lügen hinsichtlich seines hierarchischen Status abschwächen muss, ist es ihm völlig unmöglich, sich in Brünhilds Schlafzimmer öffentlich zu zeigen. Die einzige Möglichkeit, seine Anwesenheit in dieser Szene zu bezeugen, bietet ihm der Diebstahl von Ring und Gürtel. Diese Gegenstände verändern später in Kriemhilds Händen ihren Verweischarakter und werden von den Burgunden als Symbole für den vollzogenen Geschlechtsakt zwischen Siegfried und Brünhild interpretiert. Die Möglichkeit, dass Brünhilds Kind von Siegfried gezeugt worden sein könnte, gefährdet die burgundische Thronfolge und wird zum Todesurteil für Siegfried.

Wo Siegfrieds Anwesenheit die Stabilität der courtoisen Gesellschaft unterminiert, führt sein Tod zu ihrem Untergang: Nach seiner Ermordung findet eine heroische Re-Kodierung der Burgunden statt. Diese offenbart sich gerade in der Wandlung der nonverbalen Kommunikation: Die höfisch-disziplinierten Gesten und Gebärden weichen Gebärden der Machtbezeugung. Unter sozio-historischen Aspekten kann argumentiert werden, dass die zivilisatorischen Errungenschaften der courtoisen Gesellschaft, die in Gewaltkanalisierung und Triebdämmung bestehen, sich im Krisenfall nicht mehr als funktionstüchtig erweisen. Courtoisie läßt sich nur in Zeiten des Friedens und im konfliktfreien Raum erfolgreich pflegen.

Höfisches Benehmen und courtoise Selbstverleugnung sind um 1200 relativ neue gesellschaftliche Ideale und Strategien. Ihr Kollaps kann als Zeichen für ihre Unzulänglichkeit interpretiert werden: Im Nibelungenlied wird courtoisie als dünne, brüchige Schicht dargestellt, unter der sich der alte, auf

körperlicher Stärke und physischer Überlegenheit basierende heroische Körper verbirgt, der wiederum als Stellvertreter eines älteren gesellschaftlichen Modells angesehen werden kann. Die heroische Re-Kodierung erweist sich im Nibelungenlied als fatal für fast alle Beteiligten. Beide Modelle, so kann argumentiert werden, erweisen sich als unzureichend: Dass das ältere, 'heroische' Modell sich überlebt hat, kann daraus geschlossen werden, dass Siegfried in Worms einen Domestizierungsprozess durchläuft, der den zivilisatorischen Prozess der courtoisie widerspiegelt. Die Unmöglichkeit seiner erfolgreichen Domestizierung sowie die heroische Re-Kodierung der Burgunden, die in letzter Konsequenz zu ihrem Untergang führt, verweisen dagegen auf die Unzulänglichkeit des höfischen Modells.

Der Tod der Burgunden und die Verstümmelung der Körper Gunthers, Hagens und Kriemhilds stellen eine programmatische Vernichtung der höfischen und heroischen Werte dar, die diese verkörperten. Diese sichtbar gemachte Vernichtung wird in der Nibelungenklage durch Visualisierungsstrategien wieder aufgehoben. Dabei kommt der Prozess des Zusammensetzens und Aufbahrens der Leichen einer Re-Etablierung der Werte und Tugenden gleich, die am Ende des Nibelungenlieds so brutal fragmentiert wurden.

## Bibliographie

### *Primärliteratur:*

- Agrippa von Nettesheim. De Occulta Philosophia. Übersetzt von Friedrich Barth. Nördlingen: Greno, 1987.
- Andreas Capellanus. The Art of Courtly Love. Übers. v. John Jay Parry. Oxford, New York: University of Columbia Press, 1990.
- Augustinus Aurelius. Confessiones. Hrsg. v. William Watts. Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- Bernard of Clairvaux. On the Song of Songs II. Übers. von Kilian Walsh OCSO. Kalamazoo: Cistercian Publications, 1976.
- Bernardus Sylvestris. Cosmographia. Übers. von Winthrop Wetherbee. London/New York: Columbia University Press, 1973.
- Enchiridion Symbolorum. Definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Hrsg. v. Heinrich Denzinger. Freiburg: Herder, 1953.
- Geoffrey of Monmouth. History of the Kings of Britain. Übers. v. Lewis Thorpe. London, New York, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin, 1966.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "Wahlverwandtschaften". Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Erich Trunz. München: dtv, 1988. Bd. 6. 242-490.
- . "Götz von Berlichingen mit der Eisernen Hand". Hamburger Ausgabe. München: dtv, 1988. Bd. 4. 73-175.
- Die Geschichte Diederichs von Bern. Übers. v. Sine Erichson. München: Heyne, 1996.
- Gottfried von Strassburg. Tristan. Hrsg. von Friedrich Ranke und Rüdiger Krohn. Stuttgart: Philipp Reclam, 1981. 2 Bde.

- Hartmann von Aue. Erec. Hrsg. von Albert Leitzmann. Tübingen: Max Niemeyer, 1967.
- . Gregorius. Hrsg. v. Hermann Paul. Tübingen: Max Niemeyer, 1959.
- . Iwein. Hrsg. v. G.F. Benecke und Karl Lachmann. Berlin: Walter de Gruyter, 1968.
- Heldris de Cornuälle. Le Roman de Silence. Übers. v. Regina Psaki. New York, London: Garland, 1991.
- Heinrich von Melk. Von des todes gehugde. Mahnrede über den Tod. Hrsg. v. Thomas Bein u.a. Stuttgart: Reclam, 1994.
- "Hildebrandslied". Althochdeutsche Literatur. Augewählte Texte mit Übertragungen. Hrsg. v. Horst Dieter Schlosser. Frankfurt a.M.: Fischer, 1970. 264-267.
- "Hildegard of Bingen. On Natural Philosophy and Medicine". Übers. und kommentiert von Margret Berger Jackson. Focus Texts, o.J. S. 136.
- Hoffmann, E. T. A. "Das Fräulein von Scuderi." Die Serapionsbrüder. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag, 1985. Bd. 2. 171-245.
- Honorius Augustodunensis. "De philosophia mundi". In: J.P. Migne (Hrsg.). Patrologia Latina. Paris: Garnier, 1895. Bd. 172. 39-102.
- Hugo von St. Victor. "De institutione novitiorum". In: J. P. Migne (Hrsg.). Patrologia Latina. Paris: Garnier, 1880. Bd. 176. 928-952.
- Johannes von Tepl. Der Ackerman. Hrsg. von Willy Krogmann. Wiesbaden: Brockhaus, 1954.
- "Die Klage". Der Nibelunge Noth und die Klage. Nach der ältesten Überlieferung. Hrsg. v. Karl Lachmann. Berlin: G. Reimer, 1878.

"Div klage. Kritische Ausgabe der Bearbeitung C". Hrsg. v. Brigitte Ranft. Diss.  
U Marburg, 1971.

The Lament of the Nibelungen. Div Chlage. Hrsg. u. übers. v. Winder  
McConnell. Columbia: Camden House, 1994.

Lucidarius. Hrsg. von Felix Heidlauf. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung,  
1915.

Macrobius. Commentary on the Dream of Scipio. Übers. v. William Harris Stahl.  
New York: Columbia University Press, 1990.

Ovid. Metamorphoses. Übersetzt von Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana  
University Press, 1955.

Das Nibelungenlied. Nach der Handschrift B. Hrsg. von Helmut de Boor.  
Mannheim: Brockhaus, 1988.

"De Phyllide et Flora". Carmina Burana. Hrsg. v. Bernhard Bischoff. München:  
dtv, 1991. 310-329.

Poems of the Elder Edda. Übers. v. Patricia Terry. Philadelphia: University of  
Pennsylvania Press, 1990.

Ralph Higden. "Policronicon". Zitiert nach: Richard L. Brengle. Arthur, King of  
Britain. History, Chronicle, Romance and Criticism with Texts in Modern  
English, from Gildas to Malory. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1964.

Sachsenspiegel. Land- und Lehnrecht. Hrsg. von Karl August Eckhard. MGH,  
Fontes iuris Germanici. Göttingen: Musterschmidt Verlag, 1956. 2 Bde.

Saxo Grammaticus. History of the Danes. Übers. v. Peter Fisher. Cambridge: D.  
S. Brewer, 1980. 2 Bde.

The Saxon Genesis. An Edition of the West Saxon Genesis B and the Old Saxon Vatican Genesis. Hrsg. v. A.N. Doane. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

Snorri Sturluson. The Prose Edda. Übers. v. Jean I. Young. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

Schwabenspiegel. Hrsg. v. Irmgard Eckhardt. Aalen: Scientia Verlag, 1972.

Thomasin von Zerclaere. Der welsche Gast. Hrsg. von F. W. von Kries. Göppingen: Kümmerle, 1984. 2 Bde.

Ulrich von Winterstetten. "Leich XXI". Minnesang des 13. Jahrhunderts. Hrsg. v. Hugo Kuhn. Tübingen: Max Niemeyer, 1962. 108.

Wace. "Roman de Brut". Wace and Layamon. Arthurian Chronicles. Übers. von Eugene Mason. London, New York: Everyman's Library, 1970.

Waltharius. Hrsg. v. Karl Strecker. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1947.

Walther von der Vogelweide. Gedichte. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Hrsg. v. Peter Wapnewski. Frankfurt a. M.: Fischer, 1984.

Wolfram von Eschenbach. Parzival. Hrsg. von Albert Leitzmann. Tübingen: Max Niemeyer, 1953-55. 3 Bde.

--. Willehalm. Hrsg. v. Albert Leitzmann. Tübingen: Max Niemeyer, 1958. 2 Bde.

Wernher der Gartenaere. Die Märe vom Helmbrecht. Hrsg. v. Kurt Ruh. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

*Sekundärliteratur:*

- Althoff, Gerd. Amicitiae und pacta. Bündnis, Einung, Politik und Gebetsgedenken im beginnenden 10. Jahrhundert. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1992.
- Ariès, Philippe. The Hour of Our Death. New York, Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Bariety, Maurice u. Charles Coury. Histoire de la Médecine. Paris: Fayard, 1963.
- Barasch, M. Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art. New York: New York University Press, 1976.
- Bekker, H. The Nibelungenlied. A Literary Analysis. Toronto and Buffalo, 1971.
- Belting, Hans. Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin, 1981.
- . Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990.
- Bertau, Karl. Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter. München: C.H. Beck, 1972. 2 Bde.
- Bloch, Marc. Feudal Society. Chicago: University of Chicago Press, 1966. 2 Bde.
- Boas, Marie. Die Renaissance der Naturwissenschaften. Nördlingen: Greno, 1988.
- Boor, Helmut de. Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang, 1170-1250. München: C.H. Beck, 1953.
- Brilliant, R. Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage. New Haven, 1963.

- Brooke, Christopher N. L. The Medieval Idea of Marriage. Oxford, New York: Oxford University Press, 1989.
- Brüggen, Elke. Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg: Carl Winter, 1989.
- Bumke, Joachim. "Die Eberjagd im Daurel und im Nibelungenlied". GRM 10,2 (1960): 105-111.
- . Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter. München: dtv, 1990.
- . "Höfischer Körper. Höfische Kultur". In: Joachim Heinzle (Hrsg.). Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Frankfurt a. M., Leipzig, 1994. 67-102.
- . Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 2 Bde. München: dtv, 1990.
- . Die vier Fassungen der Nibelungenklage. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Berlin, New York: De Gruyter, 1996.
- Burger, Bernhard. Die Grundlegung des Untergangsgeschehens im Nibelungenlied. Freiburg: HochschulVerlag, 1985.
- Butler, Judith. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York, London: Routledge, 1990.
- Butzer, Günter. "Das Gedächtnis des epischen Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters". Euphorion 89 (1995): 151-188.
- Bynum, Caroline Walker. Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982.

- Camille, Michael. "The Book of Signs. Writing and Visual Difference in Gothic Manuscript Illuminations". *Word and Image* 1 (1985): 133-148.
- . "Seeing and Reading. Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy." *Art History* 8 (1985): 26-49.
- Carruthers, Mary. The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Classen, Albrecht. "The Defeat of the Matriarch Brünhild in the Nibelungenlied with Some Thoughts on Matriarchy as Evinced in Literary Texts". 'Was sîder da geschach'. *American-German Studies on the Nibelungenlied.* Hrsg. v. Werner Wunderlich und Ulrich Müller. Göppingen: Kümmerle, 1992. 89-110.
- Davidson, H. R. Ellis. Gods and Myths of Northern Europe. London, New York, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin, 1990.
- Deck, Monika. Die Nibelungenklage in der Forschung. Bericht und Kritik. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1996.
- Duby, Georges. Die Frau ohne Stimme. Liebe und Ehe im Mittelalter. Frankfurt: Fischer, 1993.
- . The Three Orders. Feudal Society Imagined. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- . William Marshal. The Flower of Chivalry. Übers. v. Richard Howard. New York, Pantheon, 1985.
- Durden, William G. "Siegfried's Death, Brunhild's Disappearance". *GR* 51 (1976): 85-92.
- Ehrismann, Otfried. "Disapproval, Kitsch, and the Process of Justification: Brünhild's Wedding Nights". Waz sîder da geschah. American-German

- Studies on the Nibelungenlied. Hrsg. v. Werner Wunderlich und Ulrich Müller. Göttingen: Kümmerle, 1992. 167-177.
- . Nibelungenlied. Epoche, Werk, Wirkung. München: C.H. Beck 1987.
- Eisler, Riane. The Chalice and the Blade. Our History, our Future. San Francisco: Harper, 1987.
- Elias, Norbert. Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1989. 2 Bde.
- Fleet, Mary. "Siegfried as Gunther's vassal". OSG 14 (1983):
- Frazer, James George. The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Toronto: Macmillan, 1969.
- Gentry, Francis G. Triuwe and Vriunt in the Nibelungenlied. Amsterdam: Rodopi N. V., 1975.
- Goody, Jack. "Alternative Paths to Knowledge in Oral and Literate Cultures". In: Deborah Tannen (Hrsg.): Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy. Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1982. 201-215.
- Green, Dennis H. Medieval Listening and Reading. The Primary Reception of German Literature 800-1300. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 169-236.
- Greenblatt, Stephen. Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago, London: University of Chicago Press, 1980.
- Groos, Arthur B. "'Sigune auf der Linde' and the Turtledove in Parzival". JEGP 67 (1968): 631-646.

- Günzburger, Angelika. Studien zur Nibelungenklage. Forschungsbericht, Bauform der Klage, Personendarstellung. Frankfurt a. M., Bern, New York: Peter Lang, 1983.
- Haug, Walter. "Montage und Individualität im Nibelungenlied". Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg.v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg: Carl Winter, 1987. 277-293.
- . "Schriftlichkeit und Reflexion". In: Aleida Assmann, Jan Assmann u. Christof Hardmeier (Hrsg.). Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München: Wilhelm Fink, 1983. 141-157.
- Haustein, Jens. "Siegfrieds Schuld". ZfdA 112, 4 (1993): 373-387.
- Heinzle, Joachim. "Gnade für Hagen. Die epische Struktur des Nibelungenliedes und das Dilemma der Interpreten". Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg.v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg: Carl Winter, 1987. 257-276.
- . Das Nibelungenlied. München, Zürich: Artemis, 1987.
- Hempel, Wolfgang . "Superbia als Schuldmotiv". Seminar 2,2 (1966): 1-12.
- Heusler, Andreas. Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des Deutschen Heldenepos. Dortmund: F. W. Ruhfus, 1955.
- Hoffmann, Werner. Das Nibelungenlied. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler,1992.
- Hofmann, Hasso. Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 18. Jahrhundert. Berlin, 1974.
- Grimm, Jacob. Deutsche Rechtsalterthümer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. 2 Bde.

- Grimm, Jacob. Deutsche Mythologie. Wien: Ullstein, 1991. 3 Bde.
- . Deutsche Rechtsaltertümer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. 2 Bde.
- Grimm, Jacob und Wilhelm. Deutsches Wörterbuch. München: dtv, 1984. 33 Bde.
- Hatto, A.T. "An Introduction to a Second Reading". The Nibelungenlied. Übers. und kommentiert von A. T. Hatto. London, New York, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin, 1969. 293-347.
- Jaeger, C. Stephen. "Charismatic Body - Charismatic Text". Exemplaria 9.1. (1997): 117-137.
- . "Courtliness and Social Change". In: Thomas N. Bisson (Hrsg.): Cultures of Power. Lordship, Status, and Process in Twelfth-Century Europe. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1995. 287-309.
- . "Hagen and Germanic Mythology". Res Publica Litterarum. 6 (1983): 171-185.
- . The Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals; 939-1210. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Kantorowicz, Ernst H. The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Kieckhefer, Richard . Magic in the Middle Ages. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Knapp, Fritz Peter . "Tragoedia und Planctus. Der Eintritt des Nibelungenliedes in die Welt der litterati". Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. v. F. P. Knapp. Heidelberg: Carl Winter, 1987. 152-170.

- Krause, Burkhardt. "Lîp, mîn lîp und ich. Zur conditio corporea mittelalterlicher Subjektivität". Uf der mâze pfat. Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Waltraud Fritsch-Rößler. Göppingen: Kümmerle, 1991. 373-396.
- Krause, Helmut. "Darstellung von Siegfrieds Tod". GRM 52,4 (1971): 169-378.
- Kuhn, Hugo. "Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung". In: Edda, Skalden, Saga. Festschrift für F. Genzmer. Hrsg. v. Hermann Schneider. Heidelberg, 1952. 279-306.
- Laqueur, Thomas. Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud. Cambridge, London: Harvard University Press, 1992.
- Mauss, Marcel. The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies. London, New York: W.W. Norton, 1990.
- McConnell, Winder. "Father as a Failure". Neophilologus 69 (1985): 236-245.
- Mowatt, D. G. und Hugh Sacker. The Nibelungenlied. An Interpretative Commentary. Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- Müller, Gernot. "Zur sinnbildlichen Repräsentation der Siegfriedgestalt im Nibelungenlied". Studia Neophilologica 47 (1975): 105-106.
- Nagel, Bert. Das Nibelungenlied. Stoff, Form, Ethos. Frankfurt a.M.: Hirschgraben, 1965.
- Nelson, Charles G. "Virginity (De) Valued: Kriemhild, Brünhild, and All That". Waz sider da geschah. American-German Studies on the Nibelungenlied. Hrsg. v. Werner Wunderlich und Ulrich Müller. Göppingen: Kümmerle, 1992. 111-130.
- Ohly, Friedrich. "Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter". ZfdA 89, 1 (1969): 1-23.

- Ong, Walter J. "African Talking Drums and Oral Noetics". In: New Literary History 8 (1977): 411-429.
- . "Orality, Literacy, and Medieval Textualisation". In: New Literary History 16 (1984). 1-12.
- Pafenberg, Stephanie B. "The Spindle and the Sword: Gender, Sex and Heroism in the Nibelungenlied and Kudrun". GR 70, 3 (1995): 106-115.
- Panofsky, Erwin. "Introduction". In E. Panofsky (Hrsg.). Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Panzer, Friedrich. Studien zum Nibelungenlied. Frankfurt a. M, 1945.
- Peil, Dietmar. Die Gebärde bei Chrétien, Hartmann und Wolfram. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975.
- Perella, Nicolas J. The Kiss Sacred and Profane. Berkeley: University of California Press, 1969.
- Pérennac, René. "Epische Kontinuität, Psychologie und Säkularisierung christlicher Denkschemata im Nibelungenlied". Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg.v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg: Carl Winter, 1987. 202-220.
- Roach, Joseph R. The Player's Passion. Studies in the Science of Acting. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- Rosenfeld, Hans-Friedrich. "Ortliebs Tod. Mit einer Einleitung zur Überlieferung des Nibelungenlieds". Uf der mæze pfat. Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Waltraud Fritsch-Rößler. Göppingen: Kümmerle, 1991. 71-95.

- Rousselle, Aline. Porneia. On Desire and the Body in Antiquity. Blackwell: Cambridge, Oxford, 1993.
- Rubin, Miri. Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Scaglione, Aldo. Knights at Court. Courtliness, Chivalry, and Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991.
- Schmidt-Wiegand, Ruth. "Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht". In: Frühmittelalterliche Studien 16 (1982): 362-379.
- Schmitt, Jean-Claude. La raison de gestes dans l'Occident médiéval. o. O: Gallimard, 1990.
- Schneider, Franz Rolf. "Sifrids Tod". GRM 10,2 (1960): 111-122.
- Schramm, P. E. Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum Nachleben der Antike. Stuttgart: Hiersemann, 1958.
- Schubert, Martin. Zur Theorie des Gebarens im Mittelalter. Analyse von nichtsprachlicher Äusserung in mittelhochdeutscher Epik. Rolandslied, Eneasroman, Tristan. Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1991.
- Schweitzer, Edward C. "Tradition and Originality in the Narrative of Siegfried's Death". Euphorion 66 (1972): 355-364.
- Singer, Charles. The Discovery of the Circulation of the Blood. London, 1956.
- Soeffner, Hans-Georg. "Appräsentation und Repräsentation. Von der Wahrnehmung zur gesellschaftlichen Darstellung des Wahrzunehmenden". In: Ragotzky, Hedda und Horst Wenzel (Hrsg.):

Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Tübingen:

Max Niemeyer, 1990. 43-63.

Thelen, Lynn. "The Vassalage Deception, or Siegfried's Folly". In: JEGP 87 (1988): 471-491.

Wandhoff, Haiko. Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.

Wells, J. J. "Colours and the Nibelungenlied. An Aspect of the Mediaeval Use of Colour". Erfahrung und Überlieferung. Festschrift für C. P. Magill. Hrsg. v. Hinrich Robinson Siefken. Cardiff: University of Wales Press, 1974. 22-31.

Wenzel, Horst. Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München: C.H. Beck, 1995.

--. "Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur". In: Hedda Ragotzky und H. Wenzel (Hrsg.): Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Tübingen: Niemeyer, 1990. 171-208.

--. "Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im Nibelungenlied". ZfdPh 111.3 (1992): 321-343.

--. "Ze hove und ze holze - öffentlich und tougen. Zur Darstellung und Deutung des Unhöfischen in der höfischen Epik und im Nibelungenlied". Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200. Hrsg. v. Gert

Kaiser u. Jan-Dirk Müller. Düsseldorf: Droste, 1986. 277-300.

Weston, Jessie. From Ritual to Romance. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Wis, Marjatta. "Das Nibelungenlied und Alicans. Zum Problem von "Iudem" in Nibelungenlied". Neuphilologische Mitteilungen 86 (1985): 4-14.

--. "Zu den Schneiderstrophen des Nibelungenliedes. Ein Deutungsversuch". Neuphilologische Mitteilungen 84 (1983): 251-260.

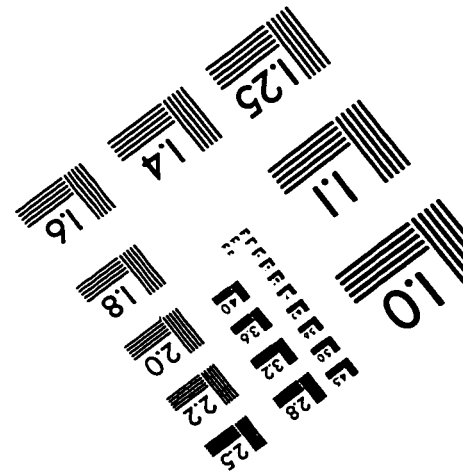
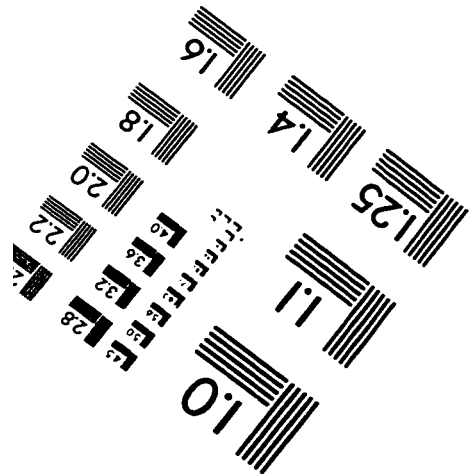
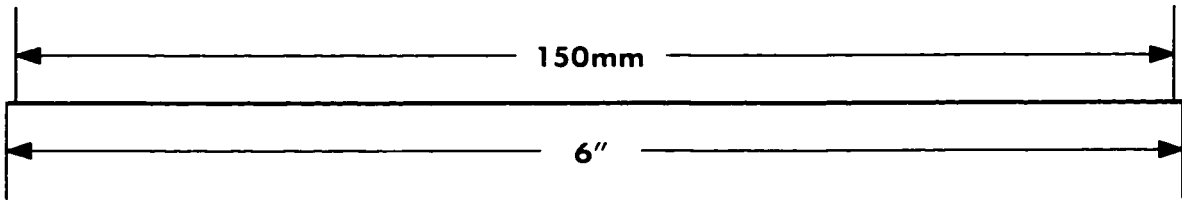
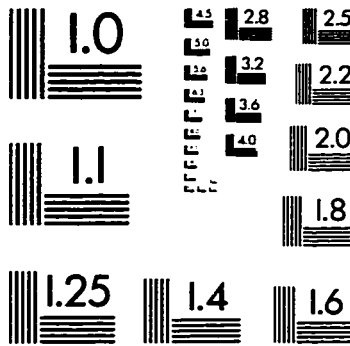
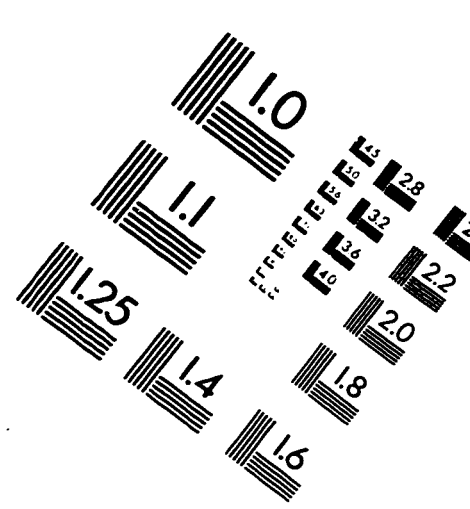
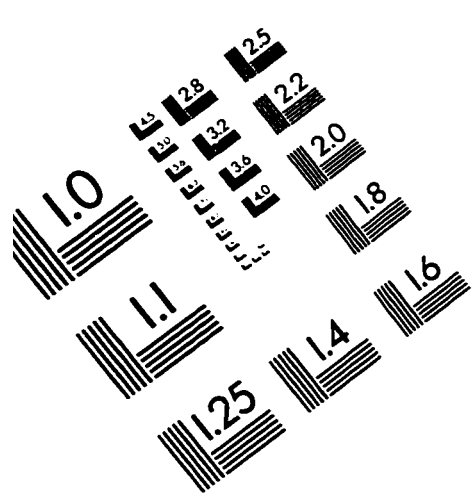
Wolf, Alois. Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Tübingen: Gunter Narr, 1995.

Zuk, Sabine. "Luter schal und süeze doene. Die Rolle der Musik in der Repräsentation". In: Hedda Ragotzky und Horst Wenzel (Hrsg.). Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Tübingen: Niemeyer, 1990. 133-148.

## **Vita**

Britta Simon completed her undergraduate studies at the Westfälische-Wilhelms-Universität Münster in 1987. In 1991, she received her MA in the fields of German Philology of the Middle Ages (major), Medieval Latin (minor) and Modern German Literature (minor) from the Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. In 1992-93, she attended the University of Oregon in Eugene. From 1993-98, she studied and taught in the Department of Germanics at the University of Washington where she earned her Ph.D. degree in 1998.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved