

University of Groningen

## Gehen als kommunikative Geste und performativer Akt im »Nibelungenlied«

Daiber, Claudia

*Published in:*  
Kulturelle Anatomien: Gehen

**IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.**

*Document Version*  
Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*  
2017

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Daiber, C. (2017). Gehen als kommunikative Geste und performativer Akt im »Nibelungenlied«. In D. Hahn, A. Mohnkern, & R. Parr (Eds.), *Kulturelle Anatomien: Gehen* (pp. 143-159). (Amsterdam German studies). Synchron Publishers.

### Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

### Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

*Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.*

# Kulturelle Anatomien: Gehen

Herausgegeben von  
Daniela Hahn, Ansgar Mohnkern und Rolf Parr



SYNCHRON  
Wissenschaftsverlag der Autoren  
Synchron Publishers  
Heidelberg 2017

## Gehen als kommunikative Geste und performativer Akt im »Nibelungenlied«

Das abendländische Mittelalter wird als eine Kultur betrachtet, die die »Logik der Gesten«<sup>1</sup> kannte, das heißt die um ihre Bedeutung wusste und mit ihrem Einsatz vertraut war. Die Geste als leibliche Form einer Choreografie des Kulturellen hat sich sowohl in die soziale Ordnung als auch in die Artefakte dieser Epoche eingepreßt.<sup>2</sup> Vor diesem kulturhistorischen Hintergrund soll das Gehen, so wie es im »Nibelungenlied« zum Ausdruck kommt, in seiner kommunikativen Bedeutung und seiner Inszenierung durch Textstrategien analysiert werden. Performative Qualitäten verkörpern die Aufführungsdimension eines Textes in Ergänzung, aber auch im Gegensatz zu seiner Bedeutungsdimension und erfassen damit diejenigen textuellen Strategien, die den Text einem Erleben zuführen, anstelle ausschließlich einer Reflexion und Interpretation. Angeschlossen wird damit an eine Forschung, die sich verstärkt mit einer *Poetik der Sichtbarkeit* in mittelalterlichen Schrift- und Bildtexten beschäftigt<sup>3</sup> und damit die performative Dimension eines Textes in den Blickpunkt der Analyse stellt, wie sie zum Beispiel in einer Geste wahrgenommen werden kann. Der Charakter einer Geste ist somit performativ, ihre Wirkung liegt notwendigerweise vorrangig in der Herstellung ihrer Sichtbarkeit und in ihrem Gelingen vollzieht sich zugleich der Prozess der Generierung von Bedeutung. In geschriebener Form wird ein Text somit zu einer Bühne,<sup>4</sup> von der Handlungsanweisungen für den Imaginationsraum des Rezipienten ausgehen.<sup>5</sup> Text und Rezipient werden daher auf einer textuellen Ebene zusammengeführt. Dies bedeutet, dass, selbst wenn eine Geste *nur* beschrieben wird, ihre Performanz auf die ein oder andere Weise evoziert und »im Vollzug der Aneignung«<sup>6</sup> ausgeführt werden muss, da sie ansonsten als Geste nicht existiert. Textstrategien, die dies leisten können, sind insbesondere deiktische Verweise, die neben Orientierung und Raumgestaltung auch zu ei-

---

1 Siehe Jean-Claude Schmitt: *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*. Berlin: de Gruyter 1992.

2 Vgl. Jacques Le Goff: *Kultur des europäischen Mittelalters*. München: Droemersche Verlagsanstalt 1970, S. 608.

3 Siehe insbesondere Horst Wenzel: *Hören und Sehen – Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München: Beck 1995, S. 338–403.

4 Hans Rudolf Velten spricht von »struktureller Performativität« (ders.: *Performativitätsforschung*. In: Jost Schneider [Hg.]: *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin: de Gruyter 2009, S. 552).

5 Velten spricht hier von »funktionaler Performativität« (ebd.).

6 Horst Wenzel: *Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter*. Berlin: Erich Schmidt 2009, S. 13.

ner *Vergegenwärtigung* führen, das heißt die Präsenz und damit Sichtbarkeit im Imaginationsraum des Rezipienten hervorrufen. Die Wirkung eines dergestalt erzeugten visuellen Effekts im Imaginationsraum des Rezipienten wird verstärkt, wenn er von einem affektiven Muster begleitet wird und daher den Rezipienten auf einer emotionalen Ebene anspricht.

Diesen textuellen Strategien, Gesten zu inszenieren und hierdurch Bedeutung zu erzeugen, soll im vorliegenden Aufsatz anhand der Analyse der Bewegung des Gehens im »Nibelungenlied« nachgespürt werden.

Im »Nibelungenlied« finden sich zwei Figurengruppen, denen ein Gehen zugeordnet ist: zum einen die Gruppe der Boten, die sich mit dem Ziel einer Ortsveränderung und der Überbringung von Mitteilungen von einem geografischen Ort zum nächsten bewegen, und zum anderen die Gruppe der Protagonisten, die sich zwar ebenfalls geografisch fortbewegen, bei denen das Gehen jedoch eine Geste darstellt, mit der *etwas gesagt und gezeigt werden soll*.<sup>7</sup> Bei der letztgenannten Gruppe steht somit die performative Bedeutung des Gehens als kommunikative Geste im Vordergrund.

Der vorliegende Aufsatz konzentriert sich in der Analyse auf die Ankunft Siegfrieds in Worms (3. Äventiure), die erste Begegnung zwischen Kriemhild und Siegfried (5. Äventiure), die erste Begegnung zwischen Kriemhild und Etzel (22. Äventiure) und die Konfrontation zwischen Kriemhild und Hagen auf der Etzelburg (29. Äventiure).

## I Gehen als charismatische Geste

Nachdem Siegfried, der junge Königssohn aus Xanten, beschlossen hatte, auf Brautwerbung nach Worms an den Rhein zu gehen, fährt er zu Schiff mit elf Recken dorthin. Sie kommen nach sieben Tagen in Worms an und reiten zur Burg. Siegfried möchte wissen, wo er den König, »[...] Gunthern den vil rîchen / zu Burgonden lant« (75,2-3),<sup>8</sup> finden kann. Ein Recke, der zum Hofstaat Gunthers gehört, gibt ihm folgende Auskunft:

Welt ir den herrn vinden, / daz mac vil wol geschehen.  
In jenem sale wîten, / dâ hân ich in gesehen  
Bî den sinen helden. / dâ sult ir hine gân. (76,1-3)

7 Dieses Verständnis von Geste stimmt mit der Wortbedeutung von *gebâr*, dem mittelhochdeutschen Wort für Geste/Gebärde, überein (vgl. Martin J. Schubert: Zur Theorie des Gebarens im Mittelalter. Analyse von nichtsprachlicher Äußerung mittelhochdeutscher Epik; Rolandslied, Eneasroman, Tristan. Köln: Böhlau 1991, S. 2 f.).

8 Die Versangaben im laufenden Text und den Fußnoten beziehen sich auf: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B herausgegeben von Ursula Schulze und ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam 2011.

Nach dieser Auskunft befindet sich der König mit seinen Recken im »sal wîten«;<sup>9</sup> die Aufforderung an die Recken in Form einer Raum-Deixis lautet dann auch: »dâ sult ir hine gân« (76,3). Der »sal wîten« ist innerhalb des »Nibelungenliedes« ein wichtiger Handlungsort, insofern der Saal das offizielle Machtzentrum innerhalb der Burg verkörpert, von dem aus der König agiert.<sup>10</sup> Die erteilte Auskunft weist zum einen Siegfried den Weg zum König, zum anderen lenkt sie den Blick des Rezipienten durch einen Perspektivwechsel in den »sal wîten« hinein, wo sich Gunther und sein Hofstaat befinden. Obwohl offensichtlich alle im Saal Anwesenden die Fremden *sehen*, kann niemand Gunther Auskunft über »di hêrlichen recken« (78,2) geben. Schließlich schlägt Ortwin von Metz dem König vor, er solle Hagen, seinen Oheim, rufen lassen, dem der Hofstaat offensichtlich größte Weltkenntnis zumisst. Dieser kommt und nimmt die Perspektive Gunthers und seines Hofstaates ein, wodurch implizit mitgeteilt wird, dass er sich nun ebenfalls im »sal wîten« befindet. Auf die Aufforderung des Königs, ihm die Identität der Fremden mitzuteilen, geschieht Folgendes:

»Daz tuon ich«, sprach Hagne. / z einem venster er dâ gie.  
sîn ouge er dô wenken / zuo den gesten lie. (82,1-2)

Hagen *begutachtet* demnach von einem Fenster des »sal wîten« aus die fremden Ankömmlinge, ohne jedoch von ihnen gesehen zu werden. Das sich hier zeigende Fenstermotiv, welches das ›Sehen‹ als literarischen Stoff thematisiert,<sup>11</sup> wird im »Nibelungenlied« wiederholt eingesetzt, um den Blick des Rezipienten zu lenken und damit Situationen des Sehens und Gesehen-Werdens aus einer bestimmten Perspektive zu beleuchten. Das Fenster gibt in der Regel nur den Blick nach draußen frei.<sup>12</sup> So auch bei dieser Fensterschau, bei der zunächst der Erzähler in indirekter Rede wiedergibt, was Hagen sieht:

wol behagte im ir geverte / und ouch ir gewant. (82,3)  
[...]  
Er sprach, von swannen koemen / di recken an den Rîn,

9 Wörtlich: weiter Saal, übersetzt in der neuhochdeutschen Textversion als »großer Saal«.

10 Dieser symbolischen Bedeutung des ›großen Saales‹ entspricht seine zentrale architektonische Anordnung sowohl im Gebäudekomplex *Burg* innerhalb des »Nibelungenliedes« als auch in einer rekonstruierten historischen Realität (vgl. Joachim Bumke: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. Bd. 1. München: dtv 1986, S. 140 und S. 152 f.).

11 Vgl. Hans-Jacob Werlen: Stoff- und Motivanalyse. In: Schneider: *Methodengeschichte der Germanistik* (s. Anm. 4), S. 661–677, hier 662.

12 Als eine eindeutig gendergesteuerte Ausnahme von dieser Regel kann die Isenstein-Szene (387–392) gelten, in der mit demselben Ziel – nämlich sich die Fremden anzuschauen – Brünhild und der weibliche Teil ihres Hofstaates (Männer sind in diesem Moment nicht zugegen, obwohl ihr Hofstaat auch aus Männern besteht) an die Fenster treten, jedoch von außen durch die Burgunden gesehen (und begutachtet) werden.

ez möhten selbe fürsten / oder fürsten boten sîn.  
 ir ross, diu wæren schœne, / ir kleider harte guot.  
 Von swannen daz si fûeren, / si wæren hôchgemuot. (83)

Hierauf fährt Hagen in direkter Rede fort, wodurch dem Geschehen dramatische Unmittelbarkeit verliehen wird:

[...] »ich wil des wol verjehen,  
 swi ich Slvriden / nimer hab gesehen,  
 sô wil ich wol gelouben, / swi ez dar umbe stât,  
 daz ez si der recke, / der dort sô hêrlichen gât. [...] (84)

Durch die Fensterschau findet somit eine Einschätzung der Gruppe und eine Identifizierung Siegfrieds statt. Bevor jedoch diesem Spannungsaufbau und seiner Auflösung im Einzelnen nachgegangen werden kann, müssen zunächst die Figuren und der räumliche Rahmen, in dem sie agieren, vergegenwärtigt werden. Wie bereits erwähnt, befindet sich der König mit seinem Hofstaat im »sal wîten«, der den Blick auf den Hof - und gemeint ist hier der Hof in seiner wörtlichen Bedeutung als Platz im Burginnenhof - freigibt.<sup>13</sup> Somit handelt es sich um einen Ort innerhalb des Domizils des Königs, dem die Funktion eines Vor-Raums zukommt, in welchem sich insbesondere unangemeldeter Besuch dem Blick des Gastherrn präsentieren soll. Während Hagen seinen Blick über die Ankömmlinge schweifen lässt, befinden sich diese - gemäß der eingangs erfolgten Aufforderung - im Hof.

Wendet man sich - Hagens Blick folgend - der Gruppe der Recken zu, so erfolgt ihre Einschätzung zunächst aufgrund der Attribute, die zu ihrer Ausstattung gehören: prächtige Kleider, hellblinkende Rüstung und tadellose Pferde. Hinzu kommt, dass sie »hôchgemuot« (83,4), das heißt edel gesinnt sind.<sup>14</sup> Der neuhochdeutsche Text gibt dieses »hôchgemuot«-Sein zutreffend mit »ritterlicher Haltung« wieder, da es sich in erster Linie um ein äußerlich erkennbares Zeichen in Form einer Körperhaltung handelt, das jedoch auf eine entsprechende innere Haltung verweist. Die genannten Sachattribute sind, zusammen mit der sichtbar Status zum Ausdruck bringenden Körperhaltung, eindeutige Zeichen dafür, dass die Ankömmlinge selbst »fürsten / oder fürsten boten« (83,2) sein könnten. Damit haben die Fremden den Status bekommen, der notwendig ist, um sich dem König zu nähern.

Im weiteren Verlauf geht Hagens Blick von der Gruppe weg hin zu einer einzelnen Figur, wodurch sich diese aus der Gruppe herauslöst. Das Kennzeichen dieser einzelnen Figur ist, dass diese »dort sô hêrlichen gât« (84,4). Auch hier lenkt der Text den Blick durch den Einsatz einer Raum-Deixis in Verbindung mit einer Perspektiveneinnahme. Die betreffende Figur *geht* - im Gegensatz zu anderen Bewegungs- oder Haltungszuständen des Körpers -, und zwar nicht

<sup>13</sup> Siehe Fußnote 10.

<sup>14</sup> Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Bd. 1, Sp. 1314. <http://woerterbuchnetz.de/Lexer> (zuletzt eingesehen am 30.06.2014).

irgendwo, sondern eben *dort* im Fokus des Blicks aus dem »sal wîten«, auf eine Art und Weise, die mit »hêrlich« wiedergegeben wird.

Wendet man sich dem »hêrlichen« Gehen des am Wormser Hof noch nie gesehenen Siegfrieds zu (»swi ich Sivriden / nimer hab gesehen«, 84,2), so stellt sich die Frage, wie man sein Gehen, dessen Modus der Text derartig explizit betont, einordnen kann. Eine Bewegung des Gehens, die ersichtlich nicht der Fortbewegung dient, kann eine Zeigegeste sein, so wie dies am augenfälligsten der hinweisende Zeigefinger, aber beispielsweise auch der Blick, die Stimme, die Körperhaltung oder die Bewegungsrichtung sein kann. Betrachtet man die Textstelle unter dem Blickwinkel des Zeigens, dann ist es in erster Linie der Blick Hagens, der *zeigt*, ein Vorgang, durch den eine Fokussierung eintritt, wodurch etwas im Raum sichtbar gemacht wird.<sup>15</sup> In dieser Fokussierung *zeigt* der durch den Blick Hagens erkannte Siegfried *dort*, das heißt am konkreten Ort des Vor-Raums zum König, durch eine selbstreferenzielle Geste auf den Modus seines Gehens. Dieser ist »hêrlich«, ein Attribut, das dem Heros zukommt und dessen Bedeutung Herr-Sein ist.<sup>16</sup> Ein Epitheton, mit dem im »Nibelungenlied« nicht nur Siegfried belegt wird, sondern anfänglich alle ankommenden Recken; ebenso Hagen, der damit gleichfalls im Zusammenhang mit dem Modus seines *Gehens* geschmückt wird: »Man sach in *hêrlîche* / mit recken hinze hove gân« (80,4, m. Hervorh.).

Der Satz evoziert, dass Hagen mit seinen Recken an den Hof geritten ist, insofern »hinze hove gân« als ein idiomatischer Ausdruck zu verstehen ist, der ausdrückt, dass man *sich körperlich in den räumlichen Bereich des Königs begibt*. Und auch Hagen begibt sich »hêrlich« an den Hof, das heißt »Herr-seiend«. Was aber bedeutet nun »Herr-Sein«? Jan-Dirk Müller hat in einer überzeugenden Interpretation dargelegt, dass Herr-Sein und das damit verbundene Handeln in Abgrenzung zur traditionellen Herrschaft eines Königs zu sehen ist. Das heißt das Herr-Sein des Heros bewegt sich außerhalb der Regeln, die die Institution der Königsherrschaft auferlegt,<sup>17</sup> und es ist dieser damit potenziell gefährlich.

Der Text liefert selbst ein Verständnis des Attributs »hêrlich«, wie es in Siegfrieds *Gehen* erkannt wird. Nachdem Hagen den unbekanntem Ankömmling Siegfried aufgrund seiner selbstreferenziellen Geste identifiziert und damit als denjenigen erkannt hat, der er ist, erteilt er weiter Auskunft über ihn, und zwar dergestalt, dass *man*, also der Hofstaat samt König – und damit die repräsentative Öffentlichkeit – den unverwundbaren Drachentöter, den Überwinder von Schilbung und Nibelung, den Herrscher über den Nibelungenhort, den Besitzer des Schwertes Balmung, den Inhaber der Tarnkappe und den Herrscher über das Nibelungenland vor sich habe (85-98). Mit dieser Mitteilung führt Hagen in das Sagedächtnis ein: das, was *man* sich als ein Teil der Überlieferungstradition

15 Vgl. Horst Wenzel: Wahrnehmung und Deixis. Zur Poetik der Sichtbarkeit in der höfischen Literatur. In: Ders./C. Stephen Jaeger (Hg.): Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 17-43, hier 18.

16 Jan-Dirk Müller: Spielregeln für den Untergang. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 186.

17 Im »Nibelungenlied« ist die Königsherrschaft in die personal organisierte Feudalherrschaft eingebettet.

über Siegfried erzählt.<sup>18</sup> Damit kommen in dieser Szene drei Kräfte zusammen: die selbstreferenzielle Geste Siegfrieds auf sein »hêrlich« Gehen, die Bedeutung des Ortes, an dem alles stattfindet, und die Einführung des Sagengedächtnisses durch Hagen. Durch das Zusammenkommen dieser drei notwendigen Komponenten *zeigt sich* an dieser Textstelle das Charisma des Heros Siegfried.<sup>19</sup>

Der Begriff Charisma, wie ihn Max Weber in seinem Werk »Wirtschaft und Gesellschaft« entwickelt hat,<sup>20</sup> verweist auf die außergewöhnlichen Kräfte und Qualitäten einer individuellen Person. Weber evaluiert dieses Phänomen unter dem Aspekt einer damit verbundenen Herrschaftsform. Siegfrieds Taten und seine damit in Zusammenhang stehende selbstreferenzielle Geste, die auf seine Kraft weist, *außerhalb der Ordnung* zu handeln, stimmt mit der Herrschaftsform überein, die Weber als »charismatisch« bezeichnet.<sup>21</sup> Sie kann in traditionellen Verbänden – und die Welt des »Nibelungenliedes« stellt einen solchen dar – »die große revolutionäre Macht«<sup>22</sup> sein. Somit können charismatische Kräfte zumindest zu einer Destabilisierung der bestehenden sozialen Ordnung führen, wenn nicht gar zu ihrem Umsturz und Untergang. Diese Befürchtung schwingt deutlich mit, wenn Hagen im Anschluss an die Fensterschau empfiehlt, Siegfried freundlich zu empfangen:

Wir suln den herrn / enpfâhen deste baz,  
daz wir iht verdienen / des jungen recken *baz*. (99,1–2, m. Hervorh.)

Die erste Begegnung zwischen dem burgundischen Hofstaat und Siegfried findet so zum ersten Mal im Burginnenhof, im Vor-Raum zum König statt, und zwar indem Gunther und sein Hofstaat *dorthin* gehen: »Dô gie der herre Gunther, / dâ er Sîvriden vant.« (102,4). Bemerkenswert an dieser Begrüßungsgeste im Modus des Gehens ist, dass die Burgunden sich zu Siegfried und seinen Recken in den Vor-Raum begeben, der dadurch zum Schwellenraum wird. Inhaltlich ist die Begrüßungsgeste ein Friedenszeichen,<sup>23</sup> wodurch die im »sal wîten« ausge-

18 Die Erzählung Hagens über Siegfrieds Jugend ist als metadiegetisch zu bezeichnen, da sie auf der intradiegetischen Ebene eine weitere Erzählebene eröffnet (vgl. Gérard Genette: *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil 2007, S. 241–247).

19 Vgl. Müller: *Spielregeln* (s. Anm. 16), S. 234: »Der Heros hat eine besondere, nur ihm gehörende Geschichte, die ihn als das ausweist, was er *von Anfang an* [m. Hervorh.] ist, der *starke Sîvrit*.«

20 Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Soziologie. Unvollendet 1919–1920. Hg. von Knut Borchardt/Edith Hanke/Wolfgang Schluchter. Tübingen: J.C.B. Mohr 2013, S. 490–497, hier 490: »Charisma« soll eine als außeralltäglich [...] geltende Qualität einer Persönlichkeit heißen, um derentwillen sie als mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder zumindest spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem andern zugänglichen Kräften oder Eigenschaft begabt [...] wird.«

21 Ebd., S. 453.

22 Ebd., S. 497.

23 Vgl. Horst Fuhrmann: *Überall ist Mittelalter: Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit*. 2. Aufl. München: Beck 1998, S. 23: »Schon der bloße Gruß oder die Grußwiderung verpflichtete zur Friedenswahrung.«



sprochene Taktik Hagens realisiert wird. Der König und sein Hofstaat begrüßen Siegfried unter Beachtung des höfischen Protokolls, so »daz in an ir zühten / vil wê nec iht gebrast« (103,2). Hierdurch wird in der durch Instabilität gekennzeichneten Situation des Burginnenhofes die Struktur der höfischen Welt installiert. Da Siegfried auf die Begrüßung seinerseits mit einem Nicken (»nigen«, 103,3) reagiert, vollzieht er den Friedensgruß mit einer Kopfgeste. Die Begrüßungsgesten von beiden Seiten bilden ein Ritual, das die Situation stabilisiert und damit befriedet. Indem der burgundische Hofstaat den Regelkodex anwendet und Siegfried, wie marginal auch immer, hierauf reagiert, hat er das Angebot des Königs zum Schwellenübertritt angenommen und damit die herrschende Macht anerkannt und sich ihr untergeordnet. Damit ist der Faktor der Instabilität gebannt, der die charismatische Herrschaft nach Weber kennzeichnet und sich in einem latenten Gewaltpotenzial ausdrückt, das dem Herr-Sein des Heros innewohnt. Dennoch beginnt Siegfried auf die Frage nach dem Warum seines Kommens eine Reizrede, und zwar dergestalt, dass er als Aggressor auftritt: »lant unde burge / daz sol mir werden undertân.« (108,4).

Es stellt sich die Frage, wie dies mit dem bereits Verhandelten zusammenpasst. Folgt man der Annahme, dass der Vor-Raum durch das *Dorthin*-Gehen des Königs samt Hofstaat zum »sal wîten« wurde, das heißt zum politischen Handlungszentrum, dann gibt die Situation dem König die Gelegenheit, das Funktionieren und damit die Stabilität seiner Herrschaft gegenüber dem Aggressor aufzuführen. Dies geschieht an dieser Textstelle dadurch, dass Gernot, der zweitälteste Königssohn, den Vasallen Ortwin von Metz und Hagen von Tronje verbietet, die Reizrede Siegfrieds zu erwidern. Daraufhin wendet sich Gunther, dessen Position als Landesherr (125,1) der Text hier betont, an Siegfried und geht mit einer *Als-ob*-Geste auf dessen Forderung ein:

[...] / »allez daz wir hân,  
geruochet irs nâch êren, / daz sî iu undertân,  
und sî mit iu geteilet / lîb und guot.« (125,1-3)

Dadurch reagiert der Herrschaftsinhaber *scheinbar*, nämlich so *als ob* er auf die Forderung des Aggressors eingehe. Der Aggressor Siegfried erkennt den virtuellen Charakter der Geste und anerkennt ihn. Hierdurch wird in einem *höfischen* Höflichkeitsritual auf beiden Seiten das Gesicht gewahrt.<sup>24</sup> Somit befriedet die Institution Königsherrschaft in Ausübung ihrer Machtkompetenz zuerst intern und dann extern, wodurch das charismatische Herr-Sein Siegfrieds aufgrund seiner vielen Wundertaten (»sô menegiu wunder«, 99,4) ein weiteres Mal abgewehrt wird.<sup>25</sup>

24 Müller: Spielregeln (s. Anm. 16), S. 410.

25 Nach Weber sind Wunder die ursprünglichste Grundlage für die Annahme von Charisma (vgl. Weber: Wirtschaft und Gesellschaft [s. Anm. 20], S. 492).

## II Gehen als ikonische Geste

Als durch Siegfrieds Annahme des Friedensangebots, wie es im höfischen Ritual im Vor-Raum des Burginnenhofes zum Ausdruck kommt, eine Befriedung der Situation erreicht ist, wandern die Gedanken Siegfrieds zurück zum Grund seines Kommens (121,4), den er jedoch nicht äußert. Vielmehr bleibt es bei der Aussage Hagens, dass Siegfried »ie gereit / durch strîten her zu Rîne« (119,2-3), das heißt um des Streits willen an den Rhein geritten ist. Durch die Befriedungstaktik wird Siegfried aber letztlich zum Verbleib am burgundischen Hof veranlasst und fügt sich dort in das Hofleben der Burgunden ein, wird selbst zur *persona grata*<sup>26</sup> und avanciert zum Liebling der Frauen. Auf diese Weise lebt Siegfried »volleclîch ein jâr« (136,2) am Hof der Burgunden, innerlich jedoch durch Minneleiden gequält: hin- und hergerissen zwischen Hoffnung, die zu Taten motiviert, und Verzweiflung, da er die Minnedame nicht zu Gesicht bekommt (132, 134, 135,4, 258,1-2). Diese wiederum sieht ihn ihrerseits regelmäßig, nämlich durch den bereits beschriebenen Blick aus dem Fenster in den Hof. Wie bei der Ankunftsszene Siegfrieds in Worms liegt jedoch nur eine einseitige Sichtbarkeit vor. Erst nachdem die Burgunden durch den Einsatz Siegfrieds den Krieg gegen die Sachsen und Dänen gewonnen haben (4. *Âventiure*), wird Kriemhild *sichtbar*. Dies geschieht dadurch, dass sie und der weibliche Hofstaat anlässlich des Siegesfestes (5. *Âventiure*) als politisch-taktisches, jedoch vollkommen virtuelles, Belohnungsinstrument eingesetzt werden. Der König folgt hierbei folgendem Rat: »lâzet iuwer swester / für iuwer geste gân.« (272,3)

Der neuhochdeutsche Text gibt diesen Satz mit »Lasst Eure Schwester vor den Gästen erscheinen« wieder, eine Formulierung, die bereits eine interpretatorische Leistung enthält. Wörtlich bedeutet die Textstelle lediglich »Lasst Eure Schwester vor Eure Gästen gehen/treten«. Durch den Gebrauch der lokalen Präposition »für« wird deutlich, welcher konkrete körperliche Akt von Kriemhild verlangt wird. Kriemhild soll *vor* die Gäste treten, sodass diese sie *schauen*,<sup>27</sup> sprich anstarren können. Auf dieselbe Weise wird der textexterne Rezipient aufgefordert, Kriemhild vor sein geistiges Auge treten zu lassen, sodass auch er Kriemhild *schauen* kann. Das »hinze hove [...] gân«<sup>28</sup> (273,4) Kriemhilds geschieht mit Pracht und Prunk und wird als zeremonieller Aufzug inszeniert, der nicht nur die Schönheit Kriemhilds betont, sondern weitaus mehr eine Machtdemonstration von Seiten der Burgunden ist.

26 An dieser Stelle scheint noch einmal die charismatische Herrschaftsform durch, da Siegfried eine nicht aus der Institution Königsherrschaft abgeleitete, sondern eine auf Freundschaft (*vrîuntschaft*), insbesondere mit Gunther, gründende *Communitas* aufbaut (vgl. auch Vers 865,1-2, in dem Gunther seinen Widerwillen an einer Ermordung Siegfrieds zum Ausdruck bringt).

27 Jan-Dirk Müller bezeichnet sie in diesem Moment als »preziose[s] Objekt des Begehrens« (Müller: Spielregeln [s. Anm. 16], S. 263).

28 Es handelt sich hier um dieselbe Formulierung wie bei Hagens Kommen an den Hof.

Dô hiez der kunec rîche / mit sîner swester gân,  
 di ir dienen solden / wol hundert sîner man,  
 ir und sîner mâge. / di truogen swert enhant. (276,1-3)

Außer den wohl hundert Schwertträgern befindet sich eine entsprechende Anzahl schöner Damen in dem Aufzug, die alle kostbar gekleidet sind und auf das Kommen Kriemhilds visuell einstimmen sollen: Sie sind *die* leibliche Ankündigung und Verstärkung ihres *Erscheinens*. In diesem Aufzug kommt Kriemhild wie eine »ferne Lichterscheinung«,<sup>29</sup> über die nur noch in kosmischen Bildern gesprochen werden kann:

Nu gie diu minneclîche, / alsô der morgenrôt  
 tuot ûz den trûeben wolken. / (279,1-2)  
 [...]  
 Sam der liehte mâne / vor den sternen stât,  
 der schîn sô lûterîche / ab den wolken gât, [...] (281,1-2)

Die Ausstattung Kriemhilds mit Leuchtkraft entspricht dem mittelalterlichen Verständnis des Schönen. Der Erzähler vergleicht sie mit der Morgenröte (279,1) und dem Mond (281,1). Während die Bildmetaphorik der Morgenröte sowohl in der Minnesang-Lyrik als auch in der geistlichen Marienverehrung verwendet wird, entstammt das Bild des Mondes, der die Sterne überstrahlt, der Sprache der Marienverehrung.<sup>30</sup> Das *Schauen* Kriemhilds durch die anderen wird somit durch eine assoziative Nähe zur *Dei genatrix* religiös konnotiert und dadurch verstärkt. Kriemhild wird zum erinnerungsgeeigneten Bild, zur Ikone stilisiert und verklärt.<sup>31</sup> In dieser Situation ist Kriemhild von einer Aureole umgeben zu visualisieren.<sup>32</sup> Im Gegensatz zum übernatürlichen Strahlenschein der *Dei genatrix* wird die Aureole, die Kriemhild »umgibt«, jedoch durch ihr mit glitzernden Edelsteinen besetztes Kleid (280,1) verursacht. In Weiterführung der Bilder aus der geistlichen Mariologie können die Edelsteine zum einen allegorisch als Hinweis auf die inneren Qualitäten der Trägerin des Kleides, zum anderen als Zurschaustellung des burgundischen Reichtums im Rahmen des königlichen Aufzuges verstanden werden: zwei Signale, die sich nicht widersprechen, sondern vielmehr ergänzen.<sup>33</sup> Leuchtkraft besitzt auch das einzige leibliche Merkmal Kriemhilds, das erwähnt wird, nämlich die Farbe ihres Teints: Dieser leuchtet rosenrot (280,2). Dieses Leuchten der Haut gilt sowohl in der geistlichen als auch in der weltlichen Dich-

29 Müller: Spielregeln (s. Anm. 16), S. 264.

30 Vgl. Gabriele Raudszus: Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters. Hildesheim: Olms 1985, S. 54 f.

31 Vgl. Lukas 9,28-36: »Und während er betete, veränderte sich das Aussehen seines Gesichts und sein Gewand wurde *leuchtend* weiß.« (m. Hervorh.)

32 In Bezug auf die Gesamtheit der Frauen in diesem Aufzug vgl. Müller: Spielregeln (s. Anm. 16), S. 263.

33 Siehe Schubert: Zur Theorie des Gebarens im Mittelalter (s. Anm. 7), S. 202 f.

tung des Mittelalters als *das* Kennzeichen weiblicher Schönheit schlechthin. Das Erscheinen des ›Morgenrotes‹ verfehlt seine Wirkung nicht:

dâ schiet von maneger nôt,  
der si dâ truog in herzen / und lange het getân. (279,2-3)

Siegfried wird demnach von seinem ein ganzes Jahr lang andauernden Minneleiden – erfasst im Bild der trüben Wolken (279,2) – erlöst, denn »er sach die minneclichen / nu vil hêrlichen stân« (279,4).<sup>34</sup> Gleichzeitig realisiert er jedoch, dass er noch weit von seiner Angebeteten entfernt ist, denn noch ist Kriemhild jenes »preziose Objekt des Begehrens«,<sup>35</sup> auf das sich *alle* männlichen Augen richten: »des wart dâ wol gehœhet / den zieren helden der muot« (281,4). Und noch sind Siegfrieds Augen nicht die aus der Menge der Augen auserkorenen. Ein Umstand, der ihn selbst zweifeln lässt, ob er sein Ziel je erreichen wird:

»wi kunde daz ergân,  
daz ich dich minnen solde? / Daz ist ein tumber wân.« (283,1-2)

Schließlich wird Siegfried mitgeteilt, dass ihm – und nur ihm – ein persönlicher Gruß Kriemhilds zuteilwerden soll. Dies führt dazu, dass er im Zug neben Kriemhild *gehen* darf: »wie rehte minnecliche / er bi der frouwen gie!« (291,2). Nun sehen sie sich *heimlich* mit dem Blick verliebter Augen an, wodurch Siegfried inmitten der öffentlichen Szene zum Auserwählten wird. Dieser Umstand wird sofort dadurch in die Öffentlichkeit getragen, dass Kriemhild »dô im diu gie enhende« (293,4). Durch das öffentliche Hand-in-Hand-Gehen inmitten des Aufzugs, der Parade des Siegesfestes, erhält Siegfried einen exklusiven Status, sodass den anderen Recken nur übrig bleibt in der Wunschform zu fantasieren:

»hey, wær mir sam geschehen,  
daz ich ir *gienge nebene*, / sam ich in hân gesehen« (294,1-2, m. Hervorh.)

Die gesamte Textstelle der 5. Äventiure gibt somit eine Szene zeremoniellen Gehens wieder, in der sich die siegreiche königliche Macht in Form eines Aufzugs inszeniert und an ihre Umgebung kommuniziert. Damit führt der Text eine weitere Form des Gehens ein, nämlich diejenige des prozessionshaften Gehens. Diese Form des Gehens bietet wiederum ein religiös konnotiertes Assoziationsangebot, nämlich das zur liturgischen Prozession, die ebenfalls den Zweck verfolgt, sinnstiftende Objekte öffentlich *schauen* zu lassen. Integraler Bestandteil des Aufzugs- und Prozessionsgehens ist, dass das Bild in seiner Gesamtheit sich für den textinternen wie -externen Zuschauer in Bewegung setzt – eine Mobilisierung, die die Einnahme einer Außenperspektive unmöglich macht. Hierdurch

34 Man beachte, dass auch Kriemhild hier mit dem Attribut des »hêrlich« ausgestattet wird, woraus man im Anschluss an die vorherigen Ausführungen schließen kann, dass auch sie das Potenzial besitzt, außerhalb des institutionellen Machtgefüges zu handeln.

35 Müller: Spielregeln (s. Anm. 16), S. 263.

verliert der Rezipient die Position des Beobachters, und der Text bietet eine Teilnahme am Gehen und damit auch am Sieg und an der Minne an. Durch diese innerhalb und während des Aufzugs performativ stattfindende Verflechtung von Religion, Macht und Minne potenzieren sich diese drei Elemente wechselseitig.

Sowohl die 3. als auch die 5. Äventiure zeigen in Bezug auf den Protagonisten Siegfried das gleiche Muster: Zunächst ist Siegfried einer unter vielen. Er ist einer in der Menge der unbekanntenen Ankömmlinge, dann ist er einer der Recken, die Kriemhild sehen wollen und dürfen, jedoch nicht der einzige. In beiden Szenen bekommt Siegfried einen exklusiven Status, der den Ausschluss der anderen zur Folge hat. Einmal durch Hagens Blick aus dem Fenster, das andere Mal durch das Hand-in-Hand-Gehen mit Kriemhild. In beiden Situationen lässt sich von einem *Hochheben* Siegfrieds sprechen.<sup>36</sup> In der Ankunftsszene in Worms wird er sozusagen in den »sal witen« *emporgehoben*, das heißt er gelangt in die räumliche Nähe des Königs und seines Hofstaates, und zwar dadurch, dass der Hofstaat zu ihm *hinunter* in den Burginnenhof kommt; im Siegeszug vollzieht sich eine ähnliche Bewegung.<sup>37</sup> Für beide Szenen ist bezeichnend, dass sie in einem räumlichen und zeitlichen Zusammenhang zu der überaus prominenten Geste des Grußes stehen. Siegfried wird durch den König begrüßt und Kriemhild entbietet ihm ihren Gruß.<sup>38</sup> Beide, Siegfried und Kriemhild, werden als Lichtfiguren inszeniert: Bei der Ankunft in Worms »scheint« das Charisma Siegfrieds, während des Siegeszuges die Aureole Kriemhilds. Unterschiedlich ist lediglich der Referenzpunkt: bei Siegfried das Sagengedächtnis und damit die weltliche Tradition, bei Kriemhild die religiöse Tradition.

### III Gehen als Geste des Konsenses

Nachdem Kriemhild durch den Mord an Siegfried zur Witwe geworden ist, wird ihr nach dreizehn Jahren ein Heiratsgesuch Etzels, des Hunnenkönigs, übermittelt. Sie nimmt das Heiratsgesuch unter außerordentlich komplexen Umständen (20. Äventiure) und nach langem Zögern an und zieht, begleitet von einem Tross, in Richtung Hunnenland. In Tulln, einem Ort an der Donau, der sich vor Wien befindet, begegnen Kriemhild und Etzel sich erstmals. Die 22. Äventiure,

36 Müller: Spielregeln (s. Anm. 16), S. 264: »Sivrit wird zu Kriemhilt erhoben werden müssen.«

37 Dies stellt eine in der mittelalterlichen Literatur sehr seltene, immer markierte und damit außerhalb des Schemas stehende Erhöhung des Minneleidenden durch die Dame dar. In diesem Sinne kann man *avant la lettre* von einer romantischen Liebe zwischen Kriemhild und Siegfried sprechen, die sich *schicksalhaft* mit den machtpolitischen Interessen des Königs verbindet.

38 Im Falle Kriemhilds wird der Gruß noch durch den Kuss ergänzt (295,3). Der Kuss ist ebenso wie der Gruß das gesamte Mittelalter hindurch eine Rechtsgeste. An dieser Textstelle kann man jedoch auch von einer Liebesgeste sprechen.

die diese Begegnung schildert, beginnt mit dem Entgegen-Reiten der unzähligen vielen Männer Etzels (»des kunic Etzeln man«, 1333,4), die alle ebenfalls nach Tulln gekommen sind, um ihre neue Königin zu sehen (1339,4).<sup>39</sup> Nach dieser Eröffnungsszene zoomt der Text von dieser ungeheuren Menge zu einer einzelnen Figur, nämlich Etzel. Durch diese Textstrategie wird Etzel übergroß und in dieser Übergröße kommt es dann zur Begegnung mit Kriemhild.

In Vers 1346, der in seiner Plastizität und seinem Bombast den heutigen Rezipienten an Szenen aus Hollywoodfilmen denken lässt, *geht* Etzel Kriemhild *entgegen*:

Dô huop man von dem moere / di küneginne hêr.  
 Etzel der vil rîche / enbeite dô niht mêr,  
 er stuont von sînem rosse / mit manigem kûnem man.  
 man sach in vrôliche / gegen Kriemhilde gân. (1346)

Hier stellt sich eine Analogie zu der eingangs erörterten Szene her, in der Siegfried und Kriemhild, ebenfalls *gehend*, einander zum ersten Mal begegnen. Jedoch wird die Geste des *Entgegengehens* hier durch das vorgeschaltete Absteigen Etzels vom Pferd noch verstärkt, da kontrastiert. Dieses Absteigen Etzels, vervielfältigt durch die vielen tapferen Männer, die *zugleich* mit ihm absteigen, kann einerseits als eine Darstellung der gigantischen territorialen, militärischen und politisch-feudalen Machtfülle des Hunnenkönigs verstanden werden und hat andererseits eine Parallele in den zahlreichen wunderschönen Mädchen (277,4), die Kriemhild im Aufzug anlässlich des Siegesfestes begleiten. In beiden Szenen bedeutet die Präsenz der vielen anderen nicht, dass der Eine marginalisiert wird, sondern dass er mit Macht ausgestattet wird. Seine Präsenz wird überdeutlich – eine Konzeption, die spezifisch für die Vormoderne scheint, da in einer stratifikatorisch organisierten Gesellschaft, wie sie die Welt des Nibelungenliedes darstellt, der Eine, der an der Spitze der vertikal ausgerichteten Machtpyramide steht, nur auf diese Art sichtbar werden kann. Auch in dieser Szene des Begegnens im Modus des gestischen Gehens wird die Schönheit Kriemhilds wiederum ausschließlich durch die leuchtende Farbe ihres Teints (1348,1) wiedergegeben. Wie Siegfried wird auch Etzel durch einen Kuss empfangen, der verbindlichen Rechtscharakter hat.<sup>40</sup> Das Entgegengehen Etzels als Einzelner kann als Geste begriffen werden,

39 An dieser Stelle kommt man nicht umhin, nach Textstellen zu suchen, die die ungeheure Belastung andeuten, die derartige Ereignisse für die Bevölkerung gewesen sein müssen. Vers 1358,1 kann so gelesen werden, dass Etzel die Hunnen ermahnt, keinen Vandalismus auszuüben, womit indirekt die Belastung für die Bevölkerung angedeutet wird.

40 Der Charakter des Kusses als Rechtsgeste wird in den Versen 1345 und 1349 besonders deutlich, da sein Einsatz durch Rüdiger, den Brautwerber, organisiert ist. Kriemhild küsst zwar zuerst Etzel, jedoch küsst sie auf genaue Anweisung Rüdigers hin noch zwölf weitere Recken, während sie die anderen Recken mit dem Gruß empfängt.

die den Konsens zur Eheschließung zum Ausdruck bringt und vor dem Hintergrund der ihn begleitenden Recken eine Macht- und Friedensgeste darstellt.

#### IV Gehen als demonstrative Geste von Macht und Ohnmacht

Etzel und Kriemhild reisen von Tulln nach Wien, wo sie heiraten (1362). Sie ziehen weiter entlang und auf der Donau Richtung Etzelburg. Kriemhild partizipiert nun an Etzels Macht und nimmt die Rechte einer Königin wahr. Die 22. Äventiure schließt mit der Bemerkung, dass der Hof und das Land in Ansehen lebten (1383). Kriemhild gebiert Etzel einen Sohn und verstärkt ihre Position im Hunnenland durch Freigiebigkeit (*milte*) gegenüber den Untertanen. Nachdem sie auf diese Weise dreizehn Jahre im Hunnenland gelebt hat, stellt sie fest, dass sich niemand mehr ihren Wünschen widersetzt. Trotz dieser Akzeptanz im Hunnenland hat sie das ihr im Burgundenland angetane Leid nicht vergessen und hegt insbesondere Hagen gegenüber das Bedürfnis nach Rache. Sie bittet Etzel um Erlaubnis, ihre Familie aus dem Burgundenland auf die Etzelburg einzuladen. Etzel stimmt in Unkenntnis der Gefühle und Absichten Kriemhilds zu. Die Burgunden werden ins Hunnenland eingeladen und nehmen trotz vieler Warnungen (zum Beispiel: 1515) die Einladung an. Als sie auf der Etzelburg ankommen, werden sie von Etzel freundlich empfangen. Jedoch bereits bei der ersten Begegnung mit Kriemhild kommt es zu Irritationen und Regelverstößen. Hagen, der die Gefahr spürt und zugleich durch sein Verhalten weiter anfächert, verbündet sich am Hof und im Hof, das heißt öffentlich sichtbar, mit Volker, dem Spielmann, der zum Hofstaat der Burgunden gehört (1756). Gemeinsam überqueren sie den Platz des Burginnenhofs und setzen sich auf eine Bank, die einem Saal gegenüberliegt, der zu Kriemhilds Gemächern gehört. Sie tun dies im Bewusstsein, dass diese sie hierdurch sieht: »si ersach ouch durch ein fenster / daz Etzeln wîp« (1759,3).

Wie bereits bei der Ankunft Siegfrieds und seinem *Gehen* im Wormser Burginnenhof lenkt der Erzähler den Blick vom Hof – durch das Fenster – in das Innere des Saals, in dem Hagen und Volker die Königin wähen. Der Text suggeriert, dass sie sich in der Tat dort aufhält und dass sie Hagen und Volker sieht, die im Hof vor ihren Gemächern *sitzen* – eine Geste der Provokation, die ihre Wirkung nicht verfehlt. Kriemhild wird sofort wieder an ihren Schmerz erinnert und denkt an Rache. Sie manipuliert und mobilisiert ihre Recken, spricht einen Teil des Hofstaats Etzels, indem sie zwar geschützt, nämlich in *ihrem* Saal, aber dennoch öffentlich, da in Anwesenheit ihres gesamten Hofstaats, weint. Dieser erkundigt sich nach dem Anlass ihres Schmerzes und erklärt sich aufgrund des feudalen Treueeids zur Rache bereit. Daraufhin fordert Kriemhild ihre Recken direkt auf, sie zu rächen und Hagen zu töten (1762,4), während zur gleichen Zeit vor dem Fenster ihres Saals ebenjener Hagen und Volker auf der Bank sitzen. Kriemhild entschließt sich zu einer Machtdemonstration, indem sie ihren Fein-

den *gekrönt entgegtritt* (»ich wil under kröne / zuo mînen vianden gân«, 1767,4) und als Königin des Hunnenreichs auftritt, die nicht durch Familienbande mit dem burgundischen Hof verbunden ist.

Die Wirkung dieser Provokation gegenüber Hagen und Volker - und damit eine weitere Eskalation der Situation - hätte nur dadurch vermieden werden können, dass Kriemhild der Situation ausweicht, indem sie vorgibt, Hagen und Volker *nicht* zu sehen. Genau das Gegenteil aber geschieht:

Dô sach der videlære, / ein küene spilman,  
di edeln küneginne / ab einer stiege gân,  
nider von einem hûse. / (1769,1-3)

In Begleitung von 400 Recken schreitet sie eine Treppe *hinunter* und erzeugt hierdurch eine vertikale Ordnungsstruktur, die ihren Status als Königin gestisch inszeniert und diesen durch die Anwesenheit militärischer Gewalt und das Zeigen der Insignien der Macht symbolisiert. Diese Szene weist eine Parallele zur Ankunftsszene Siegfrieds in Worms auf: *Dort* und *damals* begab sich der König mit dem Hofstaat ebenfalls *hinunter*, und die Situation wurde durch die Anerkennung des höfischen Protokolls von beiden Seiten befriedet. Auch auf der Etzelburg schlägt Volker dem neben ihm sitzenden Hagen vor, sich regelgemäß zu verhalten und folglich aufzustehen, und zwar nicht aufgrund der drohenden Gewaltanwendung, sondern aufgrund Kriemhilds Status als Königin. »Nu stê wir von dem sedele«, / sprach der spilman / »si ist ein küneginne [...]« (1777,1-2). Er zeigt sich demnach willens, die hierarchische Ordnung anzuerkennen und spiegelbildlich mit einer Geste der Unterordnung zu affirmieren. Hagen indessen weigert sich und hält Volker davon ab aufzustehen: »Jâ zimet ez uns beiden / ze wâre lâzen daz.« (1779,1). Im Folgenden wechselt der Text auf die Erzählebene, und der Erzähler nimmt *kommentierend* zum weiteren Handeln Hagens Stellung:

Der übermüete Hagene / leit über sîniu bein  
Ein vil liehtez wâffen, / ûz des knopfe schein  
Ein vil liehter jaspes, / grüener danne ein gras.  
Wol erkand ez Kriemhild, / daz ez Sifrides was. (1780)

Innerhalb kürzester Zeit (innerhalb von 23 Versen) kommt es zur zweiten großen Provokation durch Hagen. Als Kriemhild das - als literarische Ekphrasis beschriebene - Schwert Siegfrieds erkennt, das auf den Knien Hagens liegt, kommt erneut ein großer Schmerz über sie (1781,1). Wieder nimmt der Erzähler kommentierend Stellung, diesmal explizit in der Ich-Form: »Ich wâne, ez hete *dar umbe* / der küene Hagen getân.« (1781,4, m. Hervorh.). In seiner Stellungnahme unterstellt er Hagen, dass dieser das Schwert nur *deshalb* sichtbar auf seine Knie gelegt habe, um Kriemhild an ihren Schmerz zu erinnern.

Kriemhild *geht* nun ganz dicht an Hagen und Volker *vorbei* (»des gie in an den fuoz«, 1783,3), während sie ihnen einen feindlichen Gruß (»diu edele küneginne / und bôt in vîentlichen gruoz«, 1783,4) entbietet. Dadurch dass Kriemhild die



Recken Hagen und Volker nicht nur feindlich grüßt, sondern auch ganz dicht an ihnen vorbeigeht (der mittelhochdeutsche Text beschreibt ihr Verhalten so, dass *sie bis zu den Füßen an sie herantritt*), kommt es zu einem Dialog zwischen Hagen und Kriemhild von fünf Versen Länge (1784–1788), dem eine Schlüsselbedeutung innerhalb des »Nibelungenliedes« zukommt. Er beginnt damit, dass Kriemhild den sitzenden Hagen nach dem Grund seiner Anwesenheit fragt, obwohl er genau wisse, was er ihr, Kriemhild, angetan habe. Hagen weist darauf hin, dass allein die Vasallenpflicht ihn an den Hunnenhof geführt habe (1785). Daraufhin formuliert Kriemhild unter Anwesenheit ihrer Recken den Tatvorwurf: »ir sluoget Sifriden, / den mînen lieben man.« (1786,3).

Diese Szene trägt ohne Zweifel den Charakter eines gerichtlichen Verhörs, in welchem Hagen gesteht, Siegfried getötet zu haben und dass ihn allein die Schuld an dem Schaden trifft, der hierdurch entstanden ist. Das Geständnis Hagens teilt weder dem Leser etwas Neues mit, noch ist seine Tat am Wormser Hof und auf der Etzelburg unbekannt geblieben. Dennoch ist das Geständnis Hagens *an diesem Ort* und *unter diesen Umständen* für das Rechtsverständnis des Mordes an Siegfried und damit für Kriemhilds immer noch vorhandenes Bedürfnis nach Rache wesentlich. Denn Hagens Weigerung, beim Vorübergehen der Königin aufzustehen, sowie die demonstrative Platzierung des Schwerts des von ihm ermordeten Siegfrieds auf seinen Knien, ist nicht nur eine Provokation Kriemhilds, sondern durch diese Geste öffnet sich zugleich auch eine juristische Bedeutungsebene: Nur der Richter darf sitzen, und das Schwert der Gerechtigkeit liegt auf seinen Knien.<sup>41</sup> Somit usurpiert Hagen mit seiner Geste dreifach ein Recht: erstens das Recht des Richtens in eigener Sache, zweitens das Recht des Richtens an Etzels Hof und drittens das Rechtsprechen durch einen Vasallen. Mit anderen Worten: Die Regelverstöße häufen sich.<sup>42</sup> Als Machtinstanz ist der Hof des Königs der Ort, an dem Recht gesprochen wird. Durch die Geste Hagens wird daher an einem Ort, der grundsätzlich zum Sprechen von Recht und damit auch zur Friedenssicherung bestimmt ist, der erste Auftakt für einen Prozess durch einen in keinerlei Hinsicht dafür Legitimierten gegeben. Das entscheidende Moment in diesem Geschehen ist, dass die Ohren der anwesenden Recken und damit eine durch den Vasalleneid verpflichtete Öffentlichkeit *am Hof Etzels* das Geständnis gehört haben. So reagiert Kriemhild denn auch:

»nu hoert, ir recken, / wâ er mir lougent niht  
 aller mîner leide. / swaz im dâ von geschîht,  
 daz ist mir vil unmære, / ir Etzeln man.« (1789,1–3, m. Hervorh.)

Sie verlangt Rache an dem durch sein öffentliches Geständnis überführten Hagen. Damit verlagert sich die rechtliche Sühnung eines Verbrechens, die am Wormser Hof hätte stattfinden müssen, mit einer Verzögerung von dreizehn Jah-

41 Müller: Spielregeln (s. Anm. 16), S. 37, Fußnote 116 u. S. 292.

42 Vgl. ebd., S. 418–423.

ren an den viele Tagesreisen entfernten Etzelhof.<sup>43</sup> Die Quasi-Gerichtsverhandlung endet jedoch mit einer Niederlage Kriemhilds, da die Recken davor zurückschrecken, Hagen und Volker anzugreifen aus Furcht vor dem Tod – nicht durch Hagen, sondern durch seinen Verbündeten, den Spielmann Volker (1796,3–4).<sup>44</sup> In dieser inszenierten Gerichtsverhandlung überschreitet nicht nur Hagen, sondern auch Kriemhild ihre Grenzen. Beide handeln jenseits legitimierter Befugnisse, sodass ihre Gesten unwirksam werden. Dass eine Machtüberschreitung vorliegt, kommt in ihrer eigenen Aufforderung an die Recken zum Ausdruck: *ir Etzeln man* (1789,3). Ihre Machtbefugnisse sind abgeleitet von Etzels Macht und werden in dieser Situation missbräuchlich eingesetzt.

Durch das Mittel der Fensterschau wird auf der Ebene der textuellen Struktur in der 29. Äventiure ebenso wie in der Ankunftsszene Siegfrieds in Worms Perspektive hergestellt, und zwar indem der Blickwinkel Kriemhilds eingenommen wird.<sup>45</sup> Die exzessive Beschreibung von Siegfrieds Schwert hingegen erfolgt – unter besonderer Markierung der Ausnahmesituation – dadurch, dass der Erzähler in der Ich-Form erzählt. Ein Nexus von Raum- und Machtkonstruktion wird durch die Raum-Deixis *hinunter* hergestellt, wodurch eine symbolische Ordnung evoziert wird. Das Adverb *hinunter* bzw. im Mittelhochdeutschen »ab einer stiege gân« (1769,2) ist in einer allgemeinen Sprechsituation eine Bewegung auf den Sprecher zu, also im vorliegenden Fall eine textinterne Bewegung hin zu Hagen und Volker sowie textextern auf den Rezipienten zu, wodurch das Geschehen insgesamt gegenwärtiger wird. Auf diese Weise wird das inhaltliche Geschehen im Imaginationsraum des Rezipienten *anschaulich* gemacht. Denselben Effekt hat der Wechsel von der »eher reflexiv verstehbar[en]«<sup>46</sup> Erzählerrede zur »eher performativ erfahrbar[en]«<sup>47</sup> Figurenrede zwischen Kriemhild und Hagen, wodurch die *Quasi*-Gerichtsverhandlung Dynamik und Dramatik bekommt. Durch diese Textstrategien wird eine einerseits unerwartete, aber andererseits doch nachvollziehbare Gegenwärtigkeit des Geschehens erreicht. Sie führt dazu, dass die von Anfang an (1,3) und wiederholt (17) ausgesprochene Unheilsahnung sich nähert

43 Siehe die Landkarte auf S. 986 f. der benutzten Textausgabe.

44 Diese Szene, in der die Recken den Tod durch den Spielmann und nicht in erster Linie durch Hagen fürchten, enthält ein beinahe komisches Moment, das auch kultursoziologisch interessant ist. Es handelt sich, soweit ersichtlich, um die einzige Szene im »Nibelungenlied«, in der *No Names* direkt ihre Meinung äußern. Sie loben Hagen für seine militärischen Tugenden, die er für ihren König (Etzel) kämpfend in seiner Jugend bewies und erwähnen seine Untat (den Mord an Siegfried). Dann gelangen sie zu der Feststellung, dass der Zahn der Zeit auch an Hagen genagt hat: »Damals war der Recke noch sehr jung. Die damals jung waren, wie grau sind sie heute!« (1795,1–2)

45 Genette: *Nouveau discours* (s. Anm. 18), S. 190.

46 Christof L. Diedrichs/Carsten Morsch: *Bewegende Bilder. Zur Bilderhandschrift des Eneasromans Heinrichs von Veldeke in der Berliner Staatsbibliothek*. In: Jaeger/Wenzel (Hg.): *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten* (s. Anm. 15), S. 63–89, hier 85.

47 Ebd.

und zugleich steigert, und die Zeichen sich verdichten, dass ihre Realisierung nicht mehr aufzuhalten ist.

## V Resümee

Dass der Text die Geste des Gehens vielfältig und bedeutungsvoll einsetzt, machte die Textanalyse deutlich. Anhand von vier verschiedenen Szenen, beginnend mit der Ankunft Siegfrieds in Worms, seiner Auserwählung durch Kriemhild in der Prozession des Gehens bis hin zur ersten Begegnung zwischen Kriemhild und Etzel sowie der Quasi-Gerichtsverhandlung auf der Etzelburg, konnte die performative Inszenierung des Gehens als Geste und die damit einhergehende hermeneutische Bedeutung dargelegt werden. Jede der vier Szenen könnte ohne die Geste des Gehens nicht bestehen, da mit ihr Wesentliches kommuniziert wird. Dadurch wird deutlich, dass das gestische Gehen im »Nibelungenlied« machtpolitische, juristische und ästhetische Sinnebenen nicht nur semantisch verdichtet, sondern auch zur Anschauung bringt.