

JOANNA GODLEWICZ-ADAMIEC (WARSZAWA)

DIE WELT DER ERSTEN UND DER BESTEN?
DIE BRAUTWERBUNG IM *NIBELUNGENLIED*
UND IN DER *KUDRUN* ALS AUSDRUCK
DER UNZULÄNGLICHKEIT DES HEROS

It may be accepted as a premise that medieval epics present the lives of legendary heroes against the context of epochal events. Against such a background two specific medieval works *Nibelungenlied* and *Kudrun* may be perceived as mutual contradictions. While *Nibelungenlied* is dominated by the theme of revenge, in *Kudrun*, apart from the classic elements of the heroic epic, there appear also elements of reconciliation, and it is women characters who, on numerous occasions, advocate abstention from violence. Whereas *Nibelungenlied* ends in tragic revenge, *Kudrun* ends in political pacts based on marriages. What unites both epics is that the motif of wooing serves to reveal the imperfections of the male perception of heroic greatness.

KEYWORDS: orality, mythologisation, wooing, male heroic greatness, imperfections

EINFÜHRUNG

Das Epos, anders Epopöe, ist ein Typus der künstlerischen Narration. Es lassen sich heroische, mythologische, biblische, didaktische, allegorische, historische Epen unterscheiden. Echt epische Züge weist das Tierepos auf (vgl. Kohlschmidt/Mohr 1958: 382). Die Vielfalt der Arten des Epos, die in verschiedenen Zeitperioden und Kulturkreisen entstanden sind, erschwert – wie Bednarek betont – das Formulieren von philologischen Verallgemeinerungen (vgl. Bednarek 2001: 7).

Zu deutschsprachigen Werken des Mittelalters, die zu Epen gezählt werden, in denen das Brautwerbungsthema eine gravierende Rolle spielt, gehören zwei bedeutende Werke: das *Nibelungenlied* und das *Kudrunlied*. Das *Nibelungenlied* ist ein mittelalterliches Heldenepos, das in Mittelhochdeutsch aufgeschrieben war, obwohl der Stoff bedeutend älter ist. Das *Nibelungenlied* erlangte im 19. Jahrhundert den Status eines Nationalepos der Deutschen. Das *Kudrunlied* (auch *Gudrun* oder *Gudrunsage* genannt) ist ein anonymes strophisches Heldenepos in mittelhochdeutscher Sprache und das zweite große Heldenepos der mittelalterlichen deutschen Literatur neben dem *Nibelungenlied*.

ZWISCHEN ORALITÄT UND LITERALITÄT

Da mittelalterliche Epen im Grenzbereich zwischen Oralität und Literalität angesiedelt werden, spielt bei deren Analyse die Reflexion über das Mündliche und Schriftliche als Kommunikations- und Überlieferungsweisen eine bedeutende Rolle. Die Opposition von Mündlichkeit und Schriftlichkeit wird in der Forschung unterschiedlich bewertet (vgl. Koch 2014: 40). Auch wenn Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Oralität und Literalität (vgl. Günther et al. 1994, Ong 1987; Ong 2010: 311-323) häufig als gegensätzliche Kategorien des Erzählens aufgefasst werden, wird heute die starre Gegenüberstellung oraler und literaler Kultur, die von Ong formuliert wurde, dekonstruiert und eingeschränkt. Der Themenbereich Mündlichkeit – Schriftlichkeit ist jedenfalls seit langem ein äußerst breit gefächertes Untersuchungsfeld. Die untersuchten Aspekte sind vielfältig, die Konzeptualisierung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit oft sehr unterschiedlich (vgl. Koch 2014: 37-38). Vieles deutet jedoch darauf hin, dass in der höfischen Zeit neben der schriftlich konzipierten Literatur eine intakte mündliche Literatur existiert hat. Die mündliche Literatur, die ohne Niederschrift entsteht, kann erst im Nachhinein schriftlich fixiert werden (vgl. Głowiński et al. 2002: 599). Die orale Literatur weist auf diese Ausprägungen der oralen Tradition zurück, die in die Schrift niedergelassen und demgemäß in ein anderes – sich selbst fremdes – Medium umgelegt wurden (vgl. Czapliński 2010: 7). Eine bedeutende Tatsache bildet, dass sich viele der heute zugänglichen Werke des Mittelalters, mindestens in zwei, manchmal sogar in drei Teile gliedern lassen, was möglicherweise daraus folgt, dass der Sänger Lieder, die ursprünglich getrennt waren, verbunden hat, was auf den primär oralen Charakter hinweist. Das betrifft *Beowulf*, das *Rolandslied*, den altspanischen *Cid*, das *Nibelungenlied* und *Digenis Akritatis* (vgl. Lord 2010: 414). Jedenfalls scheint es, dass die literarische Situation der Laiengesellschaft im Mittelalter einseitig und unzureichend erfasst worden wäre, wenn man nur die in Handschriften überlieferten Werke betrachten würde. Es existierte die volkssprachliche Literatur bzw. Volksdichtung, die in einer relativen Isolierung von der schriftlichen Literatur entstand, die in ausgebildeten Kreisen der Gesellschaft funktioniert hat. Diese Literatur war anonym und ursprünglich voll mündlich und wurde erst sekundär niedergeschrieben (vgl. Głowiński et al. 2002: 288). Der mündliche Umlauf implizierte die Variabilität der Werke, das Nebeneinanderexistieren zahlreicher unterschiedlicher Varianten (vgl. Gazda/Tyniecka-Makowska 2006: 228). Die Reflexion bezieht sich auf unterschiedliche Weise auf Wiederholbarkeit der Phrasen, auf sogenannte förmliche Regeln, die sowohl den Rezipienten, als auch den Schöpfern nützlich waren (vgl. Lord 2010: 36). Die Gattung des Epos, die die wichtigste Form der künstlerischen Epik zu Zeiten der Herausbildung des neuzeitlichen Romans (im 18. Jahrhundert) bildete, leitet sich aus heroischen Liedern her, die von wandernden Sängern geschaffen und mit Begleitung eines Musikinstruments vorgetragen wurden. Da diese Lieder nur

mündlich dargestellt wurden, wurden sie mit Hilfe der Mittel geschaffen, die das Erhalten im Gedächtnis erleichtert haben, d. h. der syntaktisch-metrischen Formeln, ständigen Epitheta etc. (vgl. Gazda/Tyniecka-Makowska 2006: 228).

Die Quellen des mittelalterlichen Epos sind vielfältig. Alois Wolf stellt fest: „Die germanischen Stämme, die mit ihrer Mündlichkeit in die Literaturwelt des Frühmittelalters einzutreten begannen, brachten aller Wahrscheinlichkeit nach kein Epos mit“ (vgl. Wolf 1995: 9). Auch wenn angesichts vielfältiger Verflechtungen im frühmittelalterlichen Europa die Kontaktmöglichkeiten zwischen germanischen heroischen Überlieferungen und den Entwicklungen in der werdenden Westromania im Merowinger- und Karolingerreich besondere Aufmerksamkeit verdienen (vgl. Wais 1953), hat die altfranzösische Heldenepik schon im Hochmittelalter kein großes Aufsehen im deutschen Sprachraum erregt, was übrigens auch die moderne germanistische Mediävistik betrifft, wenn man das große Interesse für den romanischen Minnesang und den Artusroman danebenhält. Unabhängig davon lassen sich Beziehungen zwischen der altfranzösischen epischen Tradition und der deutschen Literatur feststellen. *Aliscans*, ein Epos, das die Belagerung und Befreiung einer Stadt im Rahmen einer welthistorischen kriegerischen Auseinandersetzung schildert, das inhaltlich der homerischen *Ilias* vergleichbar ist, obwohl beide Werke nicht in einem Atemzug zu nennen sind, hat doch Wolfram von Eschenbach als Vorbild für seinen *Willehalm* gedient, auch wenn die Gattung des altfranzösischen Epos ganz andere ästhetische Ziele verfolgt als der Versroman, den Wolfram daraus gemacht hat (vgl. Knapp 2013: 1-2).

Auf jeden Fall verdanken bedeutende Werke wie das *Nibelungenlied*, die sich in verschiedenen Textvarianten erhalten haben, ihr Entstehen nicht selten einer langen Kette mündlicher Überlieferungen. Joachim Heinzle sieht in der Schriftfassung des *Nibelungenliedes* keine Emanzipation von der mündlichen Tradition, sondern vielmehr eine Fortschreibung dieser in spezifischer Weise (vgl. Heinzle 2009: 67). Es lässt sich jedenfalls feststellen, dass das *Nibelungenlied* eine einzigartige Grenzstellung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit einnimmt. Der Anfang des *Nibelungenliedes* bezieht sich auf alte, mündlich übertragene Geschichten: Obwohl das Lied schon die literarische Form hat, schreibt sich der Erzähler die Funktion des Sängers zu, der das Werk in Anwesenheit des Publikums vorträgt (vgl. Lam 1995: 5).

MYTHOLOGISIEREN DER ZEIT

Im Gegensatz zum Roman, der „die Erzählung der privaten Welt“ ist, erzählt das Epos von der „totalen Welt“. Zur Voraussetzung für das Epos gehört das Dasein in festen und nicht in Frage gestellten Ordnungen, Lebenswerten, sozialen

Zuständen (Kohlschmidt/Mohr 1958: 381). Ursprünglich griffen die Autoren der Epen zu mythologischen oder legendären Ereignissen, zur „Zeit der Väter“, später auch zu historischen Ereignissen (vgl. Gazda/Tyniecka-Makowska 2006: 228). Die Welt der Epopöe bildet die heldenhafte Vergangenheit des Volkes, die Welt der Ursprünge und herausragender Momente der Geschichte, die Welt der Väter und Begründer des Stammes, die Welt der Ersten und der Besten. Die Handlung vieler germanischen Epen spielt während der Völkerwanderung, die von den mittelalterlichen Künstlern des Wortes mythologisiert und hervorgehoben wird. In dieser „epischen Zeit“ manifestieren die Helden der heroischen Lieder der *Älteren Edda*, des *Hildebrandsliedes*, des *Nibelungenliedes*, der Epen um Dietrich von Bern, des *Waltharius* ihre Tapferkeit (vgl. Bednarek 2001: 7). Bachtin bemerkt, dass die epische Vergangenheit von allen nachfolgenden Zeitperioden, vor allem von dieser, in der der Sänger und sein Zuhörer leben, abgegrenzt ist. Demzufolge ist die Vergangenheit geschlossen und beendet. In der Welt der Epik gibt es keinen Platz für Unabgeschlossenheit und Unauflösbarkeit (vgl. Bachtin 1979: 211-213). In einer so aufgegriffenen Vergangenheit leben die Helden von *Gilgamesch*, *Ilias*, *Odysee*, *Beowulf* (mehr zum Thema der Rolle des Protagonisten innerhalb des historischen Erbes im angelsächsischen Epos *Beowulf* vgl. Błaszczewicz 2016: 77-90) und des *Nibelungenliedes* (vgl. Bednarek 2001: 7). Bezeichnend für den Aufbau des Epos ist, dass es keinen eigentlichen Anfang und Schluss zu haben braucht. Das ist in der *Ilias* deutlicher als im *Nibelungenlied* (vgl. Kohlschmidt/Mohr 1958: 383). In einigen Epen begegnet die absolute Vergangenheit dem, was Kennzeichen der Überzeitlichkeit trägt, was besonders in biblischen Epopöen, wie *Das verlorene Paradies* John Miltons (vgl. Milton 2008) oder *Der Messias* Friedrich Gottfried Klopstocks, sichtbar wird. Klopstock schreibt im ersten Gesang: „Aber, o Werk, das nur Gott allgegenwärtig erkennet, Darf sich die Dichtkunft auch wohl aus dunkler Ferne dir nähern? Weihe sie, Geift Schöpfer, vor dem ich im stillen hier bete; Führe sie mir, als deine Nachahmerinn, voller Entzückung, Voll unsterblicher Kraft, in verklärter Schönheit, entgegen“ (Klopstock 1751: A2).

Die Figuren der Epen sind nicht Personen, sondern Repräsentanten der verschiedenen Seinsmöglichkeiten jener frühzeitlichen Menschenwelt. Das sind bestimmte, fest geprägte Typen. Sie bleiben immer, was sie von Anfang an sind (vgl. Kohlschmidt/Mohr 1958: 382-383). Germanische Epen stellten keinen Prozess des Altwerdens der Figuren dar, die entweder als in der Zeit erstarrt oder in verschiedenen, nicht zu einer kontinuierlichen Linie verbundenen Phasen, dargestellt werden. Wate von Stürmen, die Figur aus der *Kudrun*, ist viele Jahrzehnte lang alt und grauhaarig, wobei er seine Kampffähigkeit nicht verliert. Der angelsächsische Beowulf wird erst als Jüngling, dann als Greis beschrieben, der jedoch seine physischen Kräfte behält. Im *Nibelungenlied*, das Ereignisse aus ein paar Jahrzehnten umfasst, bleibt Kriemhild stets schön, Giselher – jung, und Hagen – mit Eigenschaften eines erfahrenen Mannes ausgestattet (vgl. Bednarek 2001: 191-192).

DIE BRAUTWERBUNG IM *NIBELUNGENLIED* UND IN DER *KUDRUN*
ALS MOMENT DER IDEALISIERUNG ODER ENTMYTHOLOGISIERUNG
DES HELDEN

Zu den charakteristischen Merkmalen des Epos gehört, neben dem besonderen „Chronotypus“, neben dem gehobenen stilistischen Register, dem Konzept des schöpferischen Subjekts und des poetischen Stoffes, auch der Typus des Helden – ein Heros, ursprünglich König oder Ritter, später auch geistlicher Heros, der eine programmatisch idealisierte Figur ist (vgl. Gazda/Tyniecka-Makowska 2006: 228).

In zwei mittelalterlichen Epen – im *Nibelungenlied* und in der *Kudrun*, die als deutsche Ilias und Odyssee aufgefasst werden können (vgl. Bednarek 2001: 195), bringt die Brautwerbung die Charakteristik des Helden zum Vorschein.

Die deutsche Literatur thematisiert die Werbung um die Frau auf unterschiedliche Weise. Den Inhalt der Spielmannsdichtung bilden Werbungen, Entführungen, Hinterlist, magische Getränke. Zu diesem Kreis gehören solche Werke wie *König Rother* und *Herzog Ernst*, die Geschichte *Salman und Morolf* (ungefähr 1170), in der der Helfer die Frau für seinen König gewinnen und sie später holen muss, damit sie gestraft wird (vgl. Becker 1957: 82), das Werk *Oswald* (ungefähr 1170), eine Brautwerbungs-Erzählung, in der Oswald um die Tochter eines paganen Königs wirbt und ein sprechender Rabe Gefahren der Werbung übernimmt, *Orendel* (1180/1200), das Orendel während einer Brautwerbungsfahrt zeigt, und ein Werk ist, in dem ein Fürst die Braut mitbringt (vgl. Wapnewski 1960: 44; Frenzel 1953: 22-23).

Das *Nibelungenlied* markiert die Anfänge der Heldenepik im deutschen Sprachraum. In diesem Epos spielt die Brautwerbung eine bedeutende Rolle als Teil der Handlung und trägt deutlich zur Charakteristik der Figuren und der Figurenkonstellation bei. Im *Nibelungenlied* hörte Siegfried von Niederland, dass in Burgund eine herrliche Jungfrau von einer wunderbaren Schönheit lebte. Später wurde er dank der Frau sehr glücklich, er musste sich aber sehr bemühen, um sie zu gewinnen (NL 45; 1973: 21). Die Verwandten rieten Siegfried, dass er um eine ihm gleichgestellte Jungfrau werben soll, er will jedoch, um Kriemhild werben (NL 49; 1973: 23). Kriemhild, so weiß Siegfrieds Vater Siegmund, ist mit Gewalt nicht zur Liebe zu bewegen. Siegfried fährt also mit einer kleinen Schar von zwölf Leuten nach Burgund, um seine Werbungsfahrt nicht zu einem Kriegszug werden zu lassen. Kriemhild wollte eigentlich für immer Jungfrau bleiben und niemals einen Mann lieben: „Waz saget ir mir von manne, villiebiu muoter mîn? ane recken minne so wil ich immer sîn. sus schoene wil ich bellben unz an mînen tot, daz ich von mannes minne sol gewinnen nimmer not“ (Rinn 1996: 129). Siegfried bemerkt, dass er sie in einem Zweikampf erkämpfen konnte, entschied sich doch in Gunthers Land in Begleitung der elf Vasallen zu fahren (NL 60, 62; 1973: 25).

Nach der im *Nibelungenlied* beschriebenen Geschichte entscheidet sich Gunther, der noch unverheiratet ist, um Brünhild, die Königin von Island zu werben. Die Jungfrau hat aber übermenschliche Kräfte und derjenige, der sie zur Frau gewinnen

will, muss mit ihr in einem Kampf um Tod und Leben kämpfen: er muss mit dem Speer und mit dem Stein weiter als sie werfen und weiter als sie springen. Siegfried, dem Kriemhild versprochen wurde, ist bereit, Gunther dabei zu helfen (vgl. Heinzle 1994: 13). Als Gunther Siegfried bittet, ihm bei der Werbung um die Jungfrau zu helfen, ist er bereit, es trotz der Gefahren zu machen (NL 331; 1973: 61). Siegfried fährt nach Worms, um Kriemhild, die burgundische Prinzessin, Gunthers Schwester zu gewinnen, die sich unter der Obhut der drei Brüder befindet. Für die Hilfe, die er Gunther geleistet hat, um Brünhild zu gewinnen, bekommt er selbst Kriemhild (vgl. Kunicki 2006: 47). Jedenfalls waren die Bemühungen Gunthers um Brünhild, die schön und außergewöhnlich stark war, schwierig. Um den Preis zu gewinnen, warf er mit Speer, danach mit Stein und er sprang in die Weite. Derjenige, der minne gewinnen wollte, musste mit der Königin gewinnen (NL 325, 326; 1973: 61). Siegfried besiegt in einer Tarnkappe die stolze und kräftige Herrscherin des Nordens, die überzeugt war, dass sie von Gunther geschlagen wurde (vgl. Szyrocki 1982: 29). Es war im Mittelalter keine Seltenheit, dass man magische Kräfte und Liebeszauber benutzte, um den Partner zu gewinnen (vgl. Bertelsmann 1990: 514), wobei die sogenannte Liebesmagie eher ein Bereich der Frauen war und sich umfangreich präsentierte. Die Ehefrauen reichten ihren Männern unterschiedliche Mittel, die für Aphrodisiaka gehalten waren (vgl. Chwalba 2006: 39). Eine wichtige Art und Weise, eine Partnerin zu gewinnen, bildeten jedenfalls ritterliche Taten. Unterschiedliche literarische Werke des Mittelalters greifen die Thematik des Brautgewinns auf, d. h. der Zusicherung der Hand der Tochter eines Fürsten oder Königs oder einer hochgeborenen Frau dem Sieger eines Turniers in der Hoffnung, einen möglichst guten Schützer für seine Angelegenheiten zu gewinnen. Flori ist überzeugt, dass es die beste Möglichkeit der Literatur war, für das Rittertum die höchste Gunst als gerechten Preis für die Taten zu fordern. Darin lässt sich sowohl die Form der Propaganda des Kleinrittertums, ein Ausdruck seiner Bestrebungen und Träume als auch der Frustrierung jüngerer Söhne erkennen. Diese Frustrierung war von immer selteneren Fällen der „Einverheiratung“ in aristokratische Familien oder stets wachsenden Konkurrenz seitens wohlhabender Plebejer, denen verschuldete Adlige ihre Töchter gegeben haben, verursacht. Jedenfalls spiegelt die damalige Literatur die Mentalität dieser Zeit wider, in der ritterliche Tugenden alle anderen übertrafen und ausreichen sollten, um den Weg zum Hof zu erleichtern und Herzen zu erobern (vgl. Flori 2003: 127-128). Die ineinander verschlungene doppelte Brautwerbung des *Nibelungenliedes* funktioniert durch die vorübergehende Auflösung des Heros in der Unsichtbarkeit. Brünhilds unhöfische Werbungsbedingungen – der Sieg über sie in einem Dreikampf – erfordern einen Heros. Höfisch ist nicht zu handhaben, dass Brünhild große Schönheit mit außerordentlicher Körperkraft vereint, weswegen König Gunther die Rolle des Werbers alleine nicht erfüllen kann und Siegfried um Hilfe bei seiner Werbungsfahrt bittet. Die Figurenkonstellation der doppelten Brautwerbung ist daher problematisch (vgl. Koch 2014: 180). Die Werbung gelingt nicht dank der Kräfte des Bräutigams, sondern dank der Kräfte Siegfrieds

(vgl. Hahn o.J.: 32). Ursula Schulze bemerkt: „Im Figurenquartett des Epos ist Brünhild Gunther zugeordnet, während Siegfried absurderweise die Qualifikation für Brünhild erbringt, um Kriemhild zu heiraten“ (Schulze 1997: 35). Siegfried inszeniert Lügen, weil die realen Verhältnisse eine Brautwerbung Gunthers unmöglich machen würden – das weiß Gunther ebenso wie seine Leute (vgl. Gephart 2005: 59). Das Motiv der untergeschobenen Braut findet seine Entsprechung im „über“-geschobenen Bräutigam: Brünhild ist so stark und wehrt sich so heftig gegen die Defloration, dass nur der Drachentöter Siegfried mit ihr fertig werden konnte. Mit ihrer Jungfräulichkeit verliert Brünhild, die vorher eine überstarke Frau war, alle Macht und Kraft und wird schmeichelnd, weinend und schmollend anzutreffen sein (vgl. Rinn 1996: 132). Nach dem Wettbewerb errötet sie (NL 1973: 71).

Gunther will sein Leben verlieren, wenn Brünhild nicht seine Frau wird und auch Siegfried wollte lieber sterben als auf Kriemhild verzichten. Die Verschiedenheit ist jedoch in beiden Fällen gravierend, denn für Gunther existiert eine reale Lebensbedrohung seitens der Königin von Isenstein, die er heiraten will. Aus Kriemhilds Befürchtung ist zu entnehmen, dass Gunther und Brünhild den anderen Liebesbeziehungen nicht gleichen: Gunther hätte leicht den Tod statt einer erfüllten Ehe finden können (vgl. Rinn 1996: 131).

Ähnlich wie bei den Brautwerbungen Siegfrieds und Gunthers gibt es auch bei Etzel zunächst eine Selbsteinschätzung des Ungenügens: Dass er als Heide Erfolg bei einer Christin haben könnte, hält er für unwahrscheinlich. Bei allen Brautwerbungen des Liedes schwingt ein risikoträchtiger männlicher Anspruch an Selbsterweiterung mit. Männliche Größe erfährt sich am Punkt der Brautwerbung erst einmal als unzulänglich: im Falle Gunthers bezüglich seiner Körperkräfte, bei Siegfried gegenüber einem Wormser Machtapparat und bei Etzel in seinem religiösen Status. Brautwerbung im *Nibelungenlied* heißt immer auch Begegnung mit dem Rivalen in einem weiteren Sinne. Die Rivalitätsebene verläuft nicht nur zwischen Etzel und den Burgunden, sondern auch zwischen ihm und seinem ersten Vasallen. Rüdiger von Bechelaren übernimmt als erster Vasall und Ratgeber die Aufgabe der Brautwerbung für Etzel (vgl. Gephart 2005: 103). Der Bote kannte gut und lange die Könige Burgunds (NL 1087; 1973: 183). Der Bote verweigert aber gleichzeitig die Annahme von Geschenken. Er will sein eigenes Gut einsetzen, das er freilich aus den Händen Etzels erhalten hat. Rüdigers Frau hielt die Aufgabe als ehrenwert, obwohl sie gleichzeitig um die verstorbene Frau Etzels trauerte (NL 1091, 1093, 1100, 1101, 1103; 1973: 183-185). König Gunther gab dem Boten nicht gleich die Antwort, sondern versprach sie nach drei Tagen (NL 1140; 1973: 191). In diesen drei Tagen bat Gunther seine Berater und Verwandte um Rat (NL 1142-1146, 1152-1154; 1973: 191). Dem Boten erwies man alle Ehren: so vornehme Boten waren ja noch nie in Burgund erschienen (NL 1166; 1973: 195). Rüdiger von Bechelaren verspricht ihm im Namen des Königs das Leben in Freude ohne Leiden (NL 1171, 1172; 1973: 195) und endlich gelingt es ihm, die Königin für seinen Herrn zu gewinnen (NL 1229; 1973: 203). Rüdiger ist ein selbstständiger Akteur in einem

Netzwerk sozialen Austauschs. Hagen ist weder Gebender noch Nehmender, sondern primär der große Versagende gegenüber Kriemhild (vgl. Gephart 2005: 103). Seine Bemühungen, Siegfrieds Witwe zur Ehe mit Etzel zu überreden, schienen trotz der ganzen Meisterschaft und dem Reiz Rüdigers hoffnungslos. Der talentierte Bote erreichte aber endlich sein Ziel, obwohl er Kriemhild die Treue in allem, was in Zukunft auf dem Hof der Hunnen geschehen könnte, versprechen musste. Rüdiger ist demgemäß derjenige, der die zarten Liebesangelegenheiten und politischen Nuancen, die mit der Werbung um die Hand einer schönen Königin oder Prinzessin verbunden sind, umgehen kann (vgl. Banaszkiwicz 1984: 242-243). Die Geschichte Rüdigers berichtet vom tragischen Konflikt, in den der Markgraf gerät, der in dem Moment anfang, als er um Kriemhild für Etzel wirbt. Er verspricht ihr Hilfe beim Vergessen des alten Leides und beim Schutz vor neuem. Sie formuliert jedoch den Schwur so um, dass er ihr Rache für das alte Leid verspricht – die Ermordung ihres Mannes (vgl. Pretzel 1973: 11).

Diese Charakteristik ist eine von diesen, die sich aufdrängten, als in der mittelalterlichen Heldenepik der Name Rüdiger von Bechelaren erschien. Er wurde für einen musterhaften Ritter gehalten, der alle höfischen Tugenden, wie feines Benehmen, Gastfreundlichkeit, Großzügigkeit, Treue und Tapferkeit besaß. Im *Nibelungenlied* und in den Werbeszenen des epischen Zyklus um die Gestalt Dietrichs von Bern werden in Bezug auf diese Gestalt solche Begriffe wie „guot“ („von Bechelâren der guote Ruedigêr“, NL 1089; 1973: 182), „getriuwe“ und „milte“ benutzt, die in Bezug zu der Rolle stehen, die ihm in den erzählten Ereignissen anvertraut wurde. Im *Nibelungenlied* wird er „von Bechelâren der guote Ruedigêr“ bezeichnet (NL 1089; 1973: 182). Aus den Tugenden folgt die von ihm oft erfüllte Rolle eines Boten und Mediators, nämlich einer Person, die zwischen zwei Seiten vermittelt. In diesem Repertoire der Aufgaben führt er die wichtigste Gesandtschaft im *Nibelungenlied* (NL 1091; 1973: 183). In der *Thidrekssage* wird erzählt, dass Rüdiger als vertrauter Bote für den Herrscher um Erka, Tochter des Königs Oserichs, wirbt. Das war auch eine fast hoffnungslose Aufgabe, weil die zwei Parteien Kriege miteinander führten und Oserich der Macht der Hunnen feindlich gesinnt war. Eine gewisse Steigerung der Handlung, die das Werben um die Hand erzielt, in der die Figur deswerbenden Rüdigers eine prägnante Rolle spielt, ist in der *Kronika Wielkopolska* sichtbar: erst Geschenke und Bitten, dann erst das Ultimatum des Krieges (vgl. Banaszkiwicz 1984: 241-243). In dieser Chronik scheint der alemannische Liebhaber Wandas, der abgelehnt wurde, kein anderer zu sein als „der edel Ruedegêr, vogt von Bechelaerem“, der im *Nibelungenlied* dargestellt war (vgl. Karłowicz 1876, III: 165). Der namenlose lemanische Herrscher wurde spätestens seit der Chronik *Kronika Wielkopolska* ein Fürst, der auf verschiedene Weisen Gunst und Hand der schönen Wanda zu gewinnen versucht.

Im zweiten mittelalterlichen Epos in Mittelhochdeutsch – in der *Kudrun* wird das Brautwerbungsschema in vielfältigen Abwandlungen und Ergänzungen mehrfach aufgegriffen, obwohl keines der Motive – Brautwerbung, Heldentaten, christliche oder

höfische Werte – den Handlungsverlauf des Gesamttextes als Hauptmotiv autonom bestimmt. Einzelne Handlungsabschnitte, die jeweils ein Motiv ausformulieren und andere anklingen lassen, werden vielmehr episodisch aufgereiht und sind durch einzelne Figuren miteinander verbunden. Die Handlungsstruktur einer typischen Epopöe ist meist einfach und durchsichtig (vgl. Bednarek 2001: 8), wobei die episodische Komposition des Werkes – wie schon bemerkt wurde – möglicherweise daraus folgt, dass sich zur Quelle des Epos Lieder befanden, aus denen jedes sowohl eine stilistische Ganzheit als auch eine Handlungsganzheit bildete (vgl. Głowiński/Okopień-Sławińska/Sławiński 1967: 385). Die *Kudrun* besteht eindeutig aus zwei unterschiedlichen Erzählungen: der von Kudrun und der von ihren Eltern Hetel und Hilde, zu der auch die Kapitel über den Großvater gehören. Hinter der Geschichte von Hetel und Hilde steht eine alte und weit verbreitete Sagentradition, die offenbar den Kern des Epos bot, um den herum – wie Viktor Millet betont – „der Rest der weitläufigen Handlung gedichtet wurde“ (Millet 2008: 242). Viele Brautwerber halten um Hildes Hand an, doch Hagen lässt alle Freier töten. Als König Hetel von Hegelingen eine Braut sucht, wirbt er deshalb nicht offen um die schöne Hilde, sondern sendet seine Mannen Wate, Frute und Horand aus, um die Königstochter durch eine List zu gewinnen. Die drei Boten wurden als Kaufleute verkleidet und ihr bewaffnetes Gefolge verstecken sie unter Deck eines Schiffes. Das Motiv, dass der Werbende in einer Umkleidung erscheint, gehört zu den beliebtesten Motiven in der mittelalterlichen Entführungssage, wie gerade in der *Kudrun*sage oder im *König Rother*, wobei dieses Motiv z. B. in der Geschichte über Tristan mehr als Schmuck dient und ohne einen größeren Einfluss auf den Verlauf der Handlung bleibt (vgl. Kramer o.J.: 601). Im Werk *Kudrun* gewinnen die Boten durch verschiedene Listen die Gunst des Hofes, des Königs und Hildes selbst. Sie wurde betört durch den wundervollen Gesang Horands und entschließt sich, freiwillig zu Hetel zu reisen. Durch eine weitere List wird sie von ihren Eltern getrennt, und die Schiffe stechen plötzlich in See. Am nächsten Tag kommt es zur Verfolgung und bald darauf zu einem schweren Kampf, bei dem Hetel und Hagen verwundet werden. Auf Hildes Bitte schließt Hagen Frieden mit Hetel und gibt diesem seine Tochter zur Frau. Es soll dabei bemerkt werden, dass die germanische Weise der Eheschließung zwei Etappen hatte: das Erwerben der Braut durch die Vereinbarung mit ihrem Vormund und das formelle Übergeben der Braut. Wenn ein Junge um eine Tochter aus einer anderen Sippe werben wollte, hatte er einen Vertreter im Vater oder in einem älteren Bekannten oder Verwandten. Er fuhr in einer zahlreicheren Begleitung auf den Hof, wo das Mädchen wohnte. Im Fall der Fürsten, wenn das Mädchen aus einem anderen Land stammte, verlief die Werbung nur durch Boten. Erst der Brautkauf machte die Ehe gültig (vgl. Weinhold 1930: 66-68). Im Mittelalter war es angenommen, dass man um die Eheschließung durch Brautwerber verhandelte. Am Rande ist zu bemerken, dass in vielen Städten Personen tätig waren, die sich damit beruflich befasst haben: Frauen und Männer, die sich im Heiratsmarkt der Region auskannten (vgl. Bogucka 2006: 80). Die unterschiedlichen erhaltenen Fassungen erlauben, eine

Handlungsgrundlage zu erkennen, die überall konstant bleibt. Hétel/Hedin entführt Hilde und der eifersüchtige Brautvater verfolgt sie über das Meer. Es kommt zum Kampf an einem Strand, bei dem die beiden Gegner sterben und ihre Heere vernichtet werden. Die Sage gehört zum Typus der Brautwerbung in der Variante mit Flucht und Verfolgungskampf. Viktor Millet formuliert die Überzeugung, dass die Funktion der Frau als Unterhändlerin zwischen Brautwerber und Brautvater nur verständlich ist, wenn sie an beide Seiten gebunden ist. Die Geschichte der Brautwerbung im ersten Teil der *Kudrun* ähnelt – so der Forscher – anderen desselben Typus, wie der von Herbut und Hild in der *Thidreksaga* oder der von Walther und Hildegund. Charakteristisch für die *Hildesage* sind die Flucht über das Meer, der Kampf am Strand und vor allem der Versuch der Frau, beide Seiten zu versöhnen, was im Kontrast zum tragischen Ausgang steht. Im *Kudrun*-Epos bildet die Sage den Kern des ersten Teils. In diesem Fall entführt nicht der Held die Frau, sondern er sendet Boten mit der Aufgabe, das Vertrauen des Hofes zu gewinnen und eine Gelegenheit für ein Gespräch mit der Prinzessin zu suchen (vgl. Millet 2008: 244). Es soll noch betont werden, dass die Konstruktion der Frauenbilder in der *Kudrun* unter Berücksichtigung der historischen Anthropologie und der Mentalitätsgeschichte vor allem mithilfe des Brautwerbungsschemas herausgearbeitet werden soll: „Die Figurenkonzeption der *Kudrun*-Dichtung lässt sich nicht eindimensional aus einer gattungs- oder geschlechtsspezifischen Perspektive untersuchen, sondern muss die Interdependenz von gender und genre, Geschlecht und Gattung, ebenso berücksichtigen wie die spezifische Historizität dieser beiden Kategorien“ (Schmitt 2002: 33).

ZUSAMMENFASSUNG

Die *Kudrun* wird als Kontrafaktur zum *Nibelungenlied* bezeichnet (vgl. Millet 2008: 238). Die germanistische Forschung sieht in der *Kudrun* einen Gegenentwurf zum *Nibelungenlied*. Die Idee von der *Kudrun* als „Anti-Nibelungenlied“ wird von parallelen Motiven, ähnlich angelegten Figuren bzw. Figurenkonstellationen der beiden Epen unterstützt. Wate und Gerlint gelten beispielsweise als Entsprechung zu Hildebrand und Kriemhild. Es lassen sich aber mehr oder weniger gravierende Unterschiede bemerken. Während im *Nibelungenlied* mit dem tragischen Untergang der Burgunden das heroische Prinzip der Rache und Vergeltung dominiert, gibt es in der *Kudrun* – neben den klassischen heldenepischen Elementen – auch Momente der Versöhnung. Die Frauen in der Erzählung mahnen bei verschiedenen Gelegenheiten zur Schonung des Gegners. Während das *Nibelungenlied* mit der tragischen Rache endet, kommt es in der *Kudrun* zur Großhochzeit: Kudrun stiftet Hochzeits-Bündnisse, um die Feinde miteinander zu versöhnen: sie selbst heiratet Herwig. Die beiden Epen verbindet, dass viele Brautwerbungen im *Nibelungenlied* und in der *Kudrun* mit der Unzulänglichkeit der männlichen Größe verbunden sind.

Letztendlich lässt sich sagen, dass die in den mittelalterlichen Epen dargestellten Geschichten später häufig thematisiert wurden, u. a. in einem aus vier Teilen bestehenden Opernzyklus von Richard Wagner *Der Ring des Nibelungen*. Die Tetralogie besteht aus: *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* (Wagner 1907). 1868 veröffentlichte die Muse des Komponisten Richard Wagners, die deutsche Schriftstellerin Mathilde Wesendonck ihr Schauspiel in 5 Akten *Gudrun* (Wesendonck 1868).

BIBLIOGRAPHIE

- BACHTIN, M. (1970): „Epos a powieść (O metodologii badania powieści)”, *Pamiętnik Literacki*, 3/61, 211-213.
- BANASZKIEWICZ, J. (1984): „Rüdiger von Bechelaren, którego nie chciała Wanda. Przyczynek do kontaktu niemieckiej Heldenepik z polskimi dziejami bajecznymi”, *Przegląd Historyczny*, 2/LXXV, Warszawa, 239-247.
- BECKER, H. (1957): *Bausteine zur deutschen Literaturgeschichte. Ältere deutsche Dichtung*, Halle (Salle).
- BEDNAREK, B. (2001): *Epos europejski*, Wrocław.
- Bertelsmann Universal Lexikon* (1990), Gütersloh.
- BŁASZKIEWICZ, B. (2016): „Dialog z przeszłością we współczesnej wysokiej fantastyce”, in: GODLEWICZ-ADAMIEC, J./KOCIUMBAS, P./MICHTA, E. (ed.): *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją*, Bd. II, Warszawa, 77-90.
- BOGUCKA, M. (2006): *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa.
- CHWAŁBA, A. (ed.) (2006): *Obyczaje w Polsce. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, Warszawa.
- CZAPLIŃSKI, P. (2010): „Słowo i głos”, *Literatura ustna*, Gdańsk, 5-32.
- FLORI, J. (2003): *Rycerze i rycerstwo w średniowieczu*, Poznań.
- FRENZEL, H.A./ FRENZEL E. (1953): *Daten der deutschen Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I: *Von den Anfängen bis zur Romantik*, Köln.
- GAZDA, G./ TYNIECKA-MAKOWSKA, S. (Hg.) (2006): *Słownik gatunków literackich*, Kraków.
- GEFHART, I. (2005): *Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im „Nibelungenlied“*, Köln, Weimar, Wien.
- GŁOWIŃSKI, M./ OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, A./ SŁAWIŃSKI, J. (1967): *Zarys teorii literatury*, Warszawa.
- GÜNTHER, H./ LUDWIG, O. (ed.) (1994): *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*, Berlin.
- HAHN, W. (o.J.): *Einleitung*, in: *Das Nibelungenlied*. Übersetzung der Handschrift A. Nebst Vorwort und historisch-ästhetische Einleitung von Werner Hahn, Berlin-Stuttgart.
- HEINZLE, J. (1994): *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*, Frankfurt am Main.
- HEINZLE, J. (2009): „Traditionelles Erzählen. Zur Poetik des Nibelungenliedes. Mit einem Exkurs über Leerstellen und Löcher“, in: HENNINGS, T. u.a. (ed.): *Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis. Festschrift für Peter Knapp zum 65. Geburtstag*, Berlin-New York, 59-76.
- KARŁOWICZ, J. (1876): „Piękna Meluzyna i królowna Wanda”, *Ateneum. Pismo Naukowe i Literackie*, 3/2406, Warszawa, 137-167.
- KLOPSTOCK, F.G. (1751): *Der Messias*, Bd. I, Halle (siehe auch: http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/klopstock_messias01_1751?p=15, 20.02.2016).
- KNAPP, F.P. (2013): „Einleitung“, in: *Aliscans. Das altfranzösische Heldenepos nach der venezianischen Fassung M*, Berlin-Boston, 1-2.

- KOCH, S. (2014): *Wilde und verweigerte Bilder. Untersuchungen zur literarischen Medialität der Figur um 1200*, Göttingen.
- KOHLSCHEIDT, W./ MOHR, W. (ed.) (1958): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I, Berlin.
- KRAMER, G. (o.J.): „Nachwort“, in: GOTTFRIED VON STRASSBURG: *Tristan und Isolde*, Aus dem Mittelhochdeutschen übertragen von Günter Kramer, Berlin.
- KUNICKI, W. (2006): *Średniowiecze do około 1400 roku*, in: KAROLAK, C./ KUNICKI, W./ ORŁOWSKI, H. (ed.): *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa.
- LAM, A. (1995): „Przedmowa“, in: *Pieśń o Nibelungach*, Warszawa 1995.
- LORD, A. (2010): „O formule“, in: *Literatura ustna*, Gdańsk, 35-56.
- LORD, A. (2010): *Pieśniarz i jego opowieść*, Warszawa.
- MILLET, V. (2008): *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung*, Berlin-New York.
- MILTON, J. (2008): *Das verlorene Paradies*, Stuttgart.
- ONG, W.J. (1987): *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen.
- ONG, W.J. (2010): „Przekształcanie się środków wyrazu: mówiona książka“, in: *Literatura ustna*, Gdańsk.
- PRETZEL, U. (1973): „Geleitwort“, in: *Das Nibelungenlied*, Kritisch herausgegeben und übertragen von Ulrich Pretzel, Stuttgart.
- RINN, K. (1996): *Liebhaberin, Königin, Zauberfrau Studien zur Subjektstellung der Frau in der deutschen Literatur um 1200*, Göttingen.
- SCHMITT, K. (2002): *Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der „Kudrun“*, Berlin.
- SCHULZE, U. (1997): „Gunther sî mîn herre, und ich sî sîn man. Bedeutung und Deutung der Ständelüge und die Interpretierbarkeit des Nibelungenliedes“, *ZfDA (Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur)*, 126, 32-52.
- SZYROCKI, M. (1982): *Literatura niemieckiego obszaru językowego*, in: FLORIAN, W. (ed.): *Dzieje literatur europejskich*, Bd. II, Warszawa.
- WAGNER, R. (1907): *Gesammelte Schriften und Dichtungen in 16 Bänden*, Leipzig.
- WAIS, K. (1953): *Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes*, Tübingen.
- WAPNEWSKI, P. (1960): *Deutsche Literatur des Mittelalters. Ein Abriss von den Anfängen bis zum Ende der Blütezeit*, Göttingen.
- WEINHOLD, K. (1930): *Die deutschen Frauen in dem Mittelalter*, Bielefeld/Leipzig 1930.
- WESENDONCK, M. (1868): *Gudrun*, Zürich.
- WOLF, A. (1995): *Heldensage und Epos: zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, *ScripOralia*, 68, Tübingen.