



National and Kapodistrian University of Athens
Philosophische Fakultät
Fachbereich für deutsche Sprache und Literatur

Brünhild, Brunhild, Brünnhilde:
Fremdheit und Androgynie
im Lichte der Metamorphosen
der Figur Brunhildes in Literatur und Kunst
des 19. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
am Fachbereich der deutschen Sprache und Literatur der Philosophischen Fakultät
der Nationalen und Kapodistrias Universität Athen

Betreuerin
Prof. Dr. Anastasia Antonopoulou
Gutachter
Assoc. Prof. Dr. Evi Petropoulou
Ass. Pr. Dr. Joachim Theisen

Vorgelegt von

Konstantina D. Tsonaka
Tag der Verteidigung: 17 Dezember 2018

ATHEN 2018

Mitglieder der Betreuungskommission

Betreuerin

Prof. Dr. Anastasia Antonopoulou

Gutachter

Assoc. Prof. Dr. Evi Petropoulou

Ass. Pr. Dr. Joachim Theisen

Mitglieder der Promotionsprüfung

Prof. Dr. Anastasia Antonopoulou

Assoc. Prof. Dr. Evi Petropoulou

Ass. Pr. Dr. Joachim Theisen

Prof. Dr. Aikatherini Mitrallexi

Assoc. Prof. Dr. Katerina Karakasi

Assoc. Prof. Dr. Kirki Kefalea

Ass. Prof. Dr. Aglaia Blioumi

KONSTANTINA D. TSONAKA

Brünhild, Brunhild, Brünnhilde:
Fremdheit und Androgynie
im Lichte der Metamorphosen
der Figur Brunhildes in Literatur und Kunst des 19.
Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

Philosophische Fakultät
Fachbereich der deutschen Sprache und Literatur
Nationale und Kapodistrias Universität Athen

ATHEN 2018
ktsonaka@gs.uoa.gr
ktsonaka@gmail.com

Meinen Eltern

Dimitris

und meinen Töchtern

Eugenia Michaela Anastasia

Vorwort	xvii
Einleitung	1
ERSTER TEIL	Fremdheit und Androgynie als literarischer Un-Topos.....	11
1	Brunichilde, die aus der Fremde kommende, Unheil bringende Merowinger-Königin – Die Namensschwester Brunhildes?	13
1.1.	„Da kommt Bruna aus Spanien; vor ihrem Anblick werden viele Völker zugrunde gehen.“	14
1.2.	Zu Giovanni Boccaccios Brunichildis: „Die Frauen sind von Natur aus besonders geeignet, den Männern zu schaden.“	21
1.3.	Die machtbesessene Königin auf der literarischen Bühne des 19. Jahrhunderts	23
2	Zur literarischen Überlieferung Brunhildes als ein männermordendes Weib in der Werbungs- und als die göttliche Walküre in der Erweckungssage	27
2.1.	Die poetische Behandlung des Nibelungenstoffes und seine ergiebigsten Quellen	28
2.2.	Die Brunhild des <i>Nibelungenliedes</i> , ein „finsteres Zwitterwesen“ im krassen Kontrast zu der Brynhildis des Nordens, der germanischen Ur-Natur	31
2.3.	Vor einem Dilemma stehend: Welche Brunhild wird im 19. Jahrhundert literarisch bzw. dramaturgisch dargestellt?.....	33
3	Die androgyne Fremde – Zur unterschiedlichen kulturellen Wertung der Geschlechter	39
3.1.	Georg Simmels <i>Soziologie des Raumes</i> (1903) und sein <i>Exkurs über den Fremden</i> (1908)	40
3.1.1.	Simmels imaginative Geographie und der Raum als „Tätigkeit der Seele“	40
3.1.2.	Eine nur als <i>Nicht</i> -Beziehung existierende Beziehung - Ein Simmelsches Paradoxon und seine Deutung	43
3.2.	Faszination und Schrecken bei der Begegnung mit dem Fremdsein.....	46
3.2.1.	Wie der <i>hospis</i> (Gast) allmählich zum <i>hostis</i> (Feind) wird - Ein weiteres Paradoxon und seine Deutung	46
3.2.2.	Ausgrenzung oder Aneignung des Fremden?	51
i.	Identitätswahrung der Wir-Gruppe versus Identitätsverlust des Ich	51
ii.	Zur Problematik der Abweisung	52
iii.	Zur Problematik der vermeintlichen Aneignung	52
iv.	Aneignung in Form der Selbstexklusion = Verlust der Identität.....	53
v.	Der Übergang vom einen sozialen Status zum anderen - Wie der Gast zum Parasiten wird	53

vi. Die Landnahme als elementare Form der Aneignung	54
vii. Gast- und Bürgerrecht	55
3.3. Das Fremde als <i>xenon</i> , <i>allogtrion</i> und <i>heterogen</i> , als Relationsbegriff, als Konstrukt	56
3.3.1. Die Relativität des Fremdseins	56
3.3.2. Dimensionen und Steigerungsgrade des Fremdseins	59
3.4. Zur Kultur des Eigenen bzw. zur Akkultur des Fremden - Georg Simmels <i>Weibliche Kultur</i> (1902) und <i>Das Relative und das Absolute im Geschlechter- Problem</i> (1911).....	64
3.4.1. Das Fremde als Wahrnehmung des kulturellen Bruchs - Hervorhebung des kulturellen Abstandes	64
3.4.2. Zur unterschiedlichen kulturellen Wertung der Geschlechter am Beispiel Brunhildes - Gleich- oder Höherwertigkeit der Kulturen?	67
3.5. Unterscheidung zwischen Ordentlichem und Außer-Ordentlichem.....	71
3.5.1. Brunhild als der Simmelsche „Supernumerarius“ am Wormser Hof – Zur Ambivalenz der wechselseitigen Wirkung zwischen der fremden Frau und der Wir-Gruppe	71
3.5.2. Brunhildes vorzivilisatorischer, barbarischer Norden – <i>Terra nostra</i> versus <i>terra nulla</i>	75
3.5.3. Zur Konkretisierung ihres Fremdheitstopos, des <i>loci horribilis</i>	78
4 Die Fremdheit des höllischen Nordens, des <i>loci horribilis</i>, verkörpert in der fremden Frau – Die Heimat Brunhildes als Beispiel für die Simmelsche imaginative Geographie	81
4.1. <i>Malum ab aquilone</i> : Das Übel aus dem Norden – Alttestamentarische, antike und mittelalterliche finstere Vorstellungen vom Norden	82
4.2. Zum berühmten Nord-Exkurs von Adams von Bremen.....	86
4.3. Zu den am Ende der damals bekannten Welt situierten <i>monstra</i> mit besonderer Erwähnung der Amazonen.....	88
4.4. Das Absonderliche Islands als <i>extrema orbis patria</i>	92
4.5. Gegensatzpaare als konstruierte Fremdbezeichnungen zum eigenen Ideal	94
4.5.1. <i>Ab aquilone diabolus</i> , <i>ab austro Deus</i> - Bewertung der Himmelsrichtungen - Zur angeblichen Bedeutungslosigkeit der nicht- christlichen Welt	95
4.5.2. Zum Begriff des unchristlichen <i>barbarus</i>	97
4.5.3. Christliches, östliches Licht versus heidnische, nördliche Finsternis - Nordwind, Wind der Versuchung	99
5 Die fremde Androgyne – Die Geschlechtspolaritäten hinter der fadenscheinigen Maske der Androgyne	103
5.1. Zur asymmetrischen Symmetrie der weiblich-männlichen Einheit	104
5.1.1. Blick (<i>Dies</i> -) und Ausblick (<i>Jen</i> -) seits der Geschlechtergrenzen	104

5.1.2. Zur utopischen Einheit des inneren und des äußeren Paares - Die Asymmetrie des antiken Gastfreundschaftsbrauchs der <i>tessera hospitalis</i> im Geschlechterverhältnis.....	113
5.2. Die entscheidenden Personifikationen der Androgynie als Inspirationsquelle für die Androgynen-Problematik	116
5.2.1. Die biblische Überlieferung von der Erschaffung des männlichen Menschen in der <i>Genesis</i>	117
5.2.2. Platons Androgynos personifiziert in seinen in Kugelgestalt vorgestellten mann-weiblichen Ganzmensch.....	119
5.2.3. Ovids Zwitterwesen Hermaphroditos - Ein kastrierter, halbiertes Mann.....	121
5.3. Von dem Neuplatonismus bis zum Androgynen in der Literatur um 1900, einem selbstgenügsamen Sein.....	123
5.3.1. „Die Seele ist niedriger als der abstracte Verstand“ - Die Projektion des platonischen Ganzmensch in die Schöpfungsgeschichte der <i>Bibel</i>	124
5.3.2. Zur von ihren mythischen Elementen gelösten Motive der Androgynie.....	126
5.3.3. Carl-Gustav Jungs patriarchaler Begriff der Androgynie	130
i. Die Jungsche Androgynie als Auflösung der Geschlechtsunterschiede?	130
ii. Die männliche Anima als „etwas Wunderbares“, der weibliche Animus als „etwas Unangenehmes“	132
iii. Die Archetypenlehre Jungs als reiner Ausdruck des patriarchalen Denkens und des männlichen Bewusstseins.....	136
5.4. Die Androgynie und der <i>Hieros Gamos</i> als utopisches Ur- und Endziel des Menschen	137
5.4.1. Zum <i>Mysterium coniunctionis</i> , dem Geheimnis der Einswerdung des befruchtenden Vater-Gottes und der empfangenden Mutter-Göttin	137
5.4.2. Die Selbstopferung der Frau – Zum Begriff des Liebesopfers bzw. des Liebestodes	138
5.5. Die Geschlechtspolaritäten hinter der fadenscheinigen androgynen Maske Brunhildes, der <i>angeblich</i> im Panzer-kämpfenden Fremden	141
ZWEITER TEIL Brunhild als <i>tremendum</i> und <i>fascinosum</i> auf der literarischen Bühne des 19. Jahrhunderts – Paradigmatische Analysen in der Literatur	147
A Zur Dramaturgie der gewaltigen Nibelungensage	149
1 Ernst Raupach: <i>Der Nibelungen-Hort</i> (1828) Zur Enthüllung allen Übels am Beispiel der dämonisierten Anwesenheit der schönen Fremden.....	151
1.1. <i>Der Nibelungen-Hort</i> als volkserzieherisches Drama. Eine modernisierende Version des Mittelalters?.....	152
1.2. Zu der viel attackierten ungeheuren theatralischen Produktivität Raupachs	154
1.3. Zur Verhüllung der Geschlechterdifferenz am Beispiel der anwesenden Abwesenheit der schönen Androgynen	157

1.3.1. <i>Der Nibelungen-Hort</i> Raupachs, ein nicht in den Ehrenhof deutscher Poesie aufgenommenes Drama	157
1.3.2. Kommentierte Zusammenfassung	160
1.3.3. Zum parodistischen, täuschenden Fremdheitstopos	162
i. Der Höllenvulkan ohne Brunhild?.....	162
ii. Hort und Weiber als das Übel der Welt.....	164
iii. Der Weg zur <i>terra incognita</i> geht über das Meer	165
1.3.4. Zum gescheiterten Einbruch des fremden „Heidenweibs“ in einen als Eigen definierten Innenraum	168
1.3.5. Männlicher Geist und männliches Herz versus ein elend konnotiertes Frauentum	171
1.3.6. Die dominierende Abwesenheit einer gehorsamen Tochter.....	173
i. Die ersten Worte der Königin: „Reißt mir die Waffen ab! ich bin besiegt.“	173
ii. „Das Gesetz, / Von ihren Eltern über sie verhängt“	175
1.3.7. Wie aus einer mächtigen Königin ein elendes Weib wird	177
i. Brunhild, ein meckerndes, eifersüchtiges Weib.....	177
ii. Zur geldgierigen, skrupellosen Frau	179
iii. Das Frausein unter männlicher Sicht	180
1.3.8. Die polarisierende Umkehrung der weiblichen Rollen am Beispiel des dreifachen Streits	181
i. Der Streit der Königinnen vor dem Dom	181
ii. Der Streit Brunhildes, „Des Heidenweibs“, versus Chriemhild, „Des Heiden Weib“ – Die flehende Chriemhild in der Königsburg zu Worms.....	183
iii. Der zum Tode führende Streit der verdinglichten Chriemhild versus Brunhild, einer zärtlichen Mutter - Die flehende Brunhild im Lager der Hunnen am Rhein.....	185
1.3.9. Unkraut, sie ist ein Weib, das nicht lieben will – Der Zerfall des Amazonenmythos.....	189
2 Richard Wagner: <i>Der Ring des Nibelungen</i> (1853-1872)	
Das Motiv der Androgynie im Lichte der inzestuösen Beziehungen Brünnhildes im <i>Ring</i>	191
2.1. Brünnhilde als Erlöserin der Welt im Gesamtkunstwerk Richard Wagners	192
2.2. Brünnhildes ausgedehntes <i>symbolontisches Curriculum</i> als Beweis der Asymmetrie der Geschlechter	197
2.2.1. Kommentierte Zusammenfassung der Tetralogie.....	197
2.2.2. Das Inzestmotiv als Erlösung gegen die Konvenienz-Ehe in der Geschlechterdiskussion	199
2.2.3. Die Walküre als Urtypus einer „Männin“ – Eine sich selbst aufhebende Männerphantasie	203
2.2.4. Das trügende Ganze Wotans und Brünnhildes – Das erste zweieinige Paar in seiner inzestuösen Ureinheit.....	207
2.2.5. Erstes Chiasma zwischen Vater und Tochter	209

i.	Brünnhilde versus Wotan – Wotan versus Brünnhilde.....	209
ii.	Brünnhildes geleisteter Widerstand als Ausdruck des implizierten Wunsches Wotans	213
2.2.6.	Vorläufiger Rekurs: Brünnhilde und Siegfried – Das zweite zweieinige Paar in seiner inzestuösen Ureinheit.....	216
i.	Das Erwecken des „Nicht-Gleichen“	216
ii.	Brünnhildes Mutter-Sohn-inzestuöse Konstellation: „Mutter-Imago und Geliebte“	218
iii.	Die Vereinigung im Zeichen der „männlich konnotierten Sonne“	219
iv.	Der Rekurs der zwei ungleichen Hälften, der der „entmachteten Brünnhilde“ und der des mächtigen Siegfrieds.....	220
2.2.7.	Zweites Chiasma zwischen dem un-wissenden Mann und der ur- wissenden Frau	222
2.2.8.	Der endgültige Rekurs Siegfrieds und Brünnhildes im Tode.....	223
i.	Die Wagnersche Utopie des „noch unvorhandenen, ersehnten, geahnten, unendlich weiblichen Weibs“, des toten Weibs	223
ii.	Die sich selbst opfernde Tochter als Erlöserin der Welt.....	226
3	Friedrich Hebbel: <i>Die Nibelungen</i> (1860)	
	Hebbels „männlichste Frau“, seine „nur halb ausgeschriebene Hieroglyphe“	231
3.1.	Friedrich Hebbel und das mit seelischem Höllenzwang aufgeschlagene <i>Nibelungenlied</i>	232
3.2.	Zum fernen Land bzw. zur fremden Frau mit der „Wuth aller Elemente“	238
3.2.1.	Handlung der <i>Nibelungen</i>	238
3.2.2.	Aus dem Außen-Ort der Finsternis kommend - Brennendes Feuer und in die Tiefe ziehendes Wasser. <i>Das ist sie</i>	239
3.2.3.	Zur chthonischen Geburt und zur christlichen Taufe eines vom Berggeist gebrachten Kindes.....	244
3.2.4.	„Ich bin fremd in eurer Welt“ – Zur Vision Brunhildes als „Hohenpriesterin“	246
3.2.5.	Identitätskundig und doch identitätslos	251
i.	Zur Bewältigung und Verdinglichung der letzten Riesin.....	251
ii.	Zur gezwungenen Verwandlung der Un-Verwandelnden	254
3.2.6.	Zum vorgeschlagenen durch Asymmetrie gekennzeichneten Frauentausch.....	255
i.	Der schwache König wirbt um die Starke	255
ii.	Der starke Siegfried wirbt letztendlich um die Schwache	257
3.2.7.	Brunhild als Vampir, ein überflüssiges Unwesen für die Geschichte	260
B	Zur Dramaturgie des Einzelschicksals der Figur Brunhildes	263
4	Emanuel Geibel: <i>Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage</i> (1857)	
	Des Nordens fremde Wildheit rollt in ihren Adern.....	265
4.1.	Der Versuch des lyrischen Geibels in der Nibelungensage.....	266
4.2.	„Des Nordens fremde Wildheit“	271

4.2.1. Kommentierte Zusammenfassung der <i>Brunhild</i>	271
4.2.2. „In deinem Norden, wo das öde Meer / Mit ew'ger Schwermut an die Klippen rauscht“	273
4.2.3. Zur Entmythisierung der gastfreundlichen Wirtin und der im Panzer kämpfenden Mänade	277
4.2.4. Große Männer versus dämonisierte Frauen.....	281
i. Männlichkeit als Projektion der Großzügigkeit, des Mutes und des Geistes verbunden mit zarter Weiblichkeit	281
ii. Dämonisierte Weiblichkeit als Projektion allen Übels auf der Welt	286
4.2.5. Brunhild als die personifizierte Bedrohung des harmonischen Lebens	288
i. Die Betrogene am Hof, eine in ihr Los selbst verwickelte liebende Frau	288
ii. „Und nur die Heldin taugt zum Weib des Helden!“ Eine für die Epoche beleidigende Utopie	290
iii. Brunhild als Gegenpol des idealisierten, erwünschten Frauenbildes.....	292
iv. Brunhild als personifizierte Bedrohung alles Geregeltens bzw. Geltenden.....	294
v. Der Rache nehmende Dämon	296
vi. Die Tod bringende Norne und die leidende Geliebte	298
5 Robert Waldmüller: <i>Brunhild</i> (1863)	
Zum männermordenden Hintergrund der „Turandot des Nordens“	303
5.1. Robert Waldmüller, ein unbekannter, längst vergessener Künstler	304
5.2. Eine zu spät gekommene Dichtung	308
5.3. „Sie ist kein Weib, sie ist ein Basilisk“	312
5.3.1. Zusammenfassung der <i>Brunhild</i>	312
5.3.2. Brunhild „im Dunstkreise des Sphinxartigen“	313
5.3.3. Eine Männer jagende, blutrünstige nordische Frau - Eine entartete Natur.....	317
5.3.4. Eine Walküre, die nicht erweckt werden wollte	319
5.3.5. Brunhildes Tod durch den züchtigenden Blitz	321
6 Reinhold Sigismund: <i>Brynhilde</i> (1874)	
„Getäuscht zu werden ist das Loos der Frauen“	325
6.1. Zur vergessenen <i>Brynhilde</i> eines der Literatur zugewandten, unbekanntem Arztes.....	326
6.2. „Ich bin Brynhilde, König Budlis Tochter, Des großen Heunenkönigs Attli Schwester“	329
6.2.1. Kommentierte Zusammenfassung der <i>Brynhilde</i>	329
6.2.2. Auf dem Walkürenfelsen	331
i. Eine erbarmungslose Schwanjungfrau	331
ii. Die Erweckung eines liebenden Weibs.....	333
6.2.3. Die intrigante Menschenwelt bewogen von listigen Weibern und schwachen Männern	336

i.	Die verwöhnten Kinder des Giukungen-Hofes	336
ii.	Ein leichten Herzens begangener Betrug an Brynhilde	338
iii.	Betrug, Neid und Rache	341
iv.	Streit, Weibes List und Mord.....	343
6.2.4.	Wozu auf <i>einem</i> Scheiterhaufen?	347
C	Brunhild als <i>tema con variazioni</i> in allen Gattungen. Als Vortragsthema, in der Lyrik und „als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“	351
7	Johann Wolfgang von Goethe: <i>Der Maskenzug der romantischen Poesie</i> (1810) Zum wohl ersten künstlerischen Debüt Brunhildes, einer heidnischen Figur aus barbarischer Vorzeit	353
7.1.	Die Nibelungen als Vortragsthema Goethes für „die hohe Weiblichkeit“ der Weimarer „Unterhaltungen am Mittwoch“.....	354
7.2.	Die Goethesche Brunehild, die dem Pol entspringende „herrlichste der Frauen“	359
8	Johann-Gottfried Kinkel: <i>Brynhildis</i> (1850) <i>Brynhildis</i> als narzisstische Konstruktion im Diskurs der Psychoanalyse	365
8.1.	Johann-Gottfried Kinkels männlicher Sinn in seiner <i>Brynhildis</i>	366
8.1.1.	Ein in Vergessenheit geratener Lyriker und Professor	366
8.1.2.	Ein ebenso in Vergessenheit geratenes Gedicht.....	368
8.2.	Der psychoanalytische Ansatz im Lichte der Gender Studies	370
8.2.1.	<i>Brynhildis</i> in einer kritischen Auseinandersetzung mit den Schriften Sigmund Freuds.....	370
8.2.2.	Zur Enthüllung männlicher und weiblicher Seelenlandschaften aus männlicher Sicht gesehen bzw. androzentrisch strukturiert.....	373
8.2.3.	<i>Brynhildis</i> selbst als „Zauberhort“, „als Hort patriarchalischer Ängste und Wunschimaginationen“	374
i.	Das unbekannte Draußen - Der Trieb des Abenteurers zum <i>faszinosum</i>	374
ii.	Sigurd, der Eroberer, als das idealisierte Männerbild – Die Annäherung des begehrten Ortes	374
iii.	Das rätselhafte Weib	375
iv.	Die Ausphantasierung des weiblichen Ideals.....	376
v.	<i>Brynhildis</i> - Die Personifizierung des vom Patriarchat geprägten Frauenbildes.....	376
vi.	Die Utopie des hohen Paares – Die Erfüllung des Begehrens.....	377
8.2.4.	Verborgene Männerphantasien aus der Sicht eines Träumenden	377
9	Johannes Scherr: <i>Brunhild</i> (1870) Die Novelle <i>Brunhild</i> als „Philippika“ gegen „müßiggängerische Damen“ und „Toilettenpuppen“	381
9.1.	Scherrs Bedürfnis nach Allgemeinbildung <i>vor allem der Frauen</i>	382
9.2.	Mythos, Gender, Exil – Eine seltsame Kombination oder eine reale Darstellung?	385

i. Mythos	385
ii. Gender	386
iii. Exil	390
9.3. Brunhild: „Man hat mich verkauft, und man hat mich gekauft, das ist alles“	391
9.3.1. Kommentierte Zusammenfassung der <i>Brunhild</i>	391
9.3.2. Warum gerade Brunhild geheißen?	394
9.3.3. Brunhildes „Großweibssucht, die ihr zur Natur gewordene Unnatur“	396
9.3.4. Hochzeitsnacht mit einer „Lucifera“	399
9.3.5. Die zwei Männer, der „Abstrakte“ und der „Konkrete“	402
9.3.6. <i>Brunhild</i> in ihrer Rolle in Scherr's <i>Kultur- und Sittengeschichte der deutschen Frauen</i>	403
9.3.7. Brunhild, eine andere Hero jenseits des Ortes und der Zeit.....	407
i. Die Ballade <i>Königskinder</i>	407
ii. Die die Geschichte umrahmende Natur – „Die zwei verdammten Seelen“ des alpinen Schreckhorns.....	409
iii. Der Frei- bzw. der Liebestod	410

DRITTER TEIL Brunhild in ihrer Verdinglichung als Kunst-„Objekt“ – Paradigmatische Analysen in der Kunst 413

1. Zu der Darstellung der männermordenden Königin des *Nibelungenliedes* 415

1.1. Johann-Heinrich Füssli's Darstellungen des Ausgeliefertseins der Männer an die weibliche Grausamkeit.....	416
1.1.1. <i>Der Streit der Königinnen</i> (1805) und <i>Kriemhild rühmt vor Brünhild ihren Gemahl Siegfried</i> (1805)	418
1.1.2. <i>Brünhilde betrachtet den von ihr gefesselt an der Decke hängenden Gunther</i> (1807).....	419
1.1.3. <i>Brynhild erblickt Sigurd in der Waberlohe</i> (1800–1810).....	421
1.2. Julius Schnorr von Carolsfelds milde Weiblichkeit versus kämpferische Männlichkeit	422
1.2.1. Zum Wandbild <i>Brunhild und Gunther</i> (1832–33)	423
1.2.2. Zum Wandbild <i>Brunhildes Ankunft in Worms</i> (1833) und <i>Siegfrieds Heimkehr aus den Sachsen- und Dänenkriegen</i> (1834–44)	424
1.3. Josef-Kaspar Sattlers Mann als Opfer einer erbarmungslosen Frau	425
1.3.1. <i>Brünhild hat Gunther gefesselt und an einem Nagel an die Wand gehängt</i>	427
1.4. Hans-Adolf Bühlers negroide verhasste Fremde.....	428
1.4.1. <i>Brunhild auf Isenland</i> (1906).....	429
1.4.2. <i>Nibelungen</i> (1908)	432
1.5. Karl Schmoll von Eisenwerths demütige Königin	435
1.5.1. <i>Hagen und Brunhild sinnen auf Rache</i> (1912–13)	436

1.5.2. <i>Empfang der Brunhild in Worms (1914–1915)</i>	437
2. Zur Wagnerschen Darstellung der sich selbst opfernden Tochter als Erlöserin der Welt	439
2.1. Michael Echters zarte Brunhild im Theatinerang der Münchner Residenz	440
2.1.1. <i>Siegfried entreißt Brünhilde den Ring (1865)</i>	440
2.1.2. <i>Brünhilde sprengt in den brennenden Scheiterhaufen (1865)</i>	441
2.2. Zur Reglementierung der Andersartigkeit Brunhildes bei Hans Thoma.....	441
2.2.1. <i>Wotan und Brünnhilde (1876) oder Wotans Befehl an Brünnhilde</i>	442
2.2.2. <i>Der Walkürenritt (1879)</i>	443
2.2.3. <i>Walküre (1895)</i>	444
2.3. Ferdinand Leekes inzestuöse Beziehungen Brunhildes zu Wotan	445
2.3.1. <i>Der Abschied Wotans und Wotan und Brünnhilde (1889 -1898)</i>	446
2.4. Robert Engels' männermordende Walküre	447
2.4.1. Zur mit tierischen Zügen behängten männermordenden Frau nach der Jahrhundertwende (1919)	448
2.5. Hermann Hendrichs gehorsame Tochter.....	450
2.5.1. <i>Wotans Abschied (1909)</i>	451
2.5.2. <i>Walkürenritt (1909)</i>	452
2.5.3. <i>Walküre (o.J.)</i>	453
2.5.4. <i>Die schlafende Brünnhilde (1912-1913) - Brünnhildes Erwachen (1913) - Die schlafende Brünnhilde (1920)</i>	454
2.6. Zur Bestrafung Brünnhildes bei Henri Fantin-Latour	455
2.6.1. <i>Finale de la Valkyrie - Die Walküre. Schlusszene (1877)</i>	455
2.7. Odilon Redons nackte Kriegerin als Inkarnation der Männerphantasien	456
2.7.1. <i>Brünnhilde (1885)</i>	456
2.7.2. <i>Brünnhilde (1894)</i>	457
2.7.3. <i>Brünnhilde zu Pferd (1905)</i>	458
2.8. Michail-Alexandrowitsch Wrubels Darstellung des Dämonischen personifiziert in der höfischen Walküre.....	459
2.8.1. <i>Walküre (1899) und Sechsflügliger Seraph (1904)</i>	459
2.9. Arthur Rackhams Illustrationen einer sich hingebenden Frau.....	461
2.9.1. „Magical rapture / Pierces my heart; / Fixed is my gaze / Burning with terror / I reel, my heart faints and fails!“ (1911).....	462
2.9.2. <i>Brünnhilde on Grane leaps on to the funeral pyre of Siegfried (1911)</i>	463
3. Zur Darstellung Brunhildes als eine femme fatale in Paris und als eine Kämpferin in der Schlacht im Hohen Norden	465
3.1. Félicien Rops' vom Teufel besessene Frauen	466
3.1.1. <i>L' Attrapade – Der Zank (1877)</i>	469
3.2. Stephan-Abel Sindings nackte Kriegerin.....	470

3.2.1. <i>Reitende Walküre mit Schwert</i> (1904).....	471
3.2.2. <i>Reitende Walküre mit Speer</i> (1908).....	472
Schlusswort	475
Anhang	485
A. Übersichtstafeln	486
1. Paradigmatische Analysen in Literatur und Kunst	486
1.1. Chronologisches Verzeichnis der Autoren	486
1.2. Chronologisches Verzeichnis der Maler, Bildhauer und Illustratoren.....	487
1.3. Paradigmatische Analysen in der Literatur chronologisch dargestellt	488
1.4. Paradigmatische Analysen in der Kunst chronologisch dargestellt.....	489
B. Literatur	490
1. Primärliteratur – Untersuchte Texte	490
2. Weitere Primär- und Forschungsliteratur.....	491
C. Quellenverzeichnis der Abbildungen	526
ERSTER TEIL.....	526
ZWEITER TEIL.....	527
DRITTER TEIL	528

Für Anregung und Förderung dieser Arbeit gilt mein tief empfundener Dank meiner Doktormutter, Frau Prof. Dr. Anastasia Antonopoulou (Athen), die mich mit Rat und Tat sowohl in theoretischen als auch in praktischen Dingen immer vielfach unterstützt hat.

Ihr verdanke ich meine anfängliche Auseinandersetzung mit der Figur Brunhildes während meiner Diplomarbeit unter dem Titel *Studien zur Nibelungen-Rezeption. Von den „alten maeren“ bis zum literarischen Geist des 19. Jahrhunderts - Studien zu den Wandlungen des Nibelungenmythos. Die Nibelungensage bei Friedrich Hebbel und Richard Wagner* (2011) im Rahmen ihres Seminars „Frauenbildforschung“.

Ihr und ihren Seminaren verdanke ich aber vor allem den Anstoß, meine Aufmerksamkeit auf das Verhältnis der Künste gelenkt zu haben, beispielsweise bei Friedrich Hebbel und seinem Drama *Judith* auf die Beziehung zwischen Bildender Kunst und Literatur oder bei der Oper *Ariadne auf Naxos* von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss auf das Zusammenwirken von Musik und Literatur.

Am Rande meiner ersten Hebbel-Lektüre seiner *Nibelungen* ist immer noch ein Fragezeichen zu sehen. Da stand:

Nicht in der Kammer, wo die Todten stäuben,
Im Hekla, wo die alten Götter hausen,
Und unter Nornen und Valkyrien
Such' Dir die Mutter, wenn Du eine hast!
(*Siegfrieds Tod*, I, 1, V. 749ff.)

Hekla? Wo ist Hekla? Wo ist seine Brunhild geboren? In einem Vulkan? Was ist das für eine Frau? Wie sieht sie aus? Wie hat die Malerei diese furchterregende Gestalt rezipiert? Meine vielen Forschungsreisen u.a. auch nach Island, zu der Hebbelschen Heimat Brunhildes, zum Höllenvulkan Hekla, mein Besuch in der Burg Sponeck am Rhein, wo die Werke des heute unbekanntes Malers Adolf Bühler in Privatsammlung zu finden sind, die Erlaubnis, den Keller der *rara*-Gemälde in der Villa Wahnfried - in Wagners Haus in Bayreuth - oder das Lesen vergessener Bücher mit vergilbten Seiten aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts verwandelten jeden Schritt dieses Puzzles in eine Reise in die Vergangenheit, in Geschichten unbekannter Künstler genialer Feder oder genialen *Pinsels*.

Frau Prof. Dr. Evi Petropoulou (Athen) und Herrn Prof. Dr. Joachim Theisen (Athen) danke ich dafür, dass sie die Zweitkorrektur der Dissertation übernommen haben. Für ihre beständige Ermutigung und ihre Geduld bis zum letzten Punkt der Verfassung der Dissertation möchte ich meinen herzlichen Dank aussprechen.

Des Weiteren gilt mein Dank Herrn Prof. Dr. Gunter E. Grimm (Duisburg-Essen) für sein aufschlussreiches Projekt zur Rezeption des Nibelungenstoffes und insbesondere für seinen wertvollen Hinweis, die Texte des 19. Jahrhunderts in Fraktur zu lesen und sie in vollen Zügen zu genießen. Bei Prof. Dr. Steffen Bogen (Konstanz) möchte ich mich für die Unterstützung in Sachen Kunst bedanken. Ihm verdanke ich u.a. meinen Vortrag bezüglich der Figur Brunhildes im Rahmen des Forschungskolloquiums der Uni Konstanz mit kunst- und bildwissenschaftlichem Bezug, aber vor allem die wertvolle Erfahrung, am studentischen Leben der Uni Konstanz teilhaben zu können.

Marianne und Martin Reutter in Konstanz-Litzelstetten boten mir während meiner Deutschlandaufenthalte (2013-2017) ein Paradies der Ruhe und der Konzentration in ihrem Haus. Sie machten während der Krise in Griechenland „einen Haushalt für drei“ und

ermöglichten so den Fortschritt meiner Forschung. So wurden mit Seeblick die großen Gedanken und dichten Seiten der Dissertation geboren.

Vor allem aber danke ich von ganzem Herzen meinem Mann, Dimitris, und meinen drei Töchtern, Eugenia, Michaela und Anastasia, ohne deren Hilfe und Liebe diese *Ithaka* nicht möglich gewesen wäre.

Die Unterstützung und Ermutigung durch Frau Prof. Dr. Anastasia Antonopoulou während meiner wiederholten Forschungsaufenthalte als Erasmus-Studentin und als DAAD-Stipendiatin an der Universität Konstanz sowie ihre permanente Betreuung jeder Zeile der Arbeit durch ihre konstruktiven Vorschläge vermag ich nicht in ein paar Sätze zusammenzufassen. Ein Dankeschön reicht nicht aus, herzlichen Dank ist mir auch zu wenig. Das Unsagbare, nicht das Sagbare, und die darauf folgende Stille lässt vielleicht meine Dankbarkeit erahnen.

Das Verfassen einer Dissertation, sagte sie mir mal, ist ein anderer Weg. Den bin ich gegangen.

„Du mußt dein Leben ändern“, schrieb Rilke,
und das habe ich, ihrem Rat folgend, gemacht.

Athen, Dezember 2018

Konstantina D. Tsonaka



rühild? Brunhild? Brünnhilde? Oder vielleicht Brynhildar? Brunehild oder Brynhildr? Ein Mythos, der entmythisiert wurde? Eine realitätsnahe Geschichte, die verfälscht wurde oder eine entartete, weibliche Un-Natur?

„Beim Wodan! Schick sie heim in ihren Norden, / Ins Eis mit ihr, die nicht zu Menschen taugt“, schrieb Emanuel Geibel 1857 in seiner *Brunhild*. „Was brachtest Du für meinen Bruder kämpfend, / Dies Heidenweib in unser christlich Haus?“, schrieb Ernst Raupach 1828 in seinem *Nibelungen-Hort*. „Ist die Natur um dieses Weibes Willen / Entartet – oder dieses Wesen durch sie? / Ist Eins des Andren Umgestalterin? / Sei's wie es sei! Sie gleichen sich“, so Robert Waldmüller 1863 in seiner *Brunhild*. „So 'ne Lucifera, sag' ich. Die Dam' ist ja stolzer und hochmütiger als Luzifer selbst. Gib acht, lange tut das nicht gut“, steht bei Johannes Scherr 1870 in seiner *Brunhild*. Und ihre fahlen literarischen Be- oder besser gesagt Zuschreibungen durchziehen das 19. Jahrhundert und kennen keine Grenzen. Man fragt sich also, wer ist denn diese Frauenfigur? Welche Dimensionen bzw. Projektionen des Weiblichen verkörpert sie?

Die Außergewöhnlichkeit der isländischen Königin Brunhild, die mit den übermenschlichen Kräften, der furchteinflößenden Gestalt und der unübertrefflichen Schönheit die germanischen Mythen und Sagen mit ihrer Existenz nährt und im Herzen der nordischen Völker einen besonderen Platz innehat, steht in der vorliegenden Arbeit im Zentrum des Interesses mit der ihr anhaftenden mannweiblichen Natur umwoben von Mythen und Rätselhaftigkeit. Mit Recht gebe ich ihr einen weiteren Namen, einen legendären, den Brunhild in allen lichten bzw. finsternen Versionen ehrt: „Die schöne Helena des Nordens“, des heidnischen, höllischen Nordens, bei deren Anblick viele Männer zugrunde gingen.

Brunhild, als eine andere Schillersche furchterregende Hyäne, - ihre Beinamen bzw. ihre negativ konnotierten Eigenschaften folgen ihr wie ein Schatten - wird als Fremdkörper insbesondere wegen ihrer höchst bedrohlichen Version als Männermörderin im Rahmen des männlichen Kanons auf der Bühne des 19. Jahrhunderts in ihrer Gesamtdarstellung in Literatur und Kunst völlig vernichtet.

Mittels dieser fremden Frau aus dem Hohen Norden, die gerade durch ihre Androgynität befremdlich wirkt, werden Grenzen, Identitäten und geschlechtsspezifische Rollen festgelegt und die Bedrohungen für das Patriarchat markiert. Meine Untersuchung vereinigt im Lichte der Metamorphosen der Figur Brunhildes im Hinblick auf die Geschlechterverhältnisse des 19. Jahrhunderts Aspekte und theoretische Überlegungen aus den Bereichen der Gender Studies, der Geschichte, der Religionsgeschichte, der germanischen und skandinavischen Mythologie, der Soziologie, der Psychologie, der Symbollehre, der Philosophie und der Literaturwissenschaft mit denen aus der Kunstwissenschaft und ist wegen der Komplexität des Sachverhalts eine interdisziplinäre Reflexion. Die Begegnung zwischen den Geschlechtern wird explizit unter die Lupe genommen, während das Spektrum der behandelten Fallbeispiele, wo Brunhild als Protagonistin figuriert, sowohl in der Literatur als auch in der Kunst bewusst breit gewählt wurde und so das gesamte 19. Jahrhundert abdeckt.

Die Begriffe „Fremdheit“, „Identität“, „Kultur“, der Begriff des „Androgynen“ und ihre Verbindungen miteinander decken ein umfangreiches Gebiet ab. Ich beschränke mich darauf, einzelne Linien zu erläutern, die im Zusammenhang mit den Begriffen „fremd“ und „kulturelle Identität“ weniger beachtet worden sind. Im Fokus der vorliegenden Arbeit steht eine ganz spezifische Fragestellung, nämlich diejenige nach dem Zusammenhang zwischen dem Fremdsein der aus Island kommenden Königin bzw. der göttlichen Walküre aus den Mythen des Nordens und dem Motiv des Androgynen bei ihr. Dabei geht es um die Fremde, die fremde Frau, und um das Fremde an und in ihr. Und genau dieses Fremde, das anlockt und zugleich

abstößt, das ist das Element des Androgynen, das mit Erwartungen und Projektionen verbunden ist. Der anfängliche Gedanke der androgynen Fremden erwies sich schließlich als Schwerpunkt und wird in den Werken des hiesigen Corpus in ihrem erweiterten soziologischen Umfeld so konkret wie möglich veranschaulicht, wobei eine Vielfalt an unterschiedlichen Frauenrollen u.a. die der gehorsamen Tochter, der angeblich Unbezwinglichen, der Untertänigen und der auf dem Scheiterhaufen Sterbenden, um nur einige zu nennen, aus der Sicht des Patriarchats mitberücksichtigt werden.

Diese These bzw. die Fragestellung nach dem literarischen bzw. künstlerischen Un-Topos im Lichte der fremden Androgynen ist kaum je explizit untersucht worden. Die vorliegende Arbeit möchte hierzu einen ersten Beitrag leisten. Die Androgynie wird hier nicht als ein Stoff für Mythen und Utopien thematisiert, sondern es werden im Gegenteil die verborgenen Geschlechtspolaritäten hinter den mythischen Stoffen enthüllt. Die Helden in den zu untersuchenden Werken sind repräsentative Figuren der jeweiligen Epoche, an deren individueller und gesellschaftlicher Entwicklung die Geschlechterrollen im 19. Jahrhundert zu erkennen sind. Die Erschließung der Signale der Androgynie und der daraus entstandenen Fremdheit, ihre enge Verbindung in paradigmatischen Einzelanalysen und ihre Auslegung bedingen den Studien-Charakter dieser Arbeit. Besonders achtgegeben wird auf die geschlechtsspezifischen Merkmale, die einer Frau oder einem Mann zugeschrieben werden. Schließlich wird deren (un-)harmonisches Zusammenleben enthüllt.

Im Mittelpunkt steht die Figur Brunhildes, doch im Hintergrund die Figur jeder starken, außergewöhnlichen Frau des 19. Jahrhunderts, die sich durch ihre bloße Existenz von der normierten Gesellschaft distanziert. Die literarischen Werke sowie auch die bildliche Darstellung der Figur, da sie als hervorragendes Archiv des Imaginären, der Wunschbilder und Idealvorstellungen gelten, bilden das Grundgerüst bzw. das Untersuchungsmaterial für die skizzierte Analyse, die auf die Gesamtdarstellung Brunhildes in Kunst und Literatur im oben genannten Zeitraum fokussiert. Das Verhältnis zwischen Eigenem und Fremden verflochten mit dem Motiv der Androgynie der im Panzer kämpfenden Brunhild wird hier insbesondere anhand der Projektionen und Vorstellungen des internen Anderen innerhalb der eigenen Kultur erforscht, also innerhalb der männlichen.

Die Forschung in Bezug auf das *Nibelungenlied* bzw. die Nibelungensage ist unübersichtlich. Das *Nibelungenlied* beherrscht, gefolgt von Richard Wagner mit seinem Erlösungswahn durch die Frauen und Friedrich Hebbel, die Forschung, aber eine umfassende vergleichende Gesamtdarstellung der Figur Brunhildes in Kunst und Literatur im 19. Jahrhundert aus feministischer Sicht fehlt durchaus. Kleinere Aufsätze oder einige Dissertationen beschäftigen sich mit den Frauenfiguren bei z.B. Richard Wagner oder bei Friedrich Hebbel, wobei die Brunhild-Figur im Schatten neben Isolde oder Judith steht. Es hat sich auch herausgestellt, dass die Forschung unbekannte oder weniger bekannte Autoren, die die Figur Brunhildes ins Zentrum des Interesses rückten, noch nie in eine derartige Untersuchung mit einbezogen hat, und dass es keine Arbeiten gibt, die Antworten auf die hiesige Problematik geben. Meine langjährige, gründliche Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur weist also auf eine wissenschaftliche Lücke in der Forschung hin.

Die vorliegende Untersuchung besteht aus drei Teilen, dem ersten einleitenden und theoretischen Teil mit jeweils fünf Kapiteln, dem zweiten, der Literatur gewidmeten, daher auch umfangreicheren Teil mit neun Kapiteln und dem dritten Teil - als Ergänzung zur Literatur - mit drei Kapiteln, wo die Figur Brunhildes im Lichte ihrer Metamorphosen in der Kunst paradigmatisch erörtert wird. Der Anhang mit der tabellarischen Übersicht des Untersuchungsmaterials sowohl in Literatur als auch in Kunst, verbunden mit den Daten zu den Autoren und Künstlern, die hier behandelt werden, erleichtert die Übersicht des zu analysierenden Zeitraumes. Das Literaturverzeichnis und das der Gliederung der Arbeit

folgende, dreiteilige, vergleichende Quellenverzeichnis der Abbildungen, da die Werke jeweils mit kleinen Unterschieden zu finden sind, ergänzen die hier vorliegende Forschung.

Die literarische Rezeption Brunhildes und ihre Darstellung in der Kunst verwirren den Leser bzw. den Betrachter, da die zahlreichen unterschiedlichen Gesichter der Figur keinesfalls unter einen Nenner gebracht werden können, noch Gemeinsamkeiten aufweisen. Folglich bedarf man zu Beginn eines tieferen Wissens über die Ursprünge Brunhildes sowohl in der Geschichte als auch in den Mythen und Sagen. Zu diesem Zweck steht im ersten Kapitel des ersten Teiles als allererstes Brunichilde, die aus der Fremde kommende Merowinger-Königin, wobei sich nach dem Titel des Kapitels die Frage stellt, ob jene die Namensschwester der literarischen Brunhild ist.

Wer war denn die historische Brunichilde? Welche Quellen führen zu einer objektiven Schlussfolgerung ihrer dominanten Präsenz in der Geschichte der Merowinger? Welche Aspekte ihres Lebens als Königin dieser Dynastie sind für die hier vorliegende Forschung interessant? Kann man Historisches und Mythisches miteinander verbinden? Hat diese mächtige Königin in ihrer historischen Gestalt Künstler inspiriert? Lassen sich die Königin der Merowinger und die literarische Figur Brunhildes überhaupt miteinander vergleichen?

Die Rezeption dieser Figur wird in den Kapiteln 1.2. u.d.T. „Zu Giovanni Boccaccios Brunichildis: „Die Frauen sind von Natur aus besonders geeignet, den Männern zu schaden““ und 1.3. u.d.T. „Die machtbesessene Königin auf der literarischen Bühne des 19. Jahrhunderts“ exemplarisch anhand des Textes *Über einige Armselige und über Brunichildis, Königin der Franken* von Giovanni Boccaccio (1360) und dem Gedicht *Anno Domini ?* (1835) von Ferdinand Freiligrath aufgezeigt, wobei die aus dem Theater und der bildenden Kunst angeführten Beispiele die Bilanz ergänzen.

Dabei muss bedacht werden, wie sich Motive aus dem *Nibelungenlied* und der skandinavischen Mythologie im Anschluss an den Zeitgeist des 19. Jahrhunderts und an die persönliche Einstellung der Künstler und der Dichter zum Mythos, zur Geschichte, zu den Quellen, aus denen sie schöpfen, und vor allem zur damaligen Normengesellschaft, in einem unübersichtlichen Geflecht verbinden, das die Ursprünge der Figur, nämlich die blutige Geschichte der Merowinger, eher verdunkeln als beleuchten. Daher ist die genaue Annäherung der Figur im zweiten Kapitel des ersten Teiles in ihrer Erscheinung in den Mythen und den unterschiedlichen Quellen der Grundstein fürs Verständnis ihrer Rezeption in der Kunst überhaupt, wobei ganz stark mitberücksichtigt werden muss, dass die Grenzen zwischen der realitätsnahen Geschichte und den Mythen nicht festgelegt werden können. Dies wird u.a. in 2.1. u.d.T. „Die poetische Behandlung des Nibelungenstoffes und seine ergiebigsten Quellen“ näher erläutert, wobei zu bedenken bleibt, wie diese Figur im deutschsprachigen Raum und im Hohen Norden dargestellt wird, um ihre Metamorphosen überhaupt eruieren zu können.

Worin unterscheidet sich die nordische Nibelungensage und hier insbesondere die nordische Brynhildis von der Brunhild des deutschen *Nibelungenliedes* und welche Rolle spielte die späte Christianisierung des Nordens bei der Erhaltung der Nibelungensage bzw. der heidnischen Elemente der aus dem Norden kommenden fremden Frau? Diese Fragen werden im Kapitel 2.2., „Die Brunhild des *Nibelungenliedes*, ein ‚finsternes Zwitterwesen‘ im krassen Kontrast zu der Brynhildis des Nordens, der germanischen Ur-Natur“, beantwortet.

Vor allem sollte man sich die Frage stellen, „Welche Brunhild wird im 19. Jahrhundert literarisch bzw. dramaturgisch dargestellt?“ Auf dieses Dilemma gibt das gleichnamige Kapitel 2.3. klare Antworten, ob es z.B. einen Zusammenhang zwischen der nordischen Überlieferung und dem *Nibelungenlied* gibt und was das Entscheidende dabei für die literarische Figur Brunhildes ist. Wie wird der Stoff von den einzelnen Autoren behandelt und wie kann man die unterschiedlichen Mythen und Sagen kategorisieren? Lassen sich Spuren der nordischen

Überlieferung auch im deutschen Raum lokalisieren? Diese Fragen, die den Ursprung und die Lebensweise Brunhildes betreffen, stehen an erster Stelle, da sich dadurch die Charakteristika der Figur, u.a. ihr Handeln bzw. Nicht-Handeln und ihr Tod, besser verstehen lassen.

Das dritte Kapitel des ersten Teiles erläutert den Begriff „fremd“, wobei man hinzufügen muss, dass man allein durch die Benutzung des Wortes Begriff dem Wort fremd eine gewisse Existenz verleiht. Die hier vorliegende Analyse dient aber zur Auflösung des Begriffes, da er nur aus Projektionen und Zuschreibungen besteht und eine dem Patriarchat dienende Maske ist, wie zu zeigen sein wird.

Gibt es das Fremde überhaupt? Wie lässt sich dieser Begriff definieren? Worin liegen die Faszination und der Schrecken, die von dem Fremden ausgehen? Welche Rolle spielt der Raum in Bezug auf das Fremde? Ex- und Inklusion des Fremden? Sind Dimensionen und Steigerungsgrade der Fremdheit zu erkennen? Hierzu fühle ich mich zu einer konstitutionellen Frage gerechtfertigt, nämlich konstruiert bzw. erfindet man das Fremde?

Anhand von Georg Simmels soziologischen Schriften *Soziologie des Raumes* (1903) und seinem *Exkurs über den Fremden* (1908) wird in 3.1. die Figur des Fremden - mit den Worten Simmels - als „Supernumerarius“ in einem Kreis und die Definition der Grenze dieses Kreises analysiert. In 3.2. wird das Paradoxon der emotionalen Verwirrung - einerseits die Faszination andererseits der Schrecken - des Individuums in seiner Begegnung mit dem Fremden aufgezeigt, wobei der Versuch unternommen wird, die Thematik der Ausgrenzung oder Aneignung des Fremden und den Übergang von der einen Phase zur anderen, wenn, ob und wie überhaupt ein Fremder ausgegrenzt oder assimiliert werden kann, interdisziplinär zu behandeln. Die Relativität des Fremdseins, die Dimensionen der Fremdheit und die damit zusammenhängenden Zuschreibungen, die entscheiden, dass die Anderen als Fremde eingestuft werden und dass das Fremde demnach unter Berücksichtigung der persönlichen Maßstäbe konstruiert wird, werden im Kapitel 3.3. u.d.T. „Das Fremde als *xenon*, *allogrion* und *heterogen*, als Relationsbegriff, als Konstrukt“ veranschaulicht.

Wie definiert man den kulturellen Bruch oder die Überschreitung der Grenze? Es wird im Kapitel 3.4. erklärt, was man unter einem Kulturschock versteht, wie durch die Hervorhebung des kulturellen Abstandes die Nichtzugehörigkeit akzentuiert wird und wie jede uns unbekannte Kultur zur Akkultur wird. Und wenn von Kultur die Rede ist, dann nur von der männlichen. Hier wird der Blick einerseits auf die Akkultur der aus dem Hohen Norden kommenden Fremden, andererseits auf die zwei unterschiedlichen kulturellen Welten, des Männlichen und des Weiblichen, gerichtet. Die Fragestellung im theoretischen Diskurs konkretisiert sich in diesem Kapitel u.d.T. „Zur Kultur des Eigenen bzw. zur Akkultur des Fremden - Georg Simmels *Weibliche Kultur* (1902) und *Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem* (1911)“ auf die kulturelle Wertung der Geschlechter, während 3.5. noch konkreter die „Unterscheidung zwischen Ordentlichem und Außer-Ordentlichem“ am Beispiel Brunhildes verdeutlicht. Hier wird einleitend auf den Fremdheitstopos Brunhildes, den *locus alieni*, eingegangen, wo sich Ordentliches und Außer-Ordentliches begegnen, wobei sich das Verfassen des vierten Kapitels für die Konkretisierung der *terra nulla* im Vergleich zu *terra nostra* am Beispiel Islands als notwendig erwies.

Dieses vierte Kapitel u.d.T. „Die Fremdheit des höllischen Nordens, *des loci horribilis*, verkörpert in der fremden Frau – Die Heimat Brunhildes als Beispiel für die Simmelsche imaginative Geographie“ ist dem Fremdheitstopos Brunhildes gewidmet, da diese Dimension der Fremdheit, d.h. die regionale Fremdheit von ihr, verbunden mit der religiösen bzw. der heidnischen und der kulturellen bzw. der akkulturellen Dimension dessen, was als „das Fremde“ wahrgenommen wird, die Hauptaussage des Corpus der Werke ausmachen. Hier wird bewiesen, warum dieser Topos als ein Topos des Horrors gilt, warum er gewählt wurde und vor allem, dass dieser höllische Topos als Beispiel für die Simmelsche imaginative

Geographie Brunhild selbst ist. Nach der Schilderung alttestamentarischer, antiker und mittelalterlicher Vorstellungen vom Norden in 4.1., wo, so Jeremia, „Das Übel aus dem Norden“ erläutert wird, wird in 4.2. und 4.3. anhand des berühmten Nord-Exkurses von Adam von Bremen das Ende der damals bekannten Welt mit seinen *monstra* und mit besonderer Erwähnung der Amazonen mit finsternen Farben dargestellt. Dieses Konzept wird auch in 4.4. durch die Fragestellung ergänzt, warum die *ultima Thule* von Pytheas aus Marseille als der äußerste Punkt des europäischen Nordens galt. Die „Gegensatzpaare als konstruierte Fremdbezeichnungen zum eigenen Ideal“, als abschließende Überlegungen zum Fremdheitstopos Brunhildes in 4.5., nämlich die Himmelsrichtungen, die als Barbaren geltenden Völker, das Licht - das östliche-christliche Licht im Kontrast zur nördlichen Finsternis -, der Ost- und Nordwind, und vor allem die Polaritäten der Geschlechter bei der Wahrnehmung von kalt und warm, identifizieren Brunhild mit dem unnahbaren heidnischen Norden.

Das dem androgynen Diskurs gewidmete fünfte Kapitel gilt als entscheidende Basis für die Fragestellung nach der Symmetrie bzw. Asymmetrie des Weiblichen und des Männlichen dies- und jenseits der Geschlechtergrenzen. So werden in 5.1. u.d.T. „Zur asymmetrischen Symmetrie der weiblich-männlichen Einheit“ u.a. Fragen gestellt wie z.B. was man unter einem androgynen Wesen versteht, ob in diesem eine Symmetrie der weiblich-männlichen Einheit zu finden ist und welche Faszination davon ausgeht. Bedeutet die Sehnsucht nach dem Androgynen die Aufhebung der Polaritäten? Dient der Androgynie-Diskurs den Frauen als ein hinreichendes Emanzipationsmodell? Was versteckt sich unter dem Mantel des schönen Androgynen? Wie sind in jedem Menschen Männliches und Weibliches verflochten? Ist die Androgynität ein Begriff für oder gegen das Verschwinden der Geschlechter? Als notwendiger Schritt in die Androgynen-Problematik ist in 5.2. die Darstellung der entscheidenden Personifikationen der Androgynie von der *Genesis* und Platons Kugelmenschen bis zu Ovids Zwitterwesen Hermaphroditos, die - als wichtige Inspirationsquellen - zur literarischen Auseinandersetzung mit dem Motiv des Androgynen führen. Der Neuplatonismus und der patriarchale Begriff der Androgynie von Carl-Gustav Jung in 5.3. werden als weitere Beispiele angeführt, die das Patriarchat zu Ungunsten des Weiblichen hervorheben.

Es wird in 5.4. weiterhin der Versuch unternommen, die Androgynie und den *Hieros Gamos*, als Ur- und Endziel des Menschen aufzuzeigen, wobei der utopische Charakter dieses Strebens durch die Aufopferung der Frau, ihren Tod, gekrönt wird.

Genauso wie beim Fremdeitsdiskurs in dieser Arbeit schließt dieses Kapitel mit der Konkretisierung der Androgynität Brunhildes, des Mannweibs, wie sie genannt wird. Die letzten Überlegungen in 5.5. u.d.T. „Die Geschlechtspolaritäten hinter der fadenscheinigen androgynen Maske Brunhildes, der *angeblich* im Panzer-kämpfenden Fremden“ führen zu der aus männlicher Perspektive traditionellen Deutung von Androgynie und ihrer Dekonstruktion. Beispiele zur Verkörperung der männlichen Geschlechtsrollenidentität, die Brunhild als Unnatur charakterisieren, sowie auch ihr selbsterwählter Tod, da es diesseits der Normen keinen Platz für androgyne Frauen gibt, führen zu der Frage, warum wird denn dann überhaupt die Androgynie Brunhildes konstruiert? Was entfremdet dabei? Fragen also, die mittels des Untersuchungsmaterials anhand von zahlreichen Stellen und vielen Bildern beantwortet werden.

Die literarische Auseinandersetzung mit Brunhilde erfolgt im zweiten Teil anhand ihrer Darstellung bei neun Autoren, die hier in folgender dreigliedriger Konstellation stehen: A. *Zur Dramaturgie der gewaltigen Nibelungensage*, B. *Zur Dramaturgie des Einzelschicksals der Figur Brunhildes* und C. *Brunhild als tema con variazioni in allen Gattungen – Als Vortragsthema, in der Lyrik und „als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“*. Hierzu sollte

erwähnt werden, dass die Werke der zweiten und dritten Gruppierung als Titel den Namen der Protagonistin tragen.

Im zweiten großen und dritten kleineren, doch aufschlussreichen Hauptteil der Arbeit wird Brunhild als *tremendum* und *fascinosum* auf der Bühne des 19. Jahrhunderts paradigmatisch dargestellt, konkreter vom Jahr 1810 bis zum Jahr 1874 auf der literarischen und in einem etwas weiteren Spektrum vom Jahr 1805 bis zum Jahr 1920 auf der künstlerischen Bühne.

Einen besonderen Stellenwert verdienen hier jene unerforschten Werke, die zum ersten Mal in der Forschung - ob in ihrer literarischen oder in ihrer verbildlichten Version - analysiert werden. Am Anfang jedes Kapitels steht statt einer Einleitung oder Biographie eine je nach Autor bzw. Künstler bemerkenswerte Stellungnahme dem *Lied* bzw. der Sage gegenüber, wobei bei den völlig in Vergessenheit geratenen Autoren ein erster Versuch unternommen wird, ihr Künstlerleben - die Sage im Hinterkopf behaltend - darzustellen, wichtige Daten und Werke zu sammeln und auf Fehler in der fast nicht existierenden Literaturgeschichte über dieselben hinzuweisen, da sie bisher in der Forschung das Interesse des Publikums und der Germanisten nicht wecken konnten. Vor fast jeder Interpretation folgt in der Literatur die kommentierte Handlung des Werkes, die auf die Figur Brunhildes fokussiert.

Bei allen Autoren und Künstlern wird auch außer der Hauptthematik der androgynen Fremden auf jene Darstellungen und Projektionen eingegangen, in deren Licht die Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert stehen. Obwohl die Gesichter Brunhildes variieren, wird im Laufe der Untersuchungen des Weiblichen anhand dieser Figur auch zu zeigen sein, wie u.a. Brunhild in die Rolle einer femme fatale schlüpft, und wie sich diese wiederum in eine femme fragile verwandelt, so wie es sich nach den Normen geziemt. Ihre Rollen als Verführerin und Täuscherin, einer höfischen Dame, einer männerstarken Amazone, doch ohne Amazonentum, und einer Männergewaltin in ihrer bedrohlichsten Version stehen auch im Mittelpunkt, da sie ihrer Emporhebung und zugleich ihrer Entmachtung dienen. Ihre vom Patriarchat erwünschte gezähmte Weiblichkeit als Verkörperung der Männerphantasien hat die Beseitigung jener Merkmale der fremden Frau zur Folge, die mit ihrer fremden Andersartigkeit zur Bedrohung wird. In ihr werden nach der Dekonstruktion ihrer Mächte alle Projektionen der eingebildeten Weiblichkeit vereint bis zu ihrem selbst erwünschten Freitod, den Liebestod.

Zum gewaltigen Fundus der Nibelungensage und den dazu gehörigen Dramen gehören Ernst-Benjamin-Salomo Raupachs *Nibelungen-Hort* (1828), Richard Wagners *Ring des Nibelungen* (1853-1872) und Friedrich Hebbels *Nibelungen* (1860), die hier chronologisch dargestellt werden.

Als erster, mit der Uraufführung seines *Nibelungen-Hortes*, ist Ernst Raupach zu analysieren, dessen ungeheure theatralische Produktivität viel attackiert wurde. Wie der Titel des Kapitels schon verrät, wird im Drama das Übel der Welt am Beispiel der dämonisierten Anwesenheit der schönen Fremden festgemacht. Es wird auch der Grund erläutert, warum er zu seinem *Hort* gelangte und wie er trotz der schärfsten Kritik die Bühnen seiner Zeit mit seiner Nibelungenversion eroberte. Das Drama wurde nie in den Kreis deutscher Poesie aufgenommen, ist für die hier vorliegende Arbeit jedoch aus diesem Grund noch interessanter, da es außer wenigen zeitgenössischen Kommentaren kaum Beachtung fand. Wie hat Raupach durch sein Frauenbild eine ganze Epoche beeinflusst? Wie war es ihm möglich, die damaligen Geschlechterverhältnisse deutlicher denn je zu schildern?

Das mehrdimensionale Bühnenwerk Richard Wagners, sein Gesamtkunstwerk, der *Ring des Nibelungen*, wo das zeugende Element - nach der Wagnerschen Weltauffassung - die Dichtung und die Gebärerin die Musik ist, wird hier unter dem Aspekt betrachtet, wo die Walküre Brünnhilde, die göttliche Tochter Wotans, als Instrument und *alter ego* ihres allmächtigen Vaters, in ihrem androgynen *symbolontischen Curriculum* als der Beweis der Asymmetrie im

androgynen Diskurs dargestellt wird. Außerdem wird hier noch, wie schon der Titel des Kapitels aufzeigt, das Motiv der Androgynie im Lichte der inzestuösen Beziehungen Brunnhildes im *Ring* behandelt.

Friedrich Hebbels „männlichste Frau“ erhebt sich hier als brennendes Feuer und schwarzes Eis zugleich, als die Personifizierung jenes Un-Topos über alle möglichen Grenzen der Norm. Die androgyne Fremde aus dem höllischen Norden, seine „Hieroglyphe“, so Hebbel, mit ihren Urkenntnissen nimmt in der Welt der Wormser die Rolle des identitätslosen Weibes ein und verliert sich wie ein Vampir teilweise am Sarge Siegfrieds kauern, ihr Gesicht oder auch das Holz zerkratzen.

Zu den Brunhild-Dramen gehören - wieder in chronologischer Anordnung dargestellt - Emanuel Geibels *Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage* (1857), Robert Waldmüllers *Brunhild* (1863) und Reinhold Sigismunds *Brynhilde* (1874).

Dass des Nordens fremde Wildheit in den Adern Brunhildes fließt, wird auch bei dem Lyriker Emanuel Geibel in seiner *Brunhild*, dem ersten Werk in der Nibelungenrezeption überhaupt, deutlich aufgezeigt, in dem ein einzelner Charakter, der Brunhildes, aus dem gemeinsamen Nibelungenraum heraussticht und die Handlung vorantreibt. Der Norden, das Heidnische, das Rätselhafte der fremden Frau verbunden mit dem öden Meer und den steilen Klippen Islands werden hier gerade wegen ihrer darauffolgenden Entmythisierung hervorgehoben.

Als „Turandot des Nordens“, wie der Autor Robert Waldmüller selbst Brunhild nennt, erscheint sie - mit seinen Worten - im „narkotischen Dunstkreise des Sphinxartigen“. Ihre entartete Natur führt sie auf Männerjagd und ihre nordische heidnische Herkunft verbunden mit ihrem männermordenden Trieb machen sie, so der Autor, zu einem „Basilisk“, einer gefährlichen Schlange. Sowohl das Werk *Brunhild*, als auch deren Autor werden in fast keinem der Nachschlagewerke, sei es Literaturgeschichten, Dichterlexika oder Bibliographie zu der Nibelungensage erwähnt oder aber man findet sie unter falschen Angaben. Hier wird versucht, u.a. auch den Autor und seine *Brunhild* wieder ans Licht zu bringen.

Ebenfalls in Vergessenheit geraten ist auch die Dichtung von dem unbekanntem Reinhold Sigismund, seine *Brynhilde*, die sehr lange unter dem Staub der Bibliotheken ihr Dasein fristete und in der literarischen Welt keinerlei Beachtung fand. Warum wählt er für seine *Chriemhilde* das *Nibelungenlied*, aber für seine *Brynhilde* die kalten, nordischen Sagen? Welche Lieder der *Edda* sollte der Forscher genauer begutachten, um das Drama zu verstehen?

Das Spektrum der Figur wird durch drei Werke jenseits der Dramatisierung des Stoffes auf der Bühne erweitert, Johann Wolfgang von Goethes *Maskenzug der romantischen Poesie* (1810), Johann-Gottfried Kinkels Gedicht *Brynhildis* (1850) und Johannes Scherrs Novelle *Brunhild* (1870).

Warum war Goethe wie er sich selbst nannte, „Gast und Wanderer“ in den Regionen des Altdeutschen? Welche Haltung brachte er dem Mittelalter bzw. auch dem *Nibelungenlied* entgegen? Wie kam er zu seiner Brunehild, wie er sie nannte, zu der „herrlichsten der Frauen“? Werden auch dieser Brunhild Projektionen zugeschrieben?

Das nie in der Forschung behandelte Gedicht *Brynhildis* von Gottfried Kinkel wird hier sowohl in einer kritischen Auseinandersetzung mit den Schriften Sigmund Freuds als auch aus der Sicht eines Träumenden analysiert.

Anhand der Novelle *Brunhild* von Johannes Scherr wird das Bedürfnis nach Erziehung - insbesondere der Frauen - deutlich. Wie verbindet Scherr Mythos, Gender und sein Exil? Ausschnitt aus *Brunhild* in Scherrs *Kultur- und Sittengeschichte der deutschen Frauen*? Warum benutzt Scherr die Ballade *Königskinder* als Eingangszitat für seine Novelle? In welcher Konstellation steht diese *Brunhild* zu Schiller und seinem Frauenideal?

Der dritte Teil der Arbeit, ein allererster Versuch zur Darstellung der Figur in der Kunst überhaupt, - Brunhild wurde bisher nie vereinzelt als Thema in der Forschung gesehen - umfasst drei Kapitel, die Brunhilde nach der Neuentdeckung des *Nibelungenliedes* im Hinblick auf das *Lied* und den urgermanischen Mythos einerseits oder andererseits völlig frei, unabhängig von der Sage gesehen, betrachten. Aus einem umfangreichen Reichtum an Abbildungen der Figur werden hier jene Darstellungen bearbeitet, die alle ihre Rollen ans Licht bringen. Durch diesen parallelen Versuch, nach dem Bild Brunhildes in der Kunst zu fragen, wird in diesem dritten Teil bewiesen, dass die analysierten Imagines des Weiblichen nicht nur die literarische Szene, sondern auch die Kunst des gesamten, *langen* 19. Jahrhunderts beherrschen.

In 3.1. sind fünf Künstler im Banne des *Nibelungenliedes* zu analysieren, während in 3.2. unter dem Einfluss Richard Wagners fünf deutsche und vier ausländische Künstler behandelt werden. Den Abschluss bilden Darstellungen und Gemälde in 3.3. von zwei ausländischen Künstlern, die aus der Kunst selbst schöpfend diese Frauenfigur samt ihren Eigenschaften und Charakteristika in verschiedenster Form für die hier vorliegende Arbeit auf eine aufschlussreiche Art und Weise zeigen, einerseits die Figur als femme fatale und ihre Entmythisierung, andererseits der Versuch, das Ewig-Weibliche in eine altgermanische Welt zu versetzen, als reine Männerphantasie dargestellt.

Es werden hier nicht nur Gemälde abgebildet, sondern dieser letzte verbildlichte Teil umfasst eine Fülle von Darstellungen, die die in der Literatur aufgetauchten Themen und Motive, die die Rolle der starken Frau im 19. Jahrhundert behandeln, deutlicher denn je aufzeigen. Der vergleichende Blick auf die Kunstwissenschaften ist lehrreich, denn zum einen bestätigt die Kunst mit dem Bild das Sagbare und Unsagbare der Literatur, zum anderen wird Kunst nicht selten als zähmendes Mittel gegen den Fremden verwendet, indem sie den Fremden zum Eigenen macht, um so die Bedrohung zu eliminieren.

Die Abbildungen wurden außerdem aus allen Bereichen der Kunst gewählt, die die Zuschreibungen und Projektionen der weiblichen Figur verbildlichen und ans Licht der Forschung bringen können. Bei der hier vorliegenden Analyse geht es um eine Reihe hervorragender Werke, nicht nur aus der Malerei, sondern auch aus der Zeichen- und Buchkunst. Zeichnungen und Illustrationen im Buch *Die Götter der Germanen*, in der wundervollen Prachtausgabe des *Nibelungenliedes* um die Jahrhundertwende oder im *Ring des Nibelungen* von Wagner, Wandgemälde in der Münchner Residenz und im Cornelianum zu Worms, Großgemälde in der Nibelungenhalle in Königswinter am Rhein, bis hin zu Skizzen, Lithographien, Kupferstichen, Statuen und Statuetten, ergänzen das vielschichtige Image der Brunhild. Die Darstellung der Kolossalbronze der Walküre in Kopenhagen darf natürlich nicht außer Acht gelassen werden.

Das erste Kapitel u.d.T. „Zu der Darstellung der männermordenden Königin des *Nibelungenliedes*“ umfasst fünf Künstler, die dem *Lied* treu, die Figur im Banne der Nationalbegeisterung für das *Lied* wahrnehmen, wobei die Analyse hier allerdings nicht politischen oder nationalen Zwecken dient, sondern Aspekte der Rolle der Frau in der Gesellschaft aufzuklären versucht.

Ausgewählt wurden hierzu vier Werke des Schweizer Johann-Heinrich Füssli, *Der Streit der Königinnen* (1805), *Kriemhild rühmt vor Brünhild ihren Gemahl Siegfried* (1805), *Brünhilde betrachtet den von ihr gefesselt an der Decke aufgehängten Gunther* (1807) und *Brynhild erblickt Sigurd in der Waberlohe* (1800-1810), an deren Darstellung u.a. das Ausgeliefertsein der Männer an die weibliche Grausamkeit zu untersuchen ist. Füssli, der erste und bedeutendste Illustrator des neuentdeckten *Nibelungenliedes*, steht als Schweizer außerhalb jeglicher Tradition und gibt - schon am Anfang des 19. Jahrhunderts - seiner Brunhild die dämonisierte Macht einer femme fatale.

Auf drei Wandgemälden von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchner Residenz, *Brunhild und Gunther* (1832-33), *Brunhildes Ankunft in Worms* (1833) und *Siegfrieds Heimkehr aus den Sachsen- und Dänenkriegen* (1834-44) steht u.a. auch die Überzeugung der Entmythisierung der Figur im Vordergrund, da hier milde Weiblichkeit in vollem Kontrast zu der kämpferischen Männlichkeit aufgezeigt wird.

Der Illustration Josef-Kaspar Sattlers zufolge (1898-1904) wird hier die Figur mit der Vorstellung der erbarmungslosen Frau assoziiert, wobei der gefesselte, gehängte Mann wie Christus am Kreuz als ihr Opfer dasteht.

Den Höhepunkt erreicht die hier vorliegende Auseinandersetzung mit der negroiden verhassten Fremden von Hans-Adolf Bühler, dessen Gemälde *Brunhild auf Isenland* (1906) und *Nibelungen* (1908) die hier angeführte These verkörpern und verbildlichen.

Karl Schmoll von Eisenwerths Wandbilder *Hagen und Brunhild sinnen auf Rache* (1912-13) und *Empfang der Brunhild in Worms* (1914-15) zeigen sie als die am Rande stehende demütige Königin, die aber getrieben von ihren Rachegefühlen ihren dämonischen Plan weiterhin verfolgen wird.

Im zweiten Kapitel u.d.T. „Zur Wagnerschen Darstellung der sich selbst opfernden Tochter als Erlöserin der Welt“ wird Brunhild von neun Künstlern dargestellt. Die bahnbrechende, gewaltige Gestalt Richard Wagners nach der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit seinem Gesamtkunstwerk muss Beachtung finden, da seine Tondichtung zu einem neuen Kapitel in der Geschichte der Musik, der Literatur und der Kunst überhaupt führte. Es geht um einen jener Dichter, die in hohem Maße die Kunstproduktion weltweit beeinflusst haben. Es war auch Wagner, der nicht unter dem Einfluss des *Liedes* stehend mit seinen Tondichtungen den Blick der Künstler auf die Götter und mythischen Gestalten der nordischen Mythologie gelenkt hat.

An den Geschlechterkampf erinnert das für den Theatinerang der Münchner Residenz angefertigte Fresco von Michael Echter *Siegfried entreißt Brünhilde den Ring* (1865), während sie als Opfer der Liebe im Fresko *Brünhilde sprengt in den brennenden Scheiterhaufen* (1865) zu erkennen ist.

Bei Hans Thoma wird sie aufgrund ihrer Andersartigkeit reglementiert, wie in den Werken *Wotans Befehl an Brünnhilde* (1876), *Der Walkürenritt* (1879) und *Walküre* (1895) festzustellen ist.

Sechs Werke des längst vergessenen Malers Ferdinand Leeke (von 1889 bis 1898), die den Abschied des Vaters von seiner Tochter behandeln, dienen als der beste Beweis für die inzestuösen Beziehungen Brünnhildes nach der hier vorliegenden Wagner-Relektüre des *Ring*. Die bewaffnete Walküre Brunhild von Robert Engels in seiner Illustration der *Götter Germaniens* (1919) personifiziert die Aggressivität der über die gefallenen Männer hinweggaloppierenden Frau und verweist eher auf sexuelle Geschlechterbeziehungen als auf einen fairen Feldkampf.

Eine Fülle an Gemälden von Hermann Hendrich, u.a. *Wotans Abschied*, *Walkürenritt* und das sich wiederholende Motiv der Schlafenden Schönen, nach der Wende angefertigt, zeigt Brünnhilde als Drohung und Schreckensbild einerseits und als die gehorsame Tochter andererseits, sowie auch als die schlummernde Mutter-Erde und abschließend in einem inquisitorischen Szenario als die zu bestrafende ungehorsame Tochter.

Dieses wiederkehrende Motiv der Verbannung und Bestrafung unter dem dominierenden Blick und der herrschenden Macht des Vaters behandelt auch das Gemälde *Finale de la Valkyrie* (1877) des Franzosen Henri Fantin-Latour, während der Franzose Odilon Redon anhand seiner zwei Abbildungen der *Brünnhilde* aus den Jahren 1885 und 1894 eine edle, naive, junge Frau zeigt, wobei man sich staunend fragt, wo denn die mächtigen Züge der Kriegerin geblieben sind. Warum sind sie nicht aufzufinden? Seine *Brünnhilde zu Pferd* (1905) ist ebenfalls die Inkarnation der Männerphantasien, wie gezeigt wird.

Zu welchem Zweck dient hierzu das Gemälde *Sechsflügliger Seraph* (1904) von Michail Alexandrowitsch Wrubel? Warum fühlt man sich berechtigt, aus der Analyse des Seraphs Schlussfolgerungen für seine *Walküre* (1899) zu ziehen?

Welche Rollen übernimmt Brünnhilde in den Illustrationen Arthur Rackhams für die Auflage des Buches *Siegfried and the Twilight of the Gods* (1911)?

Im letzten Kapitel u.d.T. „Zur Darstellung Brunhildes als eine femme fatale in Paris und als eine Kämpferin in der Schlacht im Hohen Norden“ erscheint Brunhild nach fast achtzig Jahren nach der femme fatale von Johann Füssli bei dem belgischen Maler Félicien Rops in seinem *Zank* oder *L'Attrapade* - (1877) in ein Cabaret situiert, wo Mythisches und Menschliches ineinander verschmelzen und parodistisch dargestellt werden. Brunhild, eine Pariserin?

Als Bewunderungsobjekt auf einem Felssockel, als eine nackte Männerphantasie, steht sie da, im Hohen Norden, aus dem sie stammt, die *Reitende Walküre mit Schwert* (1904), die *Reitende Walküre mit Speer* (1908) und die Kolossalbronze in Kopenhagen (1910).

Eine Amazone, die in den Männerphantasien nur deshalb existiert, um überwunden zu werden.

ERSTER TEIL

Fremdheit und Androgynie als literarischer Un-Topos

[Der Mann] legt in sie [die Frau], was er fürchtet und wünscht, was er liebt und haßt. Und wenn es so schwierig ist, etwas über sie zu sagen, so deswegen, weil der Mann sich ganz in ihr zu finden sehnt, und weil sie Alles ist. Nur ist sie eben Alles auf der Ebene des Unwesentlichen; sie ist alles *Andere*. Als Anderes aber ist sie auch ein Anderes als sie selbst, anders als das, was von ihr erwartet wird. Obwohl sie alles ist, ist sie niemals gerade *das*, was sie sein sollte.¹

Simone de Beauvoir

¹ Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 205. (Hervorhebung von der Autorin)

1

Brunichilde, die aus der Fremde kommende, Unheil bringende Merowinger-Königin – Die Namensschwester Brunhildes?

„Die Sucht nach der Regierung hatte dich [die Königin Brunichilde] zu allen Freveln so verblendet. Die Frauen sind von Natur aus besonders geeignet, den Männern zu schaden.“¹

Giovanni Boccaccio

¹ Boccaccio, Giovanni: *Vom Glück und vom Unglück berühmter Männer und Frauen. De Casibus Virorum Illustrium*. Auswahl, Übersetzung aus dem Lateinischen und Nachwort von Werner Pleister. Mit 17 Miniaturen aus dem Codex Gallicus 6 der Bayerischen Bibliothek. Zürich, Stuttgart: Manesse 1992, S. 291. Darin das Kapitel „Über einige Armselige und über Brunichildis, Königin der Franken“, S. 287-293.; Alle Zitate werden dieser Ausgabe entnommen und die Seitenangaben sind im durchlaufenden Text in Klammern zu finden.

1.1. „Da kommt Bruna aus Spanien; vor ihrem Anblick werden viele Völker zugrunde gehen.“²

Im Buch *Weib, Dame, Dirne. Kultur- und Sittengeschichte der deutschen Frauen* bezieht sich der Literaturhistoriker Johannes Scherr, dessen Novelle *Brunhild* zum Corpus der zu untersuchenden Literatur gehört, auf die Merowinger-Königin Brunichild(e), deren edle Herkunft und Schönheit verbunden mit herausragendem Geist sie nicht daran hinderten, sich in ein Ungeheuer zu verwandeln.³

Diese durch ihre herablassende stolze Art verblendete Frau, eine jener dämonischen Figuren, an denen die Merowinger-Geschichte so reich ist,⁴ wird von Johannes Scherr anhand der historischen Quellen von Gregor von Tours und der Gedichte von Venantius Fortunatus widersprüchlich beschrieben:

Brunhild (Brunichilde), die Tochter des westgothischen Königs Athanagild, [war] nach Gregors Beschreibung eine Jungfrau von feiner Gestalt, schön von Angesicht, züchtig und wohlgefällig im Benehmen, klugen Geistes und anmutig im Gespräch. Noch begeisterter hat sich Venantius Fortunatus über die Braut ausgelassen, indem er sie eine zweite Venus nannte, einen spanischen Edelstein, dessen Glanz den der Saphire, Smaragde und Kristalle völlig verdunkelt habe, und ihre Güte und Holdseligkeit, Bescheidenheit und Klugheit bis an den Himmel erhob. Gewiß ließ sich der Poet nicht träumen, daß aus der Gefeierten mit der Zeit ein Ungeheuer werden würde, wie es die Weltgeschichte kaum ein zweites Mal erblickt hat.⁵

Über welche Quellen verfügen wir denn überhaupt und welche Bereiche von ihrem Leben werden in diesen Quellen berührt? Von späteren Geschichtsschreibern wird für die Zeit bis zum Jahr 592 die zehnbändige *Historia Frankorum* von Gregor von Tours herangezogen. Für die Fortsetzung mit der grausamen Hinrichtung von Brunichilde haben die Geschichtsschreiber aus der *Fredegar-Chronik* (Scholasticus Fredegarius) und dem weit verbreiteten *Liber Historiae Francorum* geschöpft.⁶ Ins Augenmerk werden hier zwei Ereignisse, bei denen die historische Brunichilde im Mittelpunkt steht, gerückt, nämlich ihre Hochzeit mit König Sigibert I., dem König von Austrasien, und die Schilderung ihres Todes.⁷

² Fredegarius, Scholasticus: „Die vier Bücher der Chroniken des sogenannten Fredegar“. In: *Quellen zur Geschichte des 7. und 8. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Herwig Wolfram und übersetzt von Andreas Kusterling. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 44-271, hier Buch III, (57), S. 129.

³ Vgl. Scherr, Johannes: *Weib, Dame, Dirne. Kultur- und Sittengeschichte der deutschen Frauen*. Durchgesehen und herausgegeben von Max Bauer. Mit 100 zum Teil farbigen Abbildungen und Tafeln. Dresden: Aretz 1928, S. 46f. Siehe darin ins. das Kapitel „Zur Völkerwanderungszeit“, S. 27-47.

⁴ Vgl. Vries, Jan de: *Heldenlied und Heldensage*. Bern u. München: Francke 1961, S. 266.

⁵ Scherr, 1928, S. 46.; Vgl. noch zu der Beschreibung Brunichildes Gregor von Tours: *Historiarum Libri Decem. Zehn Bücher Geschichten*. Neugearbeitet von Rudolf Buchner. Auf Grund der Übersetzung W. Giesebrechts. Bd. 1. Buch 1-5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970, S. 231.

⁶ Vgl. Weber, Marie-Luise: „Die Merovingerkönigin Brunichilde in den Quellen des lateinischen Mittelalters“. In: Andreas Bihrer (Hrsg.): *Nova de veteribus. Mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt*. München u. Leipzig: Saur 2004, S. 45-70, hier S. 45.

⁷ Vgl. Scheibelreiter, Georg: „Die fränkische Königin Brunhild. Eine biographische Annäherung“. In: Dorothea Walz (Hrsg.): *Scripturus vitam. Lateinische Biographie von der Antike bis in die Gegenwart. Festgabe für Walter Berschin zum 65. Geburtstag*. Heidelberg: Mattes 2002, S. 295-308, hier S. 295f.

Sigibert I., einer der vier Söhne von Chlothar I., freite um Brunhild, die Tochter des Westgotenkönigs Athanagild, der sie mit vielen Geschenken zu Sigibert schickte. Im Jahre 566 fand die Hochzeit statt, und Brunhilde schwor dem Arianismus, der in Spanien verbreitet war, ab.⁸ So Gregor von Tours:

Als nun König Sigibert sah, daß seine Brüder sich Weiber wählten, die ihrer nicht würdig waren, und sich so weit erniedrigten, selbst Mägde zur Ehe zu nehmen, da schickte er eine Gesandtschaft nach Spanien und freite mit reichen Geschenken um Brunhilde, die Tochter König Athanagilds. [...] Der Vater [...] versagte sie ihm nicht und schickte sie mit großen Schätzen dem Könige. Der versammelte die Großen seines Reichs, ließ ein Gelage zureichten und unter unendlichem Jubel und großen Lustbarkeiten nahm er sie zu seinem Gemahl. Und da sie dem Glauben des Arius ergeben war, wurde sie durch die Belehrung der Bischöfe und die Zusprache des Königs selbst bekehrt, glaubte und bekannte die heilige Dreieinigkeit und wurde gesalbt. Und bis auf den heutigen Tag verharret sie in Christi Namen im katholischen Glauben.⁹

Das erzählte Gregor von Tours in seinem vierten Buch seiner *Historia Francorum*, das er zwischen 573 und 575 verfasste, wobei die erzählten Ereignisse etwa zehn Jahre zurückliegen. Gregor starb 594, und die Ereignisse seiner *Historia* reichen bis ins Jahr 592.¹⁰

Ganz anders beschreibt Fredegar in seiner im 7. Jahrhundert verfassten Chronik im Kapitel „Sigibert wirbt um Brunhilde“ die Werbung um die Tochter Athanagilds:

Als Sigibert sah, daß seine Brüder [Charibert, Guntram (oder Guntchramm) und Chilperich] niedriggeborene Weiber nahmen, schickte er Gogo als Gesandten zu König Athanagild mit der Bitte, er möge ihm seine Tochter, die Bruna genannt wurde, zur Frau geben. Athanagild schickte sie mit vielen Schätzen Sigibert zur Vermählung. Um ihren Namen klingender zu gestalten, wurde er in der Art verlängert, daß sie nun Brunhilde genannt wurde. Sigibert nahm sie unter viel Jubel und großen Lustbarkeiten zu seiner Frau.¹¹

Fredegar schreibt, sie habe nur Bruna geheißen, daher habe sie ihren kurzen Namen klang- und prachtvoller ausgestalten lassen. Dadurch lässt er sie durch den wenig eindrucksvollen Namen geringer und durch dessen Erweiterung eitel erscheinen. So macht er die ihm verhasste Königin doppelt lächerlich.¹²

Die Geschichtsschreibung von Gregor gilt als subjektiv, während die *Fredegar-Chronik*, die erst nach dem Tod der Brunhilde begonnen wurde, ihr Eintreffen im Frankenland anders schildert, vielleicht, weil die Autoren entweder parteiisch verstrickt oder persönlich betroffen waren. Ihnen war übrigens das Ende der Brunhilde bekannt, und sie verbinden die erste Handlung von Brunhilde gleich nach ihrer Hochzeit mit dem Mord des Hausmeiers Gogo, angeblich weil sie ihn einfach beseitigen wollte.¹³ Sie erregte den

⁸ Vgl. Weber, 2004, S. 46.; Vries nennt als Gatten Brunhildes Sigibert den II. Vgl. Vries, S. 266. Das stimmt aber nicht. Sigibert II. ist ihr Urenkel, der 613 ermordet wurde.

⁹ Gregor von Tours, S. 231 u. S. 233.

¹⁰ Vgl. Weber, 2004, S. 46f.

¹¹ Fredegar, III, (57), S. 129 u. S. 131.; Zu den niedergeborenen Weibern gehörten nach dem Chronisten u.a. die Tochter eines Wollarbeiters, die Tochter eines Schafhirten, die Magd der vom König Guntchramm verstoßenen Königin Marktrude und die Konkubine Veneranda. Vgl. ebd., S. 129.

¹² Vgl. Scheibelreiter, S. 297.; Fredegar, das Sprachrohr einer Adelspartei, hasste Brunhilde, die „die Stellung des Königtums im Kampf gegen den sich immer deutlicher bildenden ‚Adel‘ zu festigen suchte.“ Kusternig, Andreas: „Einleitung“. In: *Quellen zur Geschichte des 7. und 8. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Herwig Wolfram und übersetzt von Andreas Kustering. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 3-42, hier S. 4f.

¹³ Vgl. Weber, 2004, S. 47.; „Zusammenfassend kann man sagen: die Tendenz bei Gregor von Tours ist, dass Brunhilde selbständig agiert, die Fäden zieht und es nicht anderen überlässt, Entscheidungen zu treffen. Denen, die sich mit ihr gut stellen, geht es besser als denen, die sich ihr widersetzen.“ Ebd., S. 67.

Haß Sigiberts gegen ihn [Gogo], und so tötete Sigibert ihn auf ihren Rat. Auf Brunichilds Rat hin wurden solche Untaten und solches Blutvergießen im Frankenreich angerichtet, daß sich die Prophezeiung der Sibylle erfüllte, die sagte: „Da kommt Bruna aus Spanien; vor ihrem Anblick werden viele Völker zugrunde gehen.“ Sie aber wurde von Pferdehufen zu Tode getrampelt.¹⁴

Dass Gogo etwa 15 Jahre nach der Hochzeit Brunichildes mit Sigibert, also 581, eines natürlichen Todes starb, beweist die tendenziöse Geschichtsschreibung der *Fredegar-Chronik*.¹⁵ Brunichilde ist Westgotin, doch diese Herkunft will man nicht hervorheben, da die Franken seit Childerich I. traditionell gotenfeindlich waren. Sie selbst aber unterschied sich nicht von Königinnen fränkischen Stammes, nur ihr arianisches Bekenntnis weist auf ihr Gotentum hin, ansonsten wird sie als Tochter Spaniens begrüßt und sie dürfte sich recht schnell in der fränkischen Welt akklimatisiert haben. Obwohl man mit Befangenheit bei der Schilderung ihres Aussehens rechnen muss, soll sie, so Venantius, an Nereiden und Nymphen erinnern. Ihr Gesicht leuchtet wie Lilien und Rosen, wie Gold und Purpur, während vortreffliche, aufgezahlte Eigenschaften bei Venantius zugleich dem Lob von Gregor von Tours entsprachen. Ihre anmutige Schönheit und ihr sittlicher Adel werden auch von Gregor hervorgehoben, während ihre Klugheit als Beraterin und ihre Gewandtheit in der Konversation auf ihre wichtige Funktion als Königin hinweisen.¹⁶

Venantius Fortunatus, der im Jahre 565 aus Oberitalien nach Tours kam und später Freundschaft mit Gregor schloss, verfasste anlässlich der Hochzeit von Brunichilde und Sigibert ein panegyrisches Hochzeitsgedicht mit 143 Hexametern, das sein Debüt am Hof war. Er war Neuling in der Gegend, doch seine herausragenden Lateinkenntnisse und seine Dichtkunst verschafften ihm große Anerkennung. Im Gedicht wird eine Frühlingsszene dargestellt, wo sich Cupido und Venus treffen und das Paar lobpreisen. Cupido repräsentiert den König als starken Spross einer Königsfamilie und Venus Brunichilde vor allem wegen ihrer vornehmen Herkunft und mehr noch wegen ihrer Anmut und Schönheit. Mit dem Wunsch auf reiche Nachkommenschaft und ein Zusammenleben in Eintracht und Harmonie endet das Gedicht.¹⁷

Arianerin zunächst soll sie aber durch das Zureden Sigiberts für den Katholizismus gewonnen worden sein,¹⁸ da ein „Religionswechsel für aus der Fremde kommende Königinnen notwendig schien, um die Zusammenarbeit mit dem gallorömischen Episkopat nicht zu gefährden.“¹⁹

Bei weiteren Episoden ihres Lebens liegt das Gewicht der Handlung auf anderen Personen, so lässt sich Manches indirekt erschließen. Brunichilde scheint ins politische Kräftespiel der Merowinger integriert zu sein, aber Vieles bleibt dennoch im Dunkeln. Zum einen war sie in die Belange von Familie, Sippe, von Grundherrschaft und Königtum eingebunden, zum anderen empfand sie ein tiefes Gefühl von Fremdheit, das bestimmte Reaktionen hervorrief. Als alte ränkevolle Königin, deren Bild das der unheilbringenden Herrscherin ist, tritt sie in den zwanzig letzten Jahren ihres Lebens wieder in den Vordergrund. In ihr vereinigten sich die

¹⁴ Fredegarius, III, (59), S. 131.; Nach Fredegar also existierte schon unter den Franken eine biblische, sibyllische Prophezeiung, die die Ankunft Brunichildes aus Spanien und ihren Tod voraussagte. Doch dieser Text war a posteriori - erst nach dem Tode Brunichildes - geschrieben worden. Vgl. Kurth, Godefroid: *Histoire poétique des Mérovingiens*. Paris [u.a.]: Alphonse Picard et Fils 1893, S. 405. (Eigene Übersetzung aus dem Französischen)

¹⁵ Vgl. Weber, 2004, S. 47 u. ebd. (Anm. 8).; Vgl. auch dazu Fredegarius, S. 131 (Anm. 34).

¹⁶ Vgl. Scheibelreiter, S. 297f.; Dass sie Eindruck machte, dass sie schön, anmutig und gebildet war, beweist auch die Tatsache, dass sich König Chilperich, der Bruder Sigiberts, mit der Schwester Brunichildes vermählen wollte, nachdem er seine Schwägerin gesehen hatte, obschon er der sinnlichen Fredegunde verfallen war. Vgl. ebd., S. 298 u. S. 306 (Anm. 22).

¹⁷ Vgl. Weber, 2004, S. 48.

¹⁸ Vgl. Scheibelreiter, S. 298f.

¹⁹ Ebd., S. 306 (Anm. 28).

barbarische Dynamik und Lebensauffassung mit christlichen Normen, doch nicht im Gleichgewicht, daher auch die Tatsache, dass sie noch nicht in der Welt der Christlichkeit lebte.²⁰ Sie wird von Godefroid Kurth im ihr gewidmeten Kapitel „La reine Brunehaut“ als eine „figure grandiose et tragique“²¹ dargestellt, während ihr im selben Kapitel „traits terribles“ (ebd.) bzw. furchtbare Charakteristika von den Chronikern und Hagiographen seit dem VII. Jahrhundert zugeschrieben werden.

Schon ein flüchtiger Blick in Brunichildes Leben reicht für die Feststellung ihres tragischen Schicksals, wenn man in Betracht zieht, dass ihre Hochzeit ca. im selben Jahr mit der Ermordung ihrer Schwester, der ebenfalls aus Spanien stammenden Prinzessin Galsvintha, stattfindet.²² Im Kapitel „Von den Gemahlinnen Chilperichs“ berichtet Gregor von Tours, wie bzw. warum König Chilperich, der Bruder Sigiberts I., um Galsvintha, Brunichildes Schwester freite. Obwohl er mehrere Frauen hatte, versprach er sie zu verlassen, nachdem er Brunichilde, die Frau seines Bruders, kennengelernt hatte. Er hatte nämlich gehofft, ihre Schwester wäre genauso schön und erhaben wie Brunichilde. So hat er dem Vater der zwei Schwestern durch seine Gesandten versprochen

die anderen Weiber zu verlassen, wenn er nur ein ihm ebenbürtiges Königskind zur Ehe empfinde. Der Vater glaubte diesen Versprechungen und übersandte ihm seine Tochter gleich wie die frühere mit reichen Schätzen. Galsvintha war aber älter als Brunichilde. [...] Aber des Königs Liebe zu Fredegunde, die er schon früher zum Weibe gehabt hatte, brachte schweren Streit zwischen ihnen.²³

Chilperich ließ Galsvintha, seine Frau, durch einen Dienstmann erdrosseln und fand sie daraufhin tot in ihrem Bett. Wenige Tage nach ihrem Tod heiratete er Fredegunde. Seine Brüder verdächtigten ihn, dass er seine Frau Galsvintha ermorden ließ und sie vertrieben ihn aus dem Reich.²⁴ Auf Treiben Brunichildes erklärte ihm Sigibert I. den Krieg, weil Fredegunde, die Geliebte Chilperichs, den Mord seiner Frau, Brunichildes Schwester, veranlasst habe.²⁵

Galsvintha, die auch dem Arianismus abschwor und auch von ihrem Vater mit reicher Mitgift ausgestattet wurde, wurde auf Betreiben Fredegundes getötet, wobei hier die Rolle Chilperichs, der um Galsvintha geworben hat, ungeklärt ist. Gregor erzählt in seiner *Historia Francorum*, die Feindschaft zwischen den zwei Frauen bestehe schon lange, sie ist wahrscheinlich mit dem Mord an Galsvintha entstanden und wurde durch den Mord Sigiberts 575 noch verstärkt. Venantius fertigte ein Trauergedicht zum Tod Galsvinthas mit 370 Distichen an, wo er aber niemanden des Mordes bezichtigt, vielmehr nennt er den Tod Galsvinthas einen großen Schicksalsschlag. Sein Bedauern gilt übrigens nicht dem verwitweten Ehemann Chilperich, sondern ihrer Schwester, Brunichilde.²⁶

Fredegunde auf der einen Seite und Brunichilde auf der anderen Seite „steigerten, einander todfreundlich gesinnt, die merowingischen Bruderzwistgreuel zur höchsten Höhe.“²⁷ Allerdings hat Fredegunde bei Gregor von Tours

²⁰ Vgl. ebd., S. 296f.

²¹ Kurth, S. 403.

²² Das Wort „ermordet“ kommt z.B. bei Classen öfters vor und betrifft 567 ihre Schwester, 575 ihren Mann und 613 - im Jahre ihrer Folterung und Ermordung - ihren Enkel. Vgl. Classen, Peter: „Brunichild“. In: *Neue Deutsche Biographie*. Herausgegeben von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 2. Berlin: Dunker und Humblot 1955, S. 679, hier ebd.

²³ Gregor von Tours, S. 233.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Schulze, Ursula: *Das Nibelungenlied*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 63.

²⁶ Vgl. Weber, 2004, S. 48f.

²⁷ Scherr, 1928, S. 46.; Die ins *Nibelungenlied* eingegangene Feindschaft zwischen Brunichilde und Fredegunde gilt zwar als die bekanntere Frauenfeindschaft, doch auch andere z.B. zwischen Audovera und Fredegunde, d.h. zwischen der ersten und dritten Gemahlin Chilperichs, waren

die undankbare Rolle der Übeltäterin. In der „*Fredegar-Chronik*“ und im „*Liber Historiae Frankorum*“, deren Autoren das Ende bekannt war und die vermutlich selbst parteiisch waren, heißt es oft *instigante Brunichilde* – oder ähnlich. Brunichilde ist diejenige, die sich Übles ausdenkt und andere zu Untaten verführt. Sie wird etlicher Morde bezichtigt, einen natürlichen Tod scheint es in ihrer Nähe kaum zu geben, und ihr Tod wird als ihrer würdig bezeichnet.²⁸

Gregor bezeichnete seinerseits den Bruder Sigiberts Chilperich I. als Nero und Herodes jener Zeit und auch Fredegunde, die (Fiedel)-Frau des Chilperich, wurde in einem negativen Licht dargestellt. In seinem vierten Buch erwähnt er nur noch zweimal Brunichilde, doch nicht als agierende Person, sondern einmal beim Tod ihres Mannes und einmal beim Tod ihres Vaters.²⁹ Beide Brüder wurden ebenso ermordet, Sigibert selbst 575, Chilperich im Jahre 584. Gegen Brunichildes Herrschaft erhob sich der neustrische Adel und ging zum Sohn Fredegundes über, Chlothar II., der das Frankenreich wiedervereinigte.³⁰

Sowohl die *Fredegar-Chronik* als auch Gregor von Tours machen für den Tod Sigiberts Fredegunde verantwortlich. Brunichilde heiratete ein Jahr später, 576, Merovech, den Sohn Chilperichs von einer früheren Frau, also ihren Neffen, der ebenso ermordet wurde.³¹ Die Vermählung Brunichildes mit dem Sohn ihres Feindes wurde einerseits als „Ergebnis einer verzweifelten Orientierungslosigkeit der entmachteten und existenziell gefährdeten Königinwitwe interpretiert“,³² andererseits aber wird sie im Jahre 870 in der von Ado von Vienne verfassten *Passio sancti Desiderii* erwähnt, wo am ausführlichsten von ihren moralischen Verfehlungen die Rede ist u.a. auch von ihrer Heirat mit ihrem Neffen Merovech, bis dahin, dass sich Brunichilde selbst jungen Männern als schändlichste Hure hingegeben hatte. Bei Notker Balbulus Ende des 9. Jahrhunderts wird zwar Merovech nicht erwähnt, doch der unmoralische Lebenswandel Brunichildes wird zu Beginn des Textes durch das Prädikat *incestuosissima* ergänzt, während am Schluss des Textes die Bezeichnung *non regina sed meretrix*, d.h. keine Königin, sondern eine Hure, steht.³³ Brunichilde hat

[a]ls Gattin, Mutter, Großmutter und Urgroßmutter der Könige in Austrasien und (seit 592) Burgund [...] zwei Menschenalter die Politik des Frankenreiches entscheidend beeinflusst und wiederholt faktisch die Regentschaft geführt. Ihr ganzes Zeitalter ist ausgefüllt von Vorherrschaftskämpfen der fränkischen Teilreiche untereinander, die durch die Ermordung Galswinds auf Betreiben ihrer Nebenbuhlerin Fredegunde ausgelöst waren.³⁴

Jedenfalls bestand im Volke die Auffassung, dass die Königin ihre Schönheit für düstere Pläne einsetzte, so wurde die negative Sicht von der späten Brunhild um einen wichtigen, weiteren Aspekt erweitert, wenn es darum ging, furienhafte Frauen zu schildern.³⁵

Das höllische Schauspiel, das diese beiden Furien [Brunichilde und Fredegunde] im Gang erhielten, ging erst im Jahre 614 mit einem gräßlichen Schlußakt zu Ende. Da fiel, nachdem Fredegunde schon 17 Jahre früher gestorben, die alte Brunhild als Gefangene in die Hände

auch nicht minder blutig. Vgl. Hartmann, Martina: *Aufbruch ins Mittelalter. Die Zeit der Merowinger*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 61. Darin bes. das Kapitel „Ein Vorbild für das Nibelungenlied?“, S. 59f.

²⁸ Weber, 2004, S. 67.

²⁹ Vgl. ebd., S. 46f.; Siehe dazu in der *Fredegar-Chronik* die Kapitel „Vom Tode König Sigiberts“, IV, (51), S. 271ff. und „Von Friard. Von den Königen Spaniens. Von Palladius“, IV, (38), S. 249.

³⁰ Vgl. Schulze, 2008, S. 63.

³¹ Vgl. Weber, 2004, S. 51.; Merovech, ihr zweiter Mann, war der Sohn Chilperichs und Audoveras, von der Chilperich drei Söhne hatte, nämlich Theudebert, Merovech und Chlodovech. Vgl. Gregor von Tours, IV, (28), S. 233.

³² Scheibelreiter, S. 301.

³³ Vgl. Weber, 2004, S. 69.

³⁴ Classen, S. 679.

³⁵ Vgl. Scheibelreiter, S. 298.

Chlotars des Zweiten, des Sohnes ihrer Todfeindin, und im Lager zu Chalons erging das barbarische Strafgericht über die greise Frevlerin. Chlotar rechnete ihr vor, wie zehn Fürsten merowingischen Stammes auf ihr Anstiften oder Verschulden ermordet worden seien. Hierauf ließ er sie drei Tage martern, dann auf ein Kamel setzen und so zum Hohn durch das ganze Heer führen, endlich mit dem Haupthaar, einem Arm und einem Fuß an den Schweif des wildesten Pferdes binden. So ward sie von den Hufen des dahinsprengenden Tieres zerschlagen, bis ihr Glied für Glied abfiel.³⁶

Außer von wenigen Knochen fand man in der von ihr gebauten Kirche von St. Martin in Autun, wo ihre Überreste geborgen worden waren, auch ein Spornrädchen, als man im 17. Jahrhundert ihren Marmorsarg öffnete.³⁷

Die Bluttaten in der nächsten Umgebung Brunichildes, die sie an den Abgrund führten und ihr ihre Lieben nahmen, erweckten in der anfangs zurückhaltenden, doch selbstbewussten Königstochter eine innere Größe, wo sich Liebe und Zuneigung, Hass und Rache gegenüberstanden. Doch die Stimmen für diese zähe, unerschrockene Königin verstummten, während das von ihren Feinden gezeichnete Bild die Zeiten überdauerte. Beim Betrachten der blutigen Gegensätze der Merowinger als Hintergrund fürs *Nibelungenlied* wäre Brunhild daher bei ihrer Ankunft im Frankenreich die literarische Namensschwester von Brunichilde, dann aber von der Ermordung Sigiberts an bis zu ihrem Tod wird sie zu Kriemhild.³⁸ Der Frankenkönig Sigibert I und seine Königin Brunichilde werden in der Forschung aufgrund ihres Lebens und ihres personalen Umfelds jeweils Paten für ihre namensgleichen Nachfahren im *Nibelungenlied* genannt.³⁹ Der dänische Germanist Gudmund Schütte (1872-1958) hat in seiner ausführlichen Arbeit *Sigfrid und Brünhild. Ein als Mythos verkannter historischer Roman aus der Merowingerzeit* (1935) versucht, Mythisches und Historisches miteinander zu verknüpfen und zu mischen. Dabei schöpft er aus den Ereignissen der Merowinger-Geschichte und stellt u.a. die epische Brunhild der historischen gegenüber, indem er alle überlieferten

³⁶ Scherr, 1928, S. 46.; Vgl. dazu die *Fredegar-Chronik*, IV, (42), S. 201.; „Als Brunhilde Chlotar vorgeführt wurde, machte er sie, da er sie zutiefst haßte, dafür verantwortlich, daß zehn Könige der Franken durch ihre Schuld umgebracht worden seien, und zwar Sigibert, Merovech, sein eigener Vater Chilperich, Theudebert und dessen Sohn Chlotar, ein weiterer Merovech, der Sohn Chlotars, Theuderich und dessen drei Söhne, die eben getötet worden waren“. *Fredegarius*, IV, (42), S. 201.; Doch die Ermordung dieser Männer auf ihr Geheiß hin wird angezweifelt. Zum Beispiel wurde Sigibert I. auf Befehl Fredegundes getötet, Merovech wegen seiner Ehe mit Brunichilde in den Tod getrieben, Theudebert II. wurde nur gefangen genommen, Theuderich II. starb an der Ruhr u.s.w. Nur Chilperich I., der Mann ihrer Schwester, wurde auf Befehl Brunhildes getötet. Vgl. ebd. (Anm. 24).; Doch auch bei diesem letzten Mord soll daran erinnert werden, dass Gregor Fredegunde die Schuld daran gab, während Chlotar II die unterlegene Königin auch für jene Morde verantwortlich machte, die er selbst kurz vor ihrer Tötung begangen hatte, nämlich an den drei Söhnen Theuderichs II. Vgl. Hartmann, S. 70.

³⁷ Vgl. Panzer, Friedrich: „Nibelungische Ketzereien. 2. Lectulus Brunihilde“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 73 (1951), S. 95-123, hier S. 99.

³⁸ Vgl. Scheibelreiter, S. 305 u. S. 308 (Anm. 74).; Der Nibelungenforscher Jan de Vries zweifelt allerdings, ob man das Recht habe, aus der undurchsichtigen Geschichte der Merowinger im 6. Jahrhundert Motive für einen historischen Unterbau der Siegfried-Sage zu schöpfen. Allerdings gibt es zwischen Geschichte und Sage sowohl verführerische Vergleichspunkte als auch eine Menge Unterschiede. Aber wenn man versucht, Geschichte und Sage zu decken, greift man, so Vries, zu willkürlichen Mitteln, und das muss doch als höchst problematisch angesehen werden. Vgl. dazu Vries, S. 267.

³⁹ Vgl. Kragl, Florian u. Martschini, Elisabeth (Hrsg.): *Nibelungenlied und Nibelungensage. Kommentierte Bibliographie 1945-2010*. Berlin: Akademie 2012, S. 613.; Siehe noch dazu analytisch Fichtner, Edward-G.: „Sigfrid’s Merovingian Origins“. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 96 (2004), S. 327-342.

Geschehnisse beider Figuren vergleicht. Er kommt zur Schlussfolgerung, dass es Zeitverlust wäre, nachzuweisen, dass beide Schilderungen identisch sind.⁴⁰

An Versuchen, den geschichtlichen Hintergrund der sagenhaften Nibelungensage aufzudecken, hat es nicht gefehlt. Man hat immer wieder versucht, aufzuzeigen, dass die Sage in der Geschichte wurzelt, und gerade das Haus der Merowinger bietet reichlich Boden dafür. Während der Zeit der Brunichilde und der Kesse Fredegunde fing das Morden an. Möglich, aber nicht sicher ist die Vermutung, dass dem Nibelungendichter die historischen Konstellationen zwischen Sigibert, Brunichilde und Fredegunde vor Augen standen.⁴¹

In der Forschung wird die Merowinger-Königin auch hauptsächlich dadurch berühmt, dass sie als Brunhilde ins *Nibelungenlied* eingegangen ist,⁴² während ihr ebenfalls die Rolle der Fredegunde zugeschrieben wird,⁴³ obwohl der Name Brunichilde auf Brunhild verweist. Jedoch lassen sich die historischen Personen Brunichilde und Fredegunde nicht mit Brunhild und Kriemhild zur Deckung bringen, denn sie agieren in vertauschten Rollen. Nur durch erhebliche Umformungsprozesse in der Sage wäre dieser Rollentausch zu erklären.⁴⁴ Aus dem fränkisch-merowingischen Geist, aus *einem* Geiste, ist ebenfalls, so Helmut de Boor, die nordische Gestalt der Brynhild entstanden.⁴⁵

Zusammenfassend kann man sagen, dass in der Geschichte der Merowinger im 6. Jahrhundert, wenn auch in anderer Gruppierung, alle wesentlichen Punkte der Nibelungensage vor allem der Zank der Königinnen und als Folge davon die von Verwandten herbeigeführte Ermordung des Königs Sigibert zu finden sind. Dass sich zwei historische Personen in einer Gestalt der Sage vereinigen, das entspricht durchaus den Gesetzen der Sagenbildung,⁴⁶ während die Frage entsteht, „[h]aben wir aber erst einmal den historischen Grund der Sage in möglichst vielen Einzelheiten gefunden, dann gibt es Raum für die Frage, ob die Sage uns vielleicht neben der Historie oder über die Historie hinaus etwas zu bieten vermag.“⁴⁷

⁴⁰ Vgl. Schütte, Gudmund: *Sigfrid und Brünhild. Ein als Mythos verkannter historischer Roman aus der Merowingerzeit*. Copenhagen: Aschehoug u. Jena: Frommannsche Buchhandlung 1935, S. 73.; Siehe zur Auflistung beider *vitae* ebd., S. 71ff.; Nach Schütte entspringt die Dichtung der geschichtlichen Wirklichkeit und basiert auf Geschichtswissen und Länderkunde. Vgl. Gutenbrunner, Siegfried: „Rezension zu Gudmund Schütte“. In: *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 67 (1954-55), S. 137-156, hier S. 138.

⁴¹ Vgl. Lee, Anthony van der: „Geographie, Toponymie und Chronologie im ersten Teil des Nibelungenliedes“. In: *Neophilologus* 67 (1983), S. 228-241, hier S. 229 u. S. 231.

⁴² Vgl. Weber, 2004, S. 45.

⁴³ Hugo Kuhn vertritt die Gleichung der sagenhaften Brunhild = Fredegunde und der Sigibertgattin gleich der Kriemhild. Vgl. Kuhn, Hugo: „Brunhild und das Krimhild-Lied“. In: Kurt Wais: *Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes*. Bd. 1. *Die Lieder um Krimhild, Brünhild, Dietrich und ihre frühen außerdeutschen Beziehungen. Mit einem Beitrag von Hugo Kuhn Brunhild und das Krimhildlied*. Tübingen: Niemeyer 1953, S. 9-21, bes. S. 13.; „An die Geschichte zu appellieren führt also auf verschiedene Ergebnisse, je nach dem, ob man sich an die Namen hält oder an die Handlung.“ Gutenbrunner, S. 138.

⁴⁴ Vgl. Schulze, 2008, S. 63.

⁴⁵ Boor, Helmut de: „Hat Siegfried gelebt?“ In: Karl Hauck (Hrsg.): *Zur germanisch-deutschen Heldensage. Sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1961, S. 31-51, hier S. 50. (Wege der Forschung 14) (Hervorhebung vom Autor)

⁴⁶ Vgl. Schütte, S. 33f.

⁴⁷ Wim, S. u. Rass, W.: *Dietrich von Bern und Karl der Grosse. Vergleich der Interaktionsstrukturen in der Thidrekssaga und in der Historiographie des Frühmittelalters*. Bd. 2. Buchen: Rass 2007, S. 34. Siehe darin das Unterkapitel „Bruna in der Forschung: von den Namen zur Struktur“, S. 27-34. Da wird der Versuch unternommen, über die Ergebnisse jener Sagengermanisten zu berichten, die nach einer Beziehung zwischen der Geschichte und der Sage gesucht haben. Tabellarisch werden u.a. auch die historische Person der Bruna und die der Fredegunde mit ihren

Brunichilde überlebte ihre Kinder, ihre Enkel und sogar ihre Urenkel. Innerhalb der merowingischen Streitereien um Macht und Besitzansprüche hat sie fast alle anderen überlebt, indem sie erst für ihren Sohn und dann für ihre Enkel die Herrschaft 38 Jahre lang übernommen hatte, von 575 bis 613. Sie hat das Geschehen im Frankenreich entscheidend mitgeprägt, und wenn man noch die 8 Jahre dazuzählt, die sie als Königin an der Seite Sigiberts I. zubrachte, sind es sogar 46 Jahre. Das Bild Brunichildes, das tradiert wurde, ist jenes der machtbesessenen Herrscherin, die blind sogar gegen Heilige wütet.⁴⁸ Diese feindliche Überlieferung hat das Bild „der energischen und gewiss nicht zart besaiteten Königin“⁴⁹ durch die Jahrhunderte sehr stark geprägt.

Ihre fast ein halbes Jahrhundert andauernde Machtstellung verbunden mit dem ihr zugeschriebenen Martyrium von Desiderius und der Vertreibung des Columban prägten das Geschehen im merovingischen Gallien mit. Notker Balbulus spricht von der Infizierung ihres *Arianis infecta venenis*, ihres arianischen Gifts, er nennt sie *indomabilis bestia*, eine unzählbare Bestie, und, wie schon erwähnt, charakterisiert er sie mehr als Hure, als als Königin: *non regina sed meretrix*.⁵⁰

1.2. Zu Giovanni Boccaccios Brunichildis: „Die Frauen sind von Natur aus besonders geeignet, den Männern zu schaden.“⁵¹

Giovanni Boccaccio schildert 1360 in seinem neben *Decamerone* verfassten Buch *Vom Glück und vom Unglück berühmter Männer und Frauen* im Kapitel mit dem Namen „Über einige Armselige und über Brunichildis, Königin der Franken“ sein Gespräch mit Brunichildis, wie er sie nennt. Der Ich-Erzähler ist der Verfasser selbst, er sitzt an seinem Büchertisch in seinem Haus in Certaldo, dem Stammsitz der Familie Boccaccio - dort spielt sich die Handlung des Buches ab - und empfängt den Besuch großer Gestalten, die „unter lautem Wehgeschrei und Weinen, manche im Zustand ihres Unglücks, krank, verwundet, geköpft, geschändet, zerstoichen, manche in prunkenden Gewändern des Triumphes oder in Lumpen des Sturzes,

Entsprechungen in der Sage dargestellt. Bruna schlüpft in die Rolle Brunhildes und Grimhildes und sie wird auch mit Grimhild verwechselt, während Fredegunde mit Bruhilde verwechselt wird. Siehe noch darin die tabellarische Darstellung II/3: „Auswahl historisierender Interpretationen der Sagen-Brünhild“. Ebd., S. 30.

⁴⁸ Vgl. Weber, S. 67 u. S. 61.; „Nach den beiden Viten, der des Desiderius und der des Columban, [zwei in der Kirche einflussreicher Männer] war Brunichilde in der Literatur die Übeltäterin schlechthin. In der ‚Fredegar-Chronik‘ wird nahezu alles auf das niederträchtige Treiben der Brunichilde zurückgeführt. In der ‚Vita Betharii‘ und der ‚Vita Menelei‘ wird ihr Ruf als Herrscherin, die Heiligen das Leben schwer macht, benutzt, um die Heiligkeit des Betharius und des Meneleus als so überzeugend darzustellen, dass sogar Brunichilde sie anerkennen muss.“ Ebd., S. 68.; Ende des 9. Jahrhunderts schreibt Notker Balbulus ein Martyrologium anlässlich des Festtages des Desiderius (23. Mai) zu Brunichildes Lebenswandel, nämlich, dass die aus Spanien Kommende eine Arianerin sei, einen Heiligen verfolge, ihn zu Tode steinigen lasse und sie müsse daher selbst eine Häretikerin sein. Columban und seine Schüler, die „Vertrauten Gottes“, wurden auch ihrerseits von der alle Grenzen der Gerechtigkeit hinter sich lassenden Königin aus dem Reich der Franken vertrieben, angeblich, weil sie ihren Tadel nicht ertrug. Vgl. ebd.

⁴⁹ Classen, S. 679.

⁵⁰ Vgl. Weber, 2004, S. 70.; Janet Nelson bezeichnet in ihrer Tafel mit der Merowinger-Dynastie die Frauen mit „Königin“ oder „Konkubine“. Vgl. die Tafel auf der vordersten Seite des Beitrags von Nelson, Janet: „Queens as Jezebels: the careers of Brunhild and Balthild in Merovingian history“. In: Derek Baker (Hrsg.): *Medieval women*. Oxford: Blackwell 1978, S. 31-77, die Tafel ohne Seitenangabe.

⁵¹ Boccaccio, 1992, S. 291.

aus der Unterwelt zu ihm kommen und ihn bedrängen,⁵² ein paar Zeilen über ihr Schicksal zu schreiben.

Der Ich-Erzähler in Dantes *Göttlicher Komödie* besucht selbst Hölle, Fegefeuer und Paradies, Boccaccio lässt als literarische Umkehrung ihn die Verdammten besuchen. Von der Frankenkönigin Brunichildis spricht Boccaccio abweisend neugierig⁵³ und er beschreibt, wie er ihr begegnet ist:

[D]a kam ein Weib zu mir wie der Teufel, riß mich weg, versperrte mir mit zerrauften Haaren und schrecklichem Weinen den Weg und schrie: „Ich kann es nicht zulassen, daß du nur des Jammers der Vergangenen gedenkst und nicht derer, die hier vor dir steht. Wie ich sehe, mißfällt dir mein Aussehen und du hältst mich für ein böses Weib. Diese ungeflochtenen dreckigen Haare trugen eine Königskrone. Wo gäbe es schwereres Schicksal zu beschreiben! Sieh mich an, ob du es weißt oder nicht; ich war Brunichildis, Königin der Franken. (S. 287.)

Sie fleht ihn an, über ihr Schicksal zu schreiben, zumal es ein ganz besonderes Pech sei, dass man den Unglücklichsten am wenigsten glaube (vgl. S. 288) und sie fügt hinzu: „Du hast in deinem ganzen Leben noch nichts Süßeres und Bitteres erfahren, als was ich dir von mir erzählen will. Nimm deine Feder zur Hand.“ (Ebd.) Dennoch erwidert ihr Boccaccio: „Du meinst, ich solle dir glauben? Von Jugend auf weiß ich, daß die Frauen doppelzünftig sind.“ (Ebd.) Doch nur unter der Voraussetzung, dass sie die Wahrheit sagen werde, nimmt er seine Feder, aber er wirft ihr in dialogischer Auseinandersetzung unzählige Verbrechen vor:

„Sei ehrlich, daß du an allem schuld bist, du Ursache des Todes deines Mannes, du treulose, meineidige Verräterin. Du hast sie auf die Schlachtbank gebracht. Denn du hast andere lieber gemocht. Du hast Liebschaft angefangen mit dem Pfalzgrafen Landricus, hast dich freiwillig an ihn gehängt und mit ihm unvorsichtig gehurt, daß jeder es gemerkt hat. Damit du ehrbar und frei von Schande bist, hast du gotteslästerlich gegen deinen frommen, unschuldigen Mann gehandelt und ihn im Walde auf der Jagd mit einem Jägerspieß ermorden lassen.“ (S. 290.)

In ihrer Erzählung versucht die Königin, Boccaccio zu überzeugen, dass sie die Wahrheit sagt. Aber als er ihr gegenüber misstrauisch wird - das war er von Anfang an - ruft sie Fortuna⁵⁴ an, indem sie sagt: „Ich arme Frau, daß er mir nicht glaubt. Das ist Fortunas Werk. Was soll ich tun?“ (S. 291.)

So Brunichildis:

„Ich sehe, daß Untaten an den Tag kommen. So viel gute Männer habe ich ums Leben gebracht und überall Zwietracht gestiftet. Mein Sohn Clotar wurde mein Richter. Ich wurde vor Gericht geführt, mir lastete man alles an. Ich mußte nicht den Richtern antworten, wie es sich gehört, sondern den Klägern; ich als spanische Frau allein unter so viel fränkischen Männern und Frauen, verlassen und gefangen von meinem Sohn. Wer kann von solchen Feinden Recht bekommen? Kein Zeugnis, keine List half. Mein junger Sohn wurde leicht dazu überredet, mich, seine Mutter,

⁵² Pleister, Werner: „Nachwort“. In: Giovanni Boccaccio: *Vom Glück und vom Unglück berühmter Männer und Frauen. De Casibus Virorum Illustrium*. Auswahl, Übersetzung aus dem Lateinischen und Nachwort von Werner Pleister. Mit 17 Miniaturen aus dem Codex Gallicus 6 der Bayerischen Bibliothek. Zürich, Stuttgart: Manesse 1992, S. 351-371, hier S. 368.

⁵³ Vgl. ebd., S. 368f.

⁵⁴ Die Gestalt Fortunas erscheint schon in seiner Dichtung *Amorosa Visione* mit ihren 50 Gesängen und 4406 Versen und sie sagt die Gestalten und Gedanken des Buches *De casibus virorum illustrium* voraus. In der ersten Dichtung begleitet den Dichter eine Frauengestalt mit strengem Antlitz, Fortuna geheißen. Vgl. ebd., S. 355.; Dargestellt wird sie „auf einem Triumphwagen fahrend, den zwei wilde, in allen Farben schillernde Tiere ziehen. Sie dreht ein großes Rad, auf dem fortwährend Menschen auf und nieder steigen, bald den Gipfel erklimmend, bald jäh in die Tiefe hinanstürzend“. Ebd.; In seinem Roman *Fiametta* erscheint die Fortuna als Gegenspielerin des zum Unglück verdammten Menschen in vielen Variationen, sie erhebt nämlich die Starken und vernichtet die Kleinmütigen. Vgl. ebd., S. 355ff.

zum Tode zu verurteilen, und auf seinen Befehl wurde ich meinen Todfeinden zur Hinrichtung überantwortet. Ach, ich Arme! Nichts konnte meinen Sohn zur Gnade bewegen, weder meine Brust, die ihn gesäugt, noch mein Leib, der ihn getragen hat, noch der Name Mutter, der sogar bei den Barbaren geehrt wird.“ (S. 291f.)

Boccaccio dramatisiert auf diese Weise ihren Tod, indem er die Geschichte anders erzählt, er lässt nämlich ihren eigenen Sohn, Clotar, ihren Tod verursachen. Clotar ist aber der Sohn Fredegundes, ihrer Rivalin, jedoch hat nach Boccaccio Brunichildis Clotar zur Welt gebracht. Mit ihren Worten: „Da gebar ich Clotar. Wollte Gott, ich hätte ihn nie empfangen und am besten gleich aus dem Leib zu Grabe getragen.“ (S. 289.) Boccaccio lässt Brunichildis selbst ihre Folterungen schildern und ihre letzten Momente beschreiben:

„Alle zeigten mit Fingern auf mich und sagten, man könnte mich nicht genug martern. Ich machte die Augen zu, um nichts zu sehen. Aber die Ohren konnte ich nicht schließen, und so hörte ich unter den Händen der Henkersknechte Fürchterliches über mich. Das vergrößerte meinen Schmerz. Was soll ich noch klagen? Halb nackt wurde ich in den schädlichsten Tod geschleppt. Ich wurde mit einem Fuß und der andern Hand und den Haaren an die Schwänze der stärksten Pferde gebunden, von ihnen in verschiedene Richtungen gezogen und zerrissen, bis ich den Geist in großen Qualen aus dem ganz zerfetzten Körper aufgab.“ (S. 292f.)



Die Folterung Brunichildis. Illuminiert im Umkreis des Maître François. Paris (um 1470)⁵⁵

1.3. Die machtbesessene Königin auf der literarischen Bühne des 19. Jahrhunderts

Ferdinand Freiligrath (1810-1876) beschreibt 1835 in den drei ersten Strophen seines aus zehn Strophen bestehenden Gedichtes *Anno Domini?*⁵⁶ ebenfalls das Strafgericht Chlotars des

⁵⁵ Boccaccio beendet die erste Fassung seines Buches *Vom Glück und vom Unglück berühmter Männer und Frauen* etwa um das Jahr 1360 und die zweite nicht vor 1368. Das Buch war zwei Jahrhunderte lang sein Bestseller und wurde im 15. Jh. ins Französische, Italienische, Englische und Spanische und im 16. Jh. ins Deutsche übersetzt. In der Übersetzung des Klerikers Jean [sic!] Premierfait, er hieß Laurent, fertigte man die meisten Handschriften in Frankreich an, während sich Könige, Prinzen und Fürsten, deren bevorzugte Lektüre diese Handschriften waren, von ihren Malern zu den Texten des Buches schöne Bilder und Verzierungen anfertigen ließen. Bevor das Buch in Vergessenheit geriet - letzter Druck 1554 - wurde es im lateinischen Originaltext und in seinen Übersetzungen gedruckt und vielfach illustriert mit sehr guten Kupferstichen und Holzschnitten. Vgl. ebd., S. 370.; Siehe noch dazu Hedeman, Anne: *Translating the past. Laurent de Premierfait and Boccaccio's De casibus*. Los Angeles: The J. Paul-Getty-Museum 2008, bes. S. 155-159. Darin ins. die drei Illustrationen des Todes der Königin Brunichilde (figures 106, 107 u. 108) u.d.T. „Death of Queen Brunhilda“, die als Beispiel der Abbildung ihrer Folterung dienen, wobei nicht alle Künstler dem Text Boccaccios folgten. Dabei handelt es sich um unterschiedliche Manuskripte aus den Jahren 1413-15. Hedeman erwähnt auch im humanistischen Manuskript von Gontier Col die Misogynität bei der Abbildung des Todes Brunhildes. Vgl. ebd., S. 156ff.

⁵⁶ Freiligrath, Ferdinand: „Anno Domini?“ In: Ders.: *Gedichte*. Stuttgart u. Tübingen: Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung 1838, S. 151-154. Alle Zitate werden dieser Ausgabe entnommen, und die Strophenangaben sind im durchlaufenden Text in Klammern zu finden.; Das Gedicht von Freiligrath wurde 1869 auch in Englisch (Carthy, Mac Justin: *Poems from the German*. Leipzig, Tauchnitz: o. Verl. 1869, S. 91-93) und 1877 in Russisch (*Moskovskij Vestnik Zurnal. Moskva* 6 (1859), S. 591) übersetzt. Siehe noch dazu: Fleischhack, Ernst: *Bibliographie Ferdinand Freiligrath. 1829-1990*. Bielefeld: Aisthesis 1993, S. 166.

II. und zugleich das blutige Ende Brunichildes, der „bejahrte[n] Sünderin“ (Str. 4), indem er unmittelbar aus der *Fredegar-Chronik* schöpft.

Anno Domini?

Hört mich, Kleingläubige! – Wie vormals im Gefilde
Der Marne bei Chalons die Sünderin Brunhilde
Durch Knechte binden ließ mit ihrem grauen Haar
An einen wilden Hengst, daß an dem dichten Schweife
Er galoppierend sie durchs Frankenlager schleife,
Der Sohn des Chilperich, der andere Chlotar;

Der Hengst riß wiehernd aus; die Hinterhufe schlugen
Das nachgeschleppte Weib; verrenkt in seinen Fugen
Ward jedes Glied an ihr; um ihr entstellt Gesicht
Flog ihr gebleichtes Haar; die spitzen Steine tranken
Ihr königliches Blut, und schauernd sahn die Franken
Chlotars, des Zürnenden, erschrecklich Strafgericht;

Jetzt auf ihr Antlitz, das blutrünst'ge, fiel der rothen
Wachtfeuer Gluth, die da vor jedem Zelte loh'ten;
Jetzt wusch mit eis'gem Guß den Staub von ihrer Stirn
Ein Arm des Marnestroms; weit vorgequollen stierte
Ihr Aug', und das Kameel, drauf man sie Morgens führte
Durchs ganze Heer, ward jetzt bespritzt von ihrem Hirn:
(Str. 1, 2, 3.)



Alphonse-Marie-Adolphe de Neuville: *The execution of Brunehaut* (1875)

Es ist also das durch Bluttaten tradierte Bild Brunichildes, das im Gedicht Freiligraths dargestellt wird, und unter diesem Gesichts- und Gesichtspunkt ist ihr Unglück als Strafe zu verstehen.

Freiligrath schildert dem bereits überlieferten Muster der verhexten Herrscherin folgend das letzte Schicksal der fränkischen Brunichilde, die mit grässlicher Wut nach dem Tod ihres Sohnes in Ostfranken und Burgund herrschte. Ihre Todfeindin, Fredegunde, konnte ihren Rachedurst nicht stillen, da sie aber der Tod überraschte, übernahm es ihr Sohn und der Sohn Chilperichs, Chlotar II., an ihr Rache zu nehmen, so war ihr Ende - nach ihrem tradierten Bild - dem ihres gräuervollen Lebens angemessen.⁵⁷

Freiligrath vergleicht in seinem Gedicht jene graue Sünderin mit einer anderen Sünderin, der Erde. Genauso wie „Brunhild für ihren unzähligen Frevel von einem wilden Hengste zu Tode geschleift wurde, so wird einst die alte Sünderin, die Erde, wenn ihr Maas voll ist, an den Schweif eines Kometen gefesselt, durch das weite All geschleift, untergehen.“⁵⁸

So lässt sich auch der Name des Gedichtes erklären. Der Titel *Anno Domini* verweist also auf die nachfolgende Kosmogonie:

So wird dereinst, hört mich, ihr Kalten und Verständ'gen,
Der Herr ein feurig Roß, das flammend in unbänd'gen

⁵⁷ Vgl. Nodnagel, August: *Deutsche Dichter der Gegenwart. Erstes Heft. Freiligrath. Eichendorff*. Darmstadt: Diehl 1842, S. 51.

⁵⁸ Ebd., S. 45.; „Veranlassung zu diesem Gedichte gab sicher die allgemein verbreitete Furcht, daß unsere Erde über kurz oder lang mit einem jener räthselhaften Sterne zusammentreffe, die man nach dem Griechischen Kometen, d.h. Haarsterne, Schweifsterne nennt, und daß sie dann eine Umwälzung, wohl gar ihren völligen Untergang erleide. Der Volksglaube – oder sagen wir nur: Aberglaube? – hatte also dem Dichter vorgearbeitet. Zumal fürchtete man ein solches Zusammentreffen, als im Jahre 1835 der Komet Halley die Erdbahn durchschnitt.“ Ebd., S. 45f.

Courbetten schießt durch den Abgrund des Raumes hin,
Den feurigsten von den Kometen wird er senden,
Und wird an dessen Schweif mit seines Zornes Händen
Die Erde fesseln, die bejahrte Sünderin.

[...]

Wer hält den Rasenden? - Die Sonne tritt zurücke,
Und steht zuletzt so fern, daß sie nicht Eines Blicke
Mehr sichtbar ist; dann wird es kalt und finster sein,
Und jezuweilen nur, wenn sie den Grenzen neuer,
Entfernter Sonnen nahn, wird, wie des Lagers Feuer
Dem Antlitz der Brunhild, so dieser Sonnen Schein

Dem zuckenden Gesicht der Erde, der halbtoten,
Ein flackernd gräßlich Licht zuwerfen; (Str. 4, 6. 7.)

Gerade von dieser Drohung redet hier der Dichter in seinem Gedicht *Jahr des Herrn* und kündigt das an, was die Astronomen noch nicht angekündigt hatten. Hier wird die Poesie wohl zur Dienerin des Schauders, wobei die Hölle Dantes mit ihren Qualen und ihrer Trostlosigkeit hier als Beispiel der Grausamkeit der Poesie herangezogen werden kann.⁵⁹

Die Merowinger-Königin hat auch Ferdinand Wachter (1794-1861) und Rudolph-Otto Consentius (1813-1887) bei ihrer dramatischen Poesie inspiriert.⁶⁰ Die Titelfigur ihrer Werke *Brunhild* und *Königin Brunhild* und nicht Brunichilde nach ihrem historischen Namen weist schon auf die Literatur- und Sagengestalt Brunhildes hin und zieht beide Figuren, sowohl die historische als auch die sagenhafte in ihren grauenhaften Bann.

Das 1821 in Blankversen geschriebene historische Trauerspiel von Ferdinand Wachter, einem Gelehrten der nordischen Literatur und Philologie, dramatisiert die blutigen Konflikte zwischen den herrschenden adligen Familien von Austrasien und Neustrien. Es fußt auf der Geschichte der Merowinger und zeigt das Leben des Königs Siegbert (Sigibert) und seiner Frau Brunhild. Ein Teil vom historischen Hintergrund des *Nibelungenliedes* könnte eventuell auf diesen politischen Geschehnissen zwischen 566 und 584 basieren.⁶¹

Das 1842 verfasste historische Trauerspiel *Königin Brunhild* von Rudolph-Otto Consentius dramatisiert ebenfalls den blutigen Konflikt zwischen dem König Sigibert von Austrasien und dem König Chilperich von Neustrien. Man geht davon aus, dass dieser Wettkampf der Waffen aus dem 6. Jahrhundert Teil des *Nibelungenliedes* sei.⁶²

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 45f.; „Das vorliegende Stück ward zuerst durch den deutschen Musenalmanach für 1835 bekannt, mehrfach wiederholt, aber auch angeklagt, weil besonders die ausführliche Schilderung, wie die Königin geschleift wird, gräßlich – aber nicht schön sei.“ Ebd., S. 52.; Die Sammlung seiner bisher verfassten Gedichte u.a. auch *Anno Domini.....?* erscheint erst 1838 im Cotta'schen Verlag.

⁶⁰ Wachter, Ferdinand: *Brunhild. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Jena: Brau 1821.; Consentius, Rudolph-Otto: *Königin Brunhild. Historisches Trauerspiel in fünf Akten*. Karlsruhe: Macklot 1842.; Vgl. auch zu Consentius: Ehrismann, Otfrid: *Nibelungenlied 1755-1920. Regesten und Kommentare zu Forschung und Rezeption*. Gießen: Wilhelm Schmitz 1986, S. 177.; Siehe einige wichtige biographische Daten zu Consentius Brümmer, Franz: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. Bd. 1. 6. Aufl. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1913, S. 437. Darin seine literarische Begegnung mit Friedrich Hebbel im Jahr 1863. Ebd.

⁶¹ Vgl. Gentry, Francis G. [u.a.] (Hrsg.): *The Nibelungen tradition. An encyclopedia*. New York, London: Routledge 2002, S. 265. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)

⁶² Vgl. ebd., S. 235. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen); Consentius' Drama wird unter den dramatischen Bearbeitungen des Nibelungenstoffes genannt, doch mit der Erklärung, das Drama lehnt sich vermutlich an die bekannten Vorgänge der Merowingischen Geschichte an. Vgl. Stein, Alexander von: *Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel. Teil II. Nebst Anhang: Richard Wagner's Dichtung „Der Ring des Nibelungen“*. Mühlhausen: Bader 1883, S. 17.

2

**Zur literarischen Überlieferung Brunhildes
als ein männermordendes Weib in der Werbungs- und
als die göttliche Walküre in der Erweckungssage**

2.1. Die poetische Behandlung des Nibelungenstoffes und seine ergiebigsten Quellen

In der Form mächtig erschütternder historischer Gewalten, nämlich der Völkerwanderung und des Christentums, und zugleich mit dem fränkischen Mythos von Siegfried und dessen Verknüpfung mit der im Jahre 437 erfolgten Vernichtung des benachbarten Burgundenreichs unter Gundahari durch die Hunnen und dem Tode Attilas durch Ildigo kam die Nibelungensage gegen Ende des 6. Jahrhunderts durch Skalden zum ersten Mal zu den skandinavischen Germanen.¹ Namen und Handlungsmomente der Nibelungensage erinnern u.a. auch an die Geschehnisse der merowingischen Geschichte des 6. Jahrhunderts, von Verwandtenmorden bis zu den Intrigen dominierender Frauen.²

Im skandinavischen Raum erhielt sich die Nibelungensage trotz der Vermischung mit teils anderen mythologischen und teils heroischen Sagenstoffen von den Liedern der *Edda* lange ziemlich unverfälscht. Der Norden schützte - anders als die übrigen Germanen - die germanische Götter- und Heldensage vor den Einflüssen des Christentums und gab zudem der Dichtung in ihrer poetischen Behandlung in der Darstellung von Charakteren, Sitten und Gebräuchen sein eigenes Gepräge. In Deutschland verschwanden dagegen im *Nibelungen-* und im *Siegfriedlied* unter der Einwirkung des Christentums die heidnisch-mythischen Elemente, während das geschichtliche Element hervorgehoben wurde.³

Nibelungenlied und Nibelungensage konnten im 19. Jahrhundert nicht genau voneinander getrennt werden, während die Sage in Deutschland auf fruchtbareren Boden fiel im Vergleich zum *Nibelungenlied*.⁴

Die ergiebigsten Quellen der Nibelungensage sind neben dem deutschen *Siegfried-* und dem *Nibelungenlied* die nordischen Quellen, die beiden *Edden* - die *Prosa-* und die *Lieder-Edda* - die *Volsungasaga* und die *Thidrikssaga*. Das *Siegfriedlied* feierte schon 1557 in den Zunfthäusern der Nürnberger Meistersinger mit der Tragödie von Hans Sachs *Der hürnen Seufrid* - auch *Der hürnen Seyfrid* genannt - seine erste dramatische Wiedergeburt, wobei eine Erlösungssage, doch keine Werbungs- bzw. Erweckungssage behandelt wird. Von Brunhild weiß das deutsche *Siegfriedlied* nichts⁵, und die Nibelungendramatik des 19. Jahrhunderts hat nur am Rande auf dieses Lied Bezug genommen.

Die Nibelungensage und das *Siegfriedlied* schlummerten vergessen unter dem Staub der Bibliotheken, bis der Schweizer Johann-Jakob Bodmer (1698-1783) das *Nibelungenlied* entdeckte und dann 1757 den zweiten Teil des *Liedes* unter dem Titel *Chriemhildens Rache und die Klage - Zwei Heldengedichte aus dem schwäbischen Zeitpunkte* veröffentlichte. 1772

¹ Vgl. Stein, Alexander von: *Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel*. Teil I. Mühlhausen: Bader 1882, S. 3.; Die Sage machte Ildigo zur Schwester und Rächerin der Burgunderkönige und nannte sie Kriemhild. Vgl. ebd.

² Vgl. Schulze, 2008, S. 63.

³ Vgl. Stein, 1882, S. 3f.

⁴ Vgl. Ehrismann, 1986, S. 177.; Die nordische Begeisterung der Epoche zeigt sich auch am Befehl Königs Ludwig I zum Bau der Walhalla bei Regensburg, eines klassischen Monuments für die großen Deutschen, unter denen auch der anonyme Dichter des *Nibelungenliedes* mit einer Inschrift geehrt ist. Vgl. ebd.

⁵ Vgl. Stein, 1882, S. 6, ebd. (Anm. 1), S. 4 u. S. 13.; Ernst Raupach macht gerade zur Verdinglichung Brunhildes von dieser Quelle Gebrauch, indem er sie stark parodiert. Vgl. analytischer zur Parodie der Tragödie *Der hürnen Seufrid* im Kapitel 1.3.3. „Zum parodistischen, täuschenden Fremdheitstopos“; Hans Sachs war allein auf die vor der Wiederentdeckung des *Nibelungenliedes* bekannten Quellen angewiesen, nämlich auf die nordischen Überlieferungen und auf das *Siegfriedlied*. Diese erste Dramaturgie des Nibelungenstoffes von Hans Sachs schöpft ausschließlich aus dem *Siegfriedlied* und dem *Rosengarten* und hatte anfangs den Titel *Ein Tragedi mit 17 personen: der hürnen Sewfrid, und hat 7 actus*. Vgl. Stein, 1882, S. 18.

erschien das *Nibelungenlied* von Christoph-Heinrich Müller (1740-1807), einem Freund und Landsmann Bodmers, vollständig. Die *Edda* war schon 1665 von Petrus Resenius in Kopenhagen veröffentlicht worden. Das vergessene *Nibelungenlied* wurde nun zum Liebling der Nation. Die Wissenschaft widmete dem *Lied* allmählich Interesse, die darstellende Kunst machte sich den Stoff zu eigen und die Literatur schöpfte eingangs meist aus den deutschen Quellen der Nibelungendichtung für die Bühne.⁶

Das an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert verfasste *Nibelungenlied* beruht auf historischen Ereignissen vom 5. bis zum 7. Jahrhundert, deren Geschichten über die Jahrhunderte hin mündlich überliefert und im mittel- und nordwesteuropäischen Raum verbreitet wurden. Der Nibelungenstoff wurde allmählich zum Mythos. Das *Nibelungenlied*, dessen älteste Handschriften aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts stammen und die jüngste zu Beginn des 16. Jahrhunderts geschrieben worden ist, ist die älteste schriftliche Fassung dieser historischen Ereignisse. Das in Vergessenheit geratene *Nibelungenlied*, das in 36 handschriftlichen Versionen, die sich voneinander unterscheiden, überliefert wurde, ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts wiederentdeckt worden und wurde sogar seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zum deutschen Nationalepos.⁷

Aus den nordischen Quellen und der Analyse des *Nibelungenliedes* ergibt sich mit Sicherheit die Tatsache, dass während der Völkerwanderung zwei ursprüngliche Heldenlieder entstanden waren. Das eine *Lied* befasst sich mit der Gestalt Siegfrieds und dessen Tod, während es im zweiten um den Untergang der Nibelungen als Folge einer Rache geht. Nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch unterscheiden sich beide Teile. Im ersten Teil des *Nibelungenliedes* wird das festliche Leben am Sitz der burgundischen Könige beschrieben, während diese höfischen Elemente im zweiten Teil des *Liedes* gänzlich fehlen. Hier herrscht nur das urtümliche, düstere Thema von Rache, Schicksal, Mord und Untergang. Außerdem beweist die unterschiedliche Verwendung des Namens Nibelungen die Trennung der zwei thematischen Teile des *Nibelungenliedes*, das - wie schon erwähnt - auf zwei verschiedene Quellen zurückzuführen ist. Im thematischen ersten Teil bezieht sich der Name Nibelungen auf eine dämonische Welt, deren Namen Siegfried nach Eroberung des dort bewahrten Schatzes übernimmt, während das Wort im thematischen zweiten Teil für den Namen der burgundischen Königsfamilie steht. Die Gestalt des strahlend-jugendlichen Helden, der in dieser Welt zum Untergang bestimmt ist, ist eines der Hauptmotive. Andere herrschende Motive sind die Ehre des Kriegers oder die der Königin, sowie auch das Ansehen des Königtums, auch wenn sie das Opfer eines Freundes fordern und von List, Betrug und Raub als Mittel zu ihrem Zweck Gebrauch machen. Die menschliche Triebhaftigkeit zieht sich als roter Faden durch das ganze Werk, wobei Hass, Neid, Besitzgier, Eifersucht und Geltungsdrang, vor allem aber die grenzenlose Gier nach Rache das menschliche Sein in zwanghafter Besessenheit bestimmen. Das Streitmotiv, die Begierde nach Macht verflochten mit der Begierde nach Gold, führt hinter der Fassade des erotischen Motivs zum Höhepunkt der Dichtung, zum Streit der Königinnen. Das düstere Motiv des Untergangs, wo die menschliche Existenz dem rauschhaften Schicksal nicht ausweichen kann, bestimmt das ganze Werk und führt zur Zerstörung.⁸

Das *Nibelungenlied* ist das wichtigste Zeugnis für die Nibelungen- und die Siegfrieds-Sagen und es überragt an Stoffumfang und künstlerischer Fassung alle anderen Vor- und

⁶ Vgl. ebd., S. 4. u. ebd. (Anm. 1).

⁷ Vgl. Heinze, Joachim: „Abkehr vom Historismus. Josef Sattlers Prachtausgabe des Nibelungenliedes“. In: Ders. (Hrsg.): *Text der Hohenems-Münchener Handschrift A des Nibelungenliedes nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Schrift, Vollbilder und Buchschmuck von Josef Sattler*. Herausgegeben, nacherzählt, in Teilen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Joachim Heinze. Darmstadt: Reprint Verlag Leipzig 2012, S. 160-175, hier S. 160.

⁸ Vgl. Betzen, Klaus: *Geschichte der deutschen Literatur. Erster Teil. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Athen: Presfot 1981, S. 127, ebd. (Anm. 3) u. S. 19ff.

Nebenformen in solchem Grade, dass alle anderen in den Schatten gestellt werden.⁹ Doch ihre größten Triumphe feierte die wiedergewonnene Sage mit dem Gesamtkunstwerk Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*, das das Nibelungenbild in breiten Bevölkerungskreisen im In- und Ausland¹⁰ - wie insbesondere im dritten Teil dieser Arbeit im Kapitel „Brunhild in ihrer Verdinglichung als Kunst-,Objekt‘ - Paradigmatische Analysen in der Kunst“ zu zeigen sein wird - bestimmte.

Das Frühwerk der Weltliteratur, die *Edda*, eine Sammlung alter Sagen über die germanischen Götter und Göttinnen, über Dämonen, Riesen und Zwerge, über den Weltanfang und Weltuntergang bzw. die Götterdämmerung, ein Werk geheimnisvoll verschlüsselter Hinweise, entstand auf Island. Aus der *Edda* kennen wir den Göttervater Odin mit seinem achtbeinigen Schimmel Sleipnir, den Gewittergott Thor, den Sonnengott Baldur und dessen Ermordung, den listigen ständig Zwietracht unter den Göttern verursachenden Loki, den Fruchtbarkeitsgott Freyr, der in Liebe zur schönen Riesentochter Gerda entbrennt, den Wächter Heimdall, der beim Heranstürmen der Dämonen vor dem Anbruch des Ragnaröks, der Götterdämmerung, - der nordischen Apokalypse der germanischen Religionsvorstellungen - warnt. In den Schriften der *Edda* lesen wir über die Totengöttin Hel, von deren Namen sich etymologisch das Wort Hölle ableitet, über die Midgardschlange, den Höllenhund Garm, über die Walhall und die Walküren.¹¹ Alle Nacherzählungen über die Götter und die Dämonen der Germanen weisen auf die *Edda*-Dichter hin. Snorri Sturluson (1179-1241), Poet, Staatsmann, Rechtsprecher und Geschichtsschreiber, verfasste im Jahr 1230 die *Prosa-Edda* und schöpfte sein Wissen aus mündlichen Überlieferungen und aus Liedern, die als verschollen galten. Jahrhunderte sind vergangen, bis der Bischof Brynjulf Swendson im Jahr 1643 eine alte Handschriftensammlung entdeckte, heute *Lieder-Edda* genannt, mit über hundert Helden- und Götterliedern unbekannter Dichter, die zum Teil die *Prosa-Edda* ergänzten oder mit den dort vorhandenen Strophen identisch waren. Diese Lieder, in Stabreimen d.h. in der altgermanischen Reimform mit gleichklingenden Anlauten abgefasst, entstanden entweder knapp nach der im Jahr 874 begonnenen Landnahme Islands oder später um die Jahrtausendwende. Trotz der Christianisierung Islands - wir wissen, dass Snorri Sturluson ein Christ war - haben die Lieder die germanische Götterlehre originalgetreu im Stil und in archetypischem, der Urform entsprechendem Inhalt überliefert.¹²

In den nordischen Ländern und noch weiter entfernt auf Island entstehen um 1260 – also etwas später als das deutsche *Nibelungenlied* - der Prosaroman *Thidre-* oder *Thidrikssaga* in der norwegischen Stadt Bergen, wo vom König Theodorich von Verona (Dietrich von Bern) und vom Untergang der Nibelungen am Hof Attilas berichtet wird, und ebenfalls im 13. Jahrhundert die *Volsungasaga* in Island, die Einzelabschnitte der Nibelungensage wiedergibt.¹³

⁹ Vgl. Lehmgrübner, Wilhelm: *Die Erweckung der Walküre*. Halle: Max Niemeyer 1936, S. 52. (Hermaea 32)

¹⁰ Vgl. Stein, 1882, S. 5.; Vgl. auch Ehrismann, 1986, S. 177.

¹¹ Siehe analytisch zum Begriff der Walküre im Kapitel 2.2.3. „Die Walküre als Urtypus einer ‚Männin‘ – Eine sich selbst aufhebende Männerphantasie“.

¹² Vgl. Hansen, Walter: *Asgard. Entdeckungsfahrt in die Germanische Götterwelt Islands*. Fotografiert von Eberhard Grames. Augsburg: Weltbild 1994, S. 9ff.

¹³ Vgl. Betzen, S. 126f. u. S. 127 (Anm. 1).; Da sich das Christentum im 13. Jahrhundert in Schweden, Norwegen und Island noch nicht völlig durchgesetzt hatte, lebten dort germanische Stämme sowie auch die germanische Dichtung noch unbeeinträchtigt fort. Vgl. ebd., S. 127 (Anm. 1).

2.2. Die Brunhild des *Nibelungenliedes*, ein „finsteres Zwitterwesen“ im krassen Kontrast zu der Brynhildis des Nordens, der germanischen Ur-Natur

Zwischen der nordischen Überlieferung und dem *Nibelungenlied* - auch einfach *Lied* genannt - besteht ein inniger, enger Zusammenhang, doch sie sind der Art nach sehr verschieden.¹⁴ Während das *Nibelungenlied* versucht, die mythischen Gestalten der Sage zu verdrängen und die rein menschlichen in den Vordergrund zu ziehen, stößt es dabei die heidnischen Bestandteile ab, indem es nur einen sehr geringen Teil der nordischen Sagen beibehält. Wegen der späteren Christianisierung des Nordens feiert die alte Sage mit der *Edda* ihre poetische Auferstehung in ihrer Reinheit, doch in Deutschland fand die Sage ihre erste Abfassung nach der Verbreitung des Christentums, deshalb auch das Verschwinden oder die Änderung jener Motive, die an die heidnische Götterlehre erinnerten,¹⁵ daher ist das 19. Jahrhundert dem *Nibelungenlied* gegenüber in Bezug auf die Figur Brunhildes eher skeptisch. Johannes Scherr vergleicht das teilweise christianisierte *Nibelungenlied* und seine Helden mit den ursprünglichen nordischen Quellen und behauptet, dass die Versuche der mittelalterlich-christlichen Dichtung auffallend ungeschickt ausfallen mussten, „die altgermanische Heldensage im Sinne der neuen Religion umzufärben. Auch in seiner jetzigen Gestalt, die es auf der Grenzscheide des 12. und 13. Jahrhunderts erhalten hat, ist es großartig, keine Frage. Aber doch gemahnt es einen, als wäre hier ein germanischer Götterhain unter das Notdach eines christlichen Doms gezwungen worden.“¹⁶

Wichtigste Abweichungen des *Nibelungenliedes* von den nordischen Quellen in Bezug auf die Brunhild-Figur werden nun vorgeführt, um ihre widersprüchlichen Metamorphosen in der Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts zu erleuchten.

Aus dem einstigen Sonnengott der Germanen, Sigurd, wurde im *Nibelungenlied* Siegfried im Rittergewand des 12. Jahrhunderts, während der ursprüngliche Kern der nordischen Sage, das Verhältnis zwischen Siegfried und Brunhild, im *Nibelungenlied* verlorengegangen. Dieser letzte Umstand wurde aber in der Nibelungendramatik des 19. Jahrhunderts mit einbegriffen.¹⁷ Von dieser Vorverlobung Siegfrieds und Brunhildes weiß das *Nibelungenlied* wenig, obwohl es an einigen Stellen vermuten lässt, dass sie sich einst begegnet seien und sich dabei verlobt hätten.¹⁸

In der *Edda* liefert Sigurd, der mythische Heros, selbst durch Zauber betrogen, ohne Wissen und ohne Schuld, Brynhildis, seine Verlobte einem Betrüger aus, dem König des Wormser Hofes, im *Nibelungenlied* aber bändigt er Brunhild im vollen Bewusstsein der Tragweite seiner Tat, um durch den Betrug sein eignes Glück zu erkaufen. Das *Nibelungenlied* reißt sich von der altgermanischen Mythologie, auf der die *Edda* ruht, los. Aber was wird dabei aus Brunhild? Die nordische Walküre wird zur Königin von Isenstein, zu einem Mannweib, das die Freier tötet, während ihre göttliche Natur durch eine unnatürliche Leibeskraft ersetzt wird. Aus der vom Dorn Odins in den Schlaf versunkenen Jungfrau, die ihrer Wiedererweckung durch den ihr verheißenen Geliebten harret, aus der Frau, die ihrem Geliebten treu in den Tod folgt, wird im *Nibelungenlied* eine ränkesüchtige Herrscherin, die lediglich von Neid, Hochmut und Rachsucht getrieben handelt. Diese im *Nibelungenlied* unverständliche Gestalt ist in der *Edda*

¹⁴ Vgl. Stammhammer, Josef: *Die Nibelungen-Dramen seit 1850 und deren Verhältniß zu Lied und Sage*. Leipzig: Wartig 1878, S. 15.

¹⁵ Vgl. Stein, 1882, S. 15.

¹⁶ Scherr, 1928, S. 55.

¹⁷ Vgl. Stein, 1882, S. 4.

¹⁸ Vgl. Lehmgrübner, S. 53.; Siehe noch die entsprechenden Strophen im *Nibelungenlied*: 331, 330, 331, 340, 344, 407, 422, 382-84, 393, 378, 416, 419, 618ff, 624. Vgl. ebd., S. 54ff.; *Das Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam 2005. Alle Zitate werden dieser Ausgabe entnommen, und die Strophenangaben sind im durchlaufenden Text in Klammern zu finden.

- trotz ihres nordischen Walkürentums - mit einer Fülle zutiefst menschlicher und zugleich zarter, weiblicher Züge ausgestattet.¹⁹

Brunhild wirkt im *Lied* „getrübt und verwischt, ja gerade gefälscht. [...] [Da ist sie] ein finsternes, unerquickliches Zwitterwesen, das in ihre christliche Umgebung gar nicht hineinpaßt.“²⁰ Die Gründe, warum sie so handelt, kann das *Lied* nicht erklären, dies kann wohl aber die *Edda*, denn woraus Brunhild ihre Ansprüche auf Siegfrieds Liebe ableitet,²¹ bleibt im *Lied* offen. So bleibt nichts Anderes übrig als ihre Darstellung als Teufelsweib, das nur um der Rache willen Rache nimmt.

Die Brunhild des *Liedes* wirkt neben Siegfried urgeschichtlich, ja fast nicht einmal menschlich. Schon aber bei ihrer Einführung vom Dichter hat dieses trotzige Kraftweib immer eine gewisse fremde, beinahe mythische Aura um sich und hebt sich eigenartig von der sonstigen mittelalterlichen Umwelt ab.²²

Der anonyme Epiker des *Liedes* benutzt oft negative Attribute, um dieses übernatürliche Kraftweib zu charakterisieren, wie z.B. „tíuvéles wîp“ = die Frau des Teufels (Str. 438), „übeln tiuvel“ = bösen Teufel (Str. 649), „vreislichez wîp“ = furchtbares Weib (Str. 655), während mittelalterliche, stereotype Züge, mit denen der Dichter sie dekoriert, wie z.B. „ir minnedlîchiu varwedar under hêrlichê schein“ = Ihr strahlendes Aussehen leuchtete darunter herrlich hervor (Str. 434), im totalen Widerspruch zu ihrem teuflischen Bild stehen.

Die Brunhild des *Liedes* entbehrt der seelischen Spaltung, stößt nicht auf Hindernisse, ob äußerlicher Natur oder innerlicher Zerissenheit. Sie hat keinerlei Gewissenskrupel, nicht einmal mit Schwierigkeiten von außen muss sie sich auseinandersetzen, da sich ihr im *Lied* für den Mord Siegfrieds die mörderische Hand Hagens von alleine darbietet.²³

Ganz anders in den nordischen Quellen, die sie im Norden beheimatet wissen, wo Anklänge an Urzeitlich-Mythisches herauszuhören sind. Dort ist sie in ihrer ganzen Größe und Reinheit zu bestaunen, wo die Quellen im Vergleich zu den deutschen ihre ursprünglichen Züge treuer bewahrt haben. Da ist die Schildjungfrau Odins, die Walküre, die einen Eid geschworen hat, sich mit dem zu vermählen, der sich nicht fürchtet. Odin berührt sie mit einem Schlafdorn, und sie schläft hinter einem Feuerwall, Waberlohe genannt, den Zauberschlaf, bis sie Sigurd durch das Feuer reitend erweckt und rettet.²⁴ Sie verloben sich, doch er vergisst seines Eides, wenn auch schuldlos, da die Mutter Gunnars, Högnis und Guttorms, die Witwe des Königs Giuki und Mutter Gudruns, der Kriemhild im *Nibelungenlied*, dem Helden einen Vergessenheitstrunk reicht, sodass er ihre Tochter Gudrun heiratet und Brunhild vergisst. Brunhild wird so unter unseligen Umständen die Frau Gunnars. Am Hofe aber wird aus der damaligen Liebe grimmige Eifersucht, und Brunhild wünscht den Tod Sigurds, um ihm ins Reich des Todes nachzufolgen. Sie durchbohrt sich mit dem Dolch und ordnet sterbend ihre und Sigurds gemeinsame Leichenfeier an. So werden auf dem Scheiterhaufen beide, die im Tode Vermählten, vereinigt.²⁵ In „dieser nordischen Gestalt der Brunhild stellt sich

¹⁹ Vgl. Stein, 1882, S. 13f.

²⁰ Scherr, 1928, S. 55.

²¹ Vgl. Stein, 1883, S. 4.

²² Vgl. Lehmgrübner, S. 58.

²³ Vgl. Stein, 1883, S. 4.

²⁴ Vgl. Scherr, 1928, S. 55.; Das sie vor lästigen Freiern beschützende Feuer muss erlöschen, und der göttlichen Jungfrau werden im *Nibelungenlied* eine unnatürliche Muskulatur und ein wilder, blutiger Sinn verliehen, damit sie ihr Magdtum wahren kann. Zugleich verschwanden die mit dem Feuerwall verbundenen Motive, nämlich das Ross Grani und der Feuerritt und sie wurden durch das Motiv der Tarnkappe und der Ringkämpfe Siegfrieds mit Brunhild ersetzt. Vgl. Stein, 1882, S. 15f.

²⁵ Vgl. Scherr, 1928, S. 55f.; *Das Nibelungenlied* weiß übrigens auch nichts von der Erweckung der Walküre, dies ist eine rein nordische Schöpfung.

germanische Frauennatur in urzeitlicher Wildheit und Größe dar, umflossen von einem mythischen Nimbus.“²⁶

2.3. Vor einem Dilemma stehend: Welche Brunhild wird im 19. Jahrhundert literarisch bzw. dramaturgisch dargestellt?

Der ganzen Generation der Deutschen des Zeitalters Goethes gelang es nicht, sich den Stoff zu eigen zu machen. Die Nibelungen, es sei denn, sie seien zu gewaltig oder zu fremdartig, blieben ein Fremdkörper im ästhetischen Empfinden der Nation. Das gilt nicht nur für den Urtext, der lediglich den Gelehrten zugänglich blieb, sondern auch für die Übertragungen in Poesie und Prosa, die epischen und dramatischen Neudichtungen. Es hat aber an Auroren, die sich mit dem ganzen Komplex von Personen, Motiven und Handlung befassten, nicht gefehlt. Jedoch hielten sich die meisten Dramatiker an die Einzelschicksale, indem sie die einzelnen Heldenfiguren in den Mittelpunkt stellten. Den Hauptanreiz übten aber die zwei weiblichen Figuren aus, Kriemhild und Brunhild, nach deren Streit das Abenteuer des großen Gedichtes seinen Lauf nimmt.²⁷

Von den Autoren, deren Dramen hier behandelt werden, gehören Ernst-Benjamin-Salomo Raupach mit seinem *Nibelungen-Hort* (1828), Friedrich Hebbel mit seiner Trilogie *Die Nibelungen* (1855-1860) und Richard Wagner mit seiner Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* (1853-1872) zu denjenigen, die sich mit dem ganzen Stoff beschäftigten.

Emanuel Geibel mit seiner *Brunhild* (1857), Robert Waldmüller ebenfalls mit seiner *Brunhild* (1863) und Reinhold Sigismund mit seiner *Brynhilde* (1874) befassten sich in ihren Dramen mit dem Einzelschicksal ihrer Heldin.

Außer der dramaturgischen Auseinandersetzung mit der literarischen Figur Brunhildes erscheint sie als *tema con variazioni* auch in anderen Gattungen, nämlich als lyrisches Vortragsthema bei Johann Wolfgang von Goethe in seinem *Maskenzug der romantischen Poesie* (1810), in der Lyrik bei Johann-Gottfried Kinkel in seinem Gedicht *Brynhildis* (1850) und „als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ bei Johannes Scherr in seiner Novelle *Brunhild* (1870).

Aus welcher Quelle genau die Literatur für die Nibelungen im 19. Jahrhundert schöpft, ist nicht unmittelbar das Thema, doch für die vorliegende die Brunhild-Figur betreffende Arbeit muss zwischen zwei wichtigen Strängen unterschieden werden, dem der Überlieferung der Erweckung Brunhildes und dem der Werbung um ihre Hand. Die erstere Überlieferung weist ganz deutlich auf die Tochter Odins hin, während die zweite von der isländischen Königin handelt. So wird die göttliche Walküre zu einer rachesüchtigen Frau im *Lied*.

Diejenigen also, die Brunhild zum dramatischen Mittelpunkt erhoben, setzten sich von vornherein mit der wesentlichen Frage auseinander: Welche Brunhild wählen sie?²⁸ Die auf der *Edda* basierende nordische Walküre oder die dem *Nibelungenlied* entstammende Königin Islands mit Elementen der ersteren?²⁹

Doch sowohl die Kampfspiele in der Werbungs- als auch die Erweckung Brunhildes und der Flammenritt in der Erweckungssage waren für den Dichter um 1200 Märchenmotive, die ausschließlich in alten Erzählungen von Jenseitsjungfrauen vorkamen. Die Erweckung Brunhildes ist älter und nach ihrer Unterdrückung im *Nibelungenlied* wurden die Kampfspiele im *Lied* als Neuerung betrachtet. Brunhildes Männlichkeit macht sie aber zur Karikatur, denn gerade diese Spiele nahmen ihr das Sympathische und machten aus ihr eine Figur, die die

²⁶ Ebd., S. 56.

²⁷ Vgl. Boehn, Max von: „Einleitung“. In: *Das Nibelungenlied*. Übertragen von Karl Simrock. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. W. Golther. Richard Wagner Gedächtnis-Ausgabe. Berlin: Im Askanischen Verlag Carl Albert Kindle 1933, S. 1-138, hier S. 9ff.

²⁸ Vgl. Stein, 1883, S. 3.

²⁹ Vgl. Stammhammer, S. 40.

Normen übertraf. Nicht nur der schwache Gunther, sondern auch und vor allem die mit Waffen und in der Liebe gewandte Brunhild wurden zum Spott, wie die Brautnachtszene im *Lied* beweist und aus Brunhilde eine Witzfigur macht,³⁰ deren Androgynität bloß dazu dient, sie zu verspotten.

Das Motiv der Waberlohe blieb im Norden erhalten, während die kühnen Bilder des Flammenrittes auf dem Kontinent als unmöglich empfunden worden sind, daher wurden sie auch durch die Kampfszenen ersetzt. Man kann also von der kontinentalen und der nordischen Sagenentwicklung sprechen, da die Freierprobe im Norden und im Süden auf ganz verschiedene Weise gestaltet wurde, wobei andere Elemente wie z.B. das Beilager Siegfrieds mit Brunhild in beiden Überlieferungszweigen erscheinen.³¹

Ob nordischer Abstammung oder deutscher Überlieferung, Brunhild ist allerdings neben Siegfried und Kriemhild die herrschende Figur in der Nibelungensage. Bei Richard Wagner zum Beispiel, der mit seinem Gesamtkunstwerk Generationen von deutschen und ausländischen Künstlern inspiriert hat, war Brunhild nicht bloß eine Walküre, sondern *die Walküre* par excellence. Johann Wolfgang von Goethe schöpft für seine Brunhild aus den nordischen Quellen, Ernst Raupach benutzt drei Sagen und ist dabei sehr erfinderisch, daher auch die scharfe Kritik von seinen Zeitgenossen an diesen Veränderungen der Sagen, während Friedrich Hebbel weitgehend aus dem *Nibelungenlied* schöpft. Richard Wagner, Johann-Gottfried Kinkel, Emanuel Geibel, Robert Waldmüller, Reinhold Sigismund und Johannes Scherr werden hauptsächlich von der *Edda* inspiriert, doch die Grenzen ihrer Inspiration können nicht so klar getrennt werden, da sie zwar das *Nibelungenlied* als vages Gerüst für ihre Tragödie wählen, doch sie fügen zugleich zahlreiche nordische Motive hinzu. Es handelt sich also oft, wie sich dies erweisen wird, um eine eher verwirrende Mischung der Quellen.

Die literarische Abstammung Brunhildes ist übrigens meistens auch an ihrem Namen zu erkennen. Der Name Prünhild ist älter und entstammt dem *Nibelungenlied*, wobei er in manchen Ausgaben des *Liedes* auch als Prünhilt zu finden ist. Die Namen Brunhild, Brünhilde und Brünhild werden von der Mehrheit der Literaten und Künstler des 19. Jahrhunderts benutzt, deren Texte bzw. Werke sich auf das *Nibelungenlied* beziehen, während die nordischen Mythen und die isländischen Sagen den Namen Brunhildes mit y schreiben, nämlich Brynhilde, Brynhild, Brynhildis und auch oft ein r am Ende benutzen, nämlich Brynhildar und Brynhildir.

Ihr Name ist eine Zusammensetzung aus dem Wort brynja, was in der norwegischen Sprache, der Sprache der Färöer sowie auch in Althochdeutsch Panzer oder Brünne³² und dem althochdeutschen Wort hitja oder hiltja (hildry in Altnordisch), das Kampf bzw. Kämpferin bedeutet. Richard Wagner verbildlicht also ihren Namen, indem er den Buchstaben n - mit Umlaut auf dem u – verdoppelt. Somit ist seine Heldin *Die in der Brünne Kämpfende*, seine Brünnhilde.

Die Dramatiker,

³⁰ Vgl. Reichert, Hermann: „Die Brunhild-Lieder der Edda im europäischen Kontext“. In: *Poetry in the Scandinavian middle ages*. Atti del 12. Congresso Internazionale di Studi sull' Alto Medioevo. Spoleto: Pr. La Sede del Centro Studi 4 - 10 sept. 1988, S. 571-596, hier S. 590f. Darin ins. das Unterkapitel „Brunhilds Männlichkeit“, S. 590-592.

³¹ Vgl. See, Klaus von: *Edda, Saga, Skaldendichtung. Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters*. Heidelberg: Winter 1981, hier S. 194, S. 202 u. S. 208. (Skandinavistische Arbeiten 6) Darin ins. das Kapitel „Die Werbung um Brünhild“, S. 194-213.; Siehe noch dazu: Bumke, Joachim: „Die Quellen der Brünhildfabel“. In: *Euphorion* 54 (1960), S. 1-38.; Diese Beiträge klären wichtige Unterschiede der zwei Überlieferungszweige.

³² Vgl. Gering, Hugo: *Vollständiges Wörterbuch zu den Liedern der Edda*. Bd 2. Hildesheim: Olms 1971, Sp. 134.; In Altschwedisch heißt das Wort „brynja, brönia“ und in Altdänisch „brynje“. Ebd.

welche den Brunhildstoff ausschließlich dem Nibelungenlied entnehmen, sind die ältesten und schwächsten, es fehlt ihnen der dramatische Konflikt. Auch wo, wie bei Geibel, Brunhild in einen seelischen Konflikt zwischen Liebe und Rachedurst gebracht ist, erscheinen Stoff und Charakter mangelhaft im Vergleich mit der Edda. Der Brunhildstoff, wie er der ältesten Quelle entfließt, ist für die Dramatiker der geeignetste; die eddische Überlieferung ist an psychologischem Gehalt die reichste.³³

Diejenigen Dramatiker, die diesen Mangel am Stoff empfunden haben, stellten ihre Brunhild in einen seelischen Konflikt, in den Kampf der Liebe zwischen Rache und Eifersucht und so nahmen sie dieses eddische Hauptmotiv, das Verhältnis und die Liebe Brunhilds zu Siegfried auf, indem sie die Haupthandlung des Epos beibehielten. Allerdings muss eine Dramatisierung der Brunhild-Sage, egal ob sie der *Edda* oder dem *Nibelungenlied* folgt, drei Hauptpunkte enthalten, nämlich die Täuschung Brunhildes von Siegfried und ihre Ehe mit Gunther, die Entdeckung der Wahrheit und den von Brunhilde herbeigeführten Tod Siegfrieds.³⁴

Ihr Charakter als Walküre ist ein männlicher, und ihre Lieblingsbeschäftigung als Königin Islands ist das raue Waffenhandwerk. Von ihrem Tod weiß das *Nibelungenlied* nichts, bei der Sage aber nimmt sie freiwillig ihr Ende. Sie hält uns in ihrer Rolle als Walküre auf Abstand, doch als Königin erweckt sie aufgrund ihrer bitteren Täuschung in der Liebe Mitgefühl und sogar Mitleid, da sie in die Sphäre des Menschlichen tritt³⁵ und daher kräftiger im Bewusstsein der Gegenwart lebt. Der nordischen Quelle nach verurteilt Brunhilde nach Vollbringung des Mordes des ihr entrissenen Geliebten selbst ihre Tat und von Reue gefoltert tritt sie dem Tod entgegen, um so mit ihrem Liebsten zumindest im Sterben wiedervereinigt zu werden. Im *Nibelungenlied* wird sie nach vollendetem Mord als Heldin nicht mehr gebraucht, denn es hat eigentlich keinen Sinn mehr, sich zu töten, im Gegenteil müsste sie triumphieren. Der Epiker erwähnt sie im *Lied* einfach nicht wieder, so wissen diejenigen Dichter, welche dem Epos folgen, nicht, wie sie mit ihrem Nicht-Vorhandensein umgehen sollten.³⁶

In der hier analysierten Literatur lässt sie Ernst Raupach in den Rhein stürzen. In der *Götterdämmerung*, dem vierten Teil der Tetralogie Wagners, galoppiert sie auf ihrem Pferd Grane und stirbt den Liebestod auf dem Scheiterhaufen, während sie bei Friedrich Hebbel zum Vampir wird. Bei Emanuel Geibel und Reinhold Sigismund ersticht sie sich, nachdem sie bei dem letzteren darum gebeten hat, mit Siegfried zusammen auf dem Scheiterhaufen verbrannt zu werden. Robert Waldmüller lässt einen Blitz Brunhild töten, nachdem er sie wahnsinnig werden lässt, während sie freiwillig bei Johannes Scherr in seiner Novelle ertrinkt. Gottfried Kinkel schenkt ihr nicht den Tod, sondern die Ausgrenzung in einer sie umschließenden Mauer, wo sie wie eine lebendige Tote auf den Helden wartet.

Trotz der geographischen Trennung zwischen den zwei Sagen und ihrer entsprechenden Lokalisierung gibt es erstaunlicherweise Spuren der Erweckungssage auch im deutschen Raum, obwohl die Forschung darüber zu keinen endgültigen Stellungnahmen kommt, denn das Mythische und das Historische haben sehr vage Grenzen.

Die Bezeichnung *lectulus Brunihilde*, Schlafstätte der Brunhilde, ist nach der mythischen Sagenforschung ein Zeugnis dafür, dass die Erweckungssage in Deutschland nicht ganz unbekannt ist. In den nordischen Quellen werden auch Vermutungen angedeutet, dass sich

³³ Stein, Alexander von: „Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel. II. Teil nebst Anhang: Richard Wagners Dichtung ‚Der Ring des Nibelungen‘. Programm der Gewerbeschule zu Mühlhausen i. E. 1883.“ In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 38 (1884) 71, S. 447-449, hier S. 448.

³⁴ Vgl. ders., 1883, S. 4f.

³⁵ Vgl. Stammhammer, S. 40.

³⁶ Vgl. Stein, 1883, S. 3f.

der Berg, auf dem Brunhilde ruht, der sogenannte Hindarfjall, im Süden, in oder zumindest in der Nähe von Franken, befindet.³⁷

Auf dem Gipfel des Feldbergs ist eine prächtige, ebene Kreisfläche, von der offenbar auch der Berg seinen Namen hat, und aus diesem Grasplateau erhebt sich nahe dem nördlichen Rande eine etwa 4 m hohe Felsformation, die den Vergleich mit einem Ruhelager durchaus standhält. In diesem Felsen wollen die Rheinfranken eine Schlafstätte gesehen haben und so lässt sich der Mythos erklären, Brunhild habe auf einem hohen Berg geschlafen. Es war also damals am Rhein eine Art der Sage im Umlauf, die gerade in diesem Punkt der nordischen Fassung entsprach. In einer Luftlinie von 17 km entfernt liegt außerdem auf dem Kamm des Taunus, ca. 8 km nördlich von Wiesbaden die Hohe Kanzel, die dem Feldberg darin gleicht, dass sie die höchste Erhebung ist. Wählten die Frankfurter den Feldberg für den Schauplatz der Sage, so wählten dann die Wiesbadener den höchsten Berg ihrer Umgebung zu diesem Zweck, ohne den Vorteil gehabt zu haben, einen Felsen zu besitzen, der einer Schlafstätte ähnelt. So begnügten sie sich mit dem Namen Brunhildenstein, während jene von einem Ruhelager reden konnten.³⁸

Mit den Worten „et inde usque in medium montem veltberc ad eum lapidem qui vulgo dicitur lectulus Brunihilde“³⁹ - und von hier auf den Feldberg, der vom Volk Bett der Brunhild genannt wird - wird 1043 die schon erwähnte Bergformation im Taunus beschrieben. Damit ist Brunhild als Heldin der Erweckungssage für das Rheinland gesichert. Es geht dabei um jene Sagenform, in der Brunhild von einem Flammenwall oder einem undurchdringlichen Dickicht umgeben schlief - wie Dornröschen. Sie musste nicht in Kampfspielen bezwungen werden, sondern allen anderen unzugänglich sein außer dem auserwählten Freier.⁴⁰ Hermann Reichert unterstützt auch die These, dass der *lectulus Brunihilde* von 1043 der älteste Beleg ist, der Brunhild ja schon als Heldin der Erweckungssage zeigt.⁴¹

Das sogenannte Brunhildenbett begleitet eine Reihe von Ortsbezeichnungen wie Brunhildenstein, Brunhildenstuhl u.a. Auch der deutschen Sagenform zufolge soll Brunhild ihren Wohnort auf einer Felsenburg gehabt haben, daher auch der Name Isenstein im *Nibelungenlied* für ihren Wohnsitz. In Bezug auf das Zeugnis aus dem Jahr 1043 beweist nun die Geschichte der Sage,⁴² dass, wer „an der alten auffassung der Brunhild festhält, wird ohne weiteres folgern, dass die auf einem felsen schlafende walküre, welche die nordische sagenform kennt, auch in der deutschen sage vorhanden gewesen sei.“⁴³

Friedrich Panzer unterstützt aber die schon von Kurth in seiner *Histoire poétique des Mérovingiens* angeführte These, dass dieser 1043 urkundlich erwähnte *lectulus Brunihilde* ausschließlich auf die merowingische Königin gleichen Namens zurückgeht. Er bringt eine

³⁷ Vgl. Lehmgrübner, S. 88 u. S. 91.; „Daß sie [die Sage] eine beträchtliche Zeit vorher im Volke bekannt gewesen sein muß, ist selbstverständlich, denn die Sage muß schon ziemlich fest im Bewußtsein des Volkes verwurzelt sein, ehe man Naturgebilde nach ihren Helden benennt. Wichtig ist dann aber vor allem, daß man schon in dieser Zeit die Jungfrau der Erweckungssage Brünhild nannte.“ Ebd., S. 90.; In den Liedern der *Edda* „Fafnesmol und Sigrdrifomal“ heißt der Berg, auf dem Brynhildr in Zauberschlaf versenkt ruht „Hindarfjall“. Vgl. Gering, Sp. 1376.

³⁸ Vgl. Braune, Wilhelm: „Brunhildenbett“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 23 (1898), S. 246-253, hier S. 252f.

³⁹ Sauer, Wilhelm: *Codex Diplomaticus Nassoicus. Die Urkunden des ehemals Kurmainzischen Gebiets, einschließlich der Herrschaften Eppenstein, Königstein und Falkenstein; der Niedergrafschaft Katzenelnbogen und des kurpfälzischen Amtes Caub*. Bd. 1. Wiesbaden: Niedner 1885, S. 61.; „Erzbischof Bardo von Mainz bestätigt nach Einweihung der neuerbauten steinernen Pfarrkirche zu Schloßborn dem Stifte S. Stephan zu Mainz den Besitz derselben“ und dabei bezieht er sich auch auf den *lectulus Brunihilde*. Vgl. ebd., S. 60f.

⁴⁰ Vgl. Reichert, Hermann: *Nibelungenlied und Nibelungensage*. Wien u. Köln: Böhlau 1985, S. 85.

⁴¹ Vgl. ders., 1988, S. 588.

⁴² Vgl. Braune, S. 247f.

⁴³ Ebd., S. 249.

stattliche Liste mit Beispielen zahlreicher Bauwerke und Örtlichkeiten in Belgien, Frankreich, im Elsass und in der Pfalz, die nach der merowingischen Brunichilde benannt worden sind,⁴⁴ denn die

geschichtliche Gestalt Brunhildens ragte riesenhaft aus ihrer Zeit. Im Guten und im Bösen hatte sie Ungeheures erlebt und vollbracht, ein unerhört schauerliches Ende war ihr von Leuten bereitet worden, die nicht würdig gewesen wären, ihr die Schuhriemen zu lösen. Fortlebendes Sagen von ihrem Sein hob sie früh ins Übermenschliche, ließ sie mit höllischen Dämonen Umgang pflegen und hob sie hinauf zu den Sternen.⁴⁵

Von einer Schlafstätte ist in nordischer Überlieferung nicht die Rede. Der *lectulus* ist also eines jener Ortsbenennungen, die in ununterbrochener räumlicher Abfolge vom Ozean bis auf den Feldberg reichen, und die der von einem Mythos umwobenen historischen Königin zugeschrieben werden. Sie galt als Inspirationsquelle vieler großer Werke, die die Grenzen der Königreiche, die sie einst beherrscht hatte, überschritten.⁴⁶

Zu erwähnen sind außer dem *lectulus Brunihilde* u.a. Ruinen, Steine, Bergformationen, Wälder, Routen, Schlösser und Burgen, also Lokalisierungen und verschiedene Orte, die mit Brunichilde in Verbindung stehen, wie z.B. Tour Brunehaut, Chaussée Brunehaut, Fontaine Brunehaut, Chemin Brunehaut, Brunehildis castrum, Brunehaut Schlossturm, Château Brunehaut, Domus Brunihildis, Brunelstraet, Brunhildenstein, Brünhildenstuhl, u.s.w.⁴⁷ Brunichilde ließ großartige Bauten, Kirchen, Klöster, Paläste und kunstvolle Straßen errichten. Es ist also von einer nicht geringen Anzahl von Bauten und Denkmälern in den Überlieferungen die Rede, die als ihre Werke galten und nach ihr benannt wurden. Da sich aber im Laufe der Jahrhunderte ein Mythos um sie herumspannt, soll sie u.a. die Straßen, die sie von Austrien und Neustrien aus nach allen Richtungen errichten ließ, in einer einzigen Nacht fertig gestellt haben, da ihr der Mythos den Umgang mit Dämonen zuschrieb und sie mit übernatürlichen Kräften ausstattete.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. Kragl, S. 30.; Panzer versucht, die stattliche Liste von Kurth sowohl auf romanischem als auch auf deutschem Volksboden zu erläutern und zu vervollständigen und analysiert 31 Lokalisierungen, die er mit der historischen Gestalt der Merowinger-Königin verbindet. Siehe dazu Panzer, S. 101ff.; Panzer legt auch eine kartographische Darstellung der Brunhild-Male bei, indem er eine Karte mit dem Besitzstand der Merowinger aus dem Jahr 571 benutzt. Der Vergleich mit einer archäologischen Karte, die Funde aus der Zeit der Merowinger zusammenstellt, ist verblüffend. Vgl. ebd., S. 122f.

⁴⁵ Ebd., S. 109.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 109 u. S. 116.

⁴⁷ Vgl. Kurth, S. 426ff.; Siehe noch zu den Lokalisierungen Schütte, S. 106f.

⁴⁸ Vgl. Panzer, S. 100.

3

Die androgyne Fremde – Zur unterschiedlichen kulturellen Wertung der Geschlechter

Zunächst fesselt seine Besonderheit: Diese Augen, Lippen, Backenknochen, diese Haut – sie heben ihn von den anderen und vergegenwärtigen, daß da *jemand* ist. Die Unterschiedlichkeit dieses Gesichts enthüllt schlagartig, was jedes Gesicht dem aufmerksamen Blick offenbaren sollte: die nicht existierende Banalität der Menschen. Freilich ist es gerade das Banale, was in unseren alltäglichen Gewohnheiten eine Gemeinschaft begründet. Aber was uns an den Zügen des Fremden in Bann zieht, spricht uns an und stößt uns zurück.

[...] Zudem ist dieses so *andere* Gesicht gezeichnet vom Überschreiten einer Schwelle; Erleichterung oder Verstörung sind ihm unwiderruflich eingegraben. Der Ausdruck des Fremden, gleich ob verstört oder freudig, signalisiert, daß er „darüber hinaus“ ist.¹

Julia Kristeva

¹ Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 13. (Hervorhebung von der Autorin)

3.1. Georg Simmels *Soziologie des Raumes* (1903) und sein *Exkurs über den Fremden* (1908)

3.1.1. Simmels imaginative Geographie und der Raum als „Tätigkeit der Seele“²

Die ferne Außenwelt verliert nach den meisten territorialen Entdeckungen nach dem Ende des 19. Jahrhunderts an Faszination, während sich das Interesse neuen Fremdheitserfahrungen, vor allem dem nahen Fremden zuwendet.³

Darunter versteht der Soziologe und Philosoph Georg Simmel (1858-1918) die Figur des Fremden, „nicht in dem bisher vielfach berührten Sinn [...], als de[n] Wandernde[n], der heute kommt und morgen geht, sondern als de[n], der heute kommt und morgen bleibt – sozusagen de[n] potenziell Wandernde[n], der, obgleich er nicht weitergezogen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat.“⁴ Diese These führt Simmel 1908 in seinem *Exkurs über den Fremden* aus, den er seiner Aufsatzsammlung *Soziologie* in den Abschnitt „Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft“ einfügt. Der Fremde ist

innerhalb eines bestimmten räumlichen Umkreises – oder eines, dessen Grenzbestimmtheit der räumlichen analog ist – fixiert, aber seine Position in diesem ist dadurch wesentlich bestimmt, daß er nicht von vornherein in ihn gehört, daß er Qualitäten, die aus ihm nicht stammen und stammen können, in ihn hineinträgt.⁵

Georg Simmel, einem der Begründer der modernen Soziologie und der Theorie der Moderne, und seinem Exkurs,⁶ der sich in den vergangenen Jahrzehnten als epistemologisches Instrument erwiesen hat, verdanken wir eine Soziologie des Fremden. Simmel rückt die Einheit von Ferne und Nähe des Fremden ins Zentrum des Interesses und untersucht die sich aus der Furcht vor ihm und aus einem gleichzeitig Von-ihm-fasziniert-sein ergebende Ambivalenz. Seine soziologische Konzeption des Fremdseins in seinem Exkurs bestimmt das Verhältnis zwischen Fremden und einer Wir-Gruppe, sowohl in vergangenen als auch in gegenwärtigen Gesellschaften.⁷

Von den sozialen Figuren des Wandernden und des Händlers, deren Status innerhalb der Gruppe „zugleich ein Außerhalb und ein Gegenüber einschließt“⁸, über die Minderheiten und

² Simmel, Georg: „Soziologie des Raumes (1903)“. In: Heinz-Jürgen Dahme u. Otthein Rammstedt (Hrsg.): *Georg Simmel. Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 221-242, hier S. 222.

³ Vgl. Janz, Rolf-Peter: „Einleitung“. In: Ders. (Hrsg.): *Faszination und Schrecken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 7-18, hier S. 10.

⁴ Simmel, Georg: „Exkurs über den Fremden (1908)“. In: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot 1908, S. 685-691, hier S. 685.

⁵ Ebd.

⁶ Diesem nur wenigen Seiten umfassenden *Exkurs über den Fremden* schenken Simmels akademische Zeitgenossen nur wenig Beachtung. Doch seit den zwanziger Jahren ist der in der amerikanischen Soziologie als *The stranger* berühmte Exkurs zu einem wissenschaftlichen Klassiker geworden. Sein janusköpfiger visionärer Charakter lässt sich auf Gesellschaftstypen aller Art anwenden, was vermutlich einer der Gründe ist, weshalb der Exkurs zu einem Klassiker der Soziologie geworden ist. Vgl. Loycke, Almut: „Der Gast, der bleibt. Dimensionen von Georg Simmels Analyse des Fremdseins“. In: Ders. (Hrsg.): *Der Gast, der bleibt. Dimensionen von Georg Simmels Analyse des Fremdseins*. Frankfurt a. M.: Campus 1992, S. 103-123, hier S. 109f.; Simmels Essay ist erstmals 1921 von dem Soziologen Robert-Ezra Park der Chicago-Universität, den vielleicht bedeutendsten Analytiker von Rassenbeziehungen und -konflikten in diesem Jahrhundert, ins Amerikanische übersetzt worden. Vgl. Stichweh, Rudolf: „Der Fremde – Zur Evolution der Gesellschaft“. In: *Rechtshistorisches Journal* 11 (1992), S. 295-316, hier S. 296f.

⁷ Vgl. Loycke, S. 106.

⁸ Simmel, 1908, S. 686.

Außenseiter hinaus, die seit der Jahrhundertwende als das Nahe, aber auch das Fremde wahrgenommen werden, erweist sich nun vor allem sogar ein Teil der eigenen Person, das Unbewusste, und überdies das andere Geschlecht als fremd, das Sigmund Freud als „dark continent“⁹ vorstellt.¹⁰

Bei Simmel in seinem berühmten Exkurs ist der Fremde derjenige, „der heute kommt und morgen bleibt.“¹¹ Rudolf Stichweh ergänzt hierzu: „der vielleicht, aber nur vielleicht morgen weiterzieht“,¹² denn „[k]äme er nicht von anderem Ort, so hätte er nicht erst zu kommen brauchen.“¹³ Dann wäre er sesshaft, es ist eben dieser andere Herkunftsort, der ihn zum Fremden macht.

Im übertragenen Sinne macht die Distanz zwischen sozialen Einheiten eine Anspielung auf zeitliche, soziale, kulturelle oder moralische Unterschiede, wobei am allerwichtigsten allein die Betonung der Nichtzugehörigkeit ist, worauf auch immer diese beruht. Die Akzentuierung der Nichtzugehörigkeit eines anderen also ist eng mit seiner räumlichen Dimension verbunden, denn das Fremde kommt von jenseits der Grenze.¹⁴

Der Raum mit seinen konstruierten, imaginativen Grenzlinien erweist sich, so Simmel, als der Meilenstein zur Konstruktion der Identität und der Vergesellschaftung. Durch die Festlegung des Raumes erhält die Distanz bzw. die Nähe ihren Sinn, denn

[f]reilich können Reiche nicht irgendwelche Umfänge haben, freilich können Menschen nicht einander nahe oder fern sein, ohne daß der Raum seine Form dazu hergebe. [...]

Ein geographischer Umfang von so und so vielen Quadratmeilen bildet nicht ein großes Reich, sondern das tun die psychologischen Kräfte, die die Bewohner eines solchen Gebietes von einem herrschenden Mittelpunkt her politisch zusammenhalten. Nicht die Form räumlicher Nähe oder Distanz schafft die besonderen Erscheinungen der Nachbarschaft oder Fremdheit, so unabweislich dies scheinen mag. Viel mehr sind auch dies rein durch seelische *Inhalte* erzeugte Tatsachen [...]. [D]er Raum [ist] überhaupt nur eine Tätigkeit der Seele, nur die menschliche Art, an sich unverbundene Sinnesaffektionen zu einheitlichen Anschauungen zu verbinden.¹⁵

Jede Gesellschaft konstruiert eine imaginative Geographie, einen imaginativen Raum, der, so Simmel, als „Tätigkeit der Seele“¹⁶, wobei seelisch hier mit imaginativ übersetzt werden kann, eine Grenzlinie zwischen innen und außen zieht und Einheit nach innen, Differenz und Distanz hingegen nach außen schafft.¹⁷ „[D]ie imaginative Geographie und Geschichte [helfen] dem

⁹ Freud, Sigmund: „Die Frage der Laienanalyse“. In: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1925-1931*. Bd. 14. Frankfurt a. M.: Fischer 1968, S. 209-296, hier S. 241.; So Freud: „Vom Geschlechtsleben des kleinen Mädchens wissen wir weniger als von dem des Knaben. Wir brauchen uns dieser Differenz nicht zu schämen; ist doch auch das Geschlechtsleben des erwachsenen Weibes ein *dark continent* für die Psychologie.“ Ebd.

¹⁰ Vgl. Janz, S. 10f.

¹¹ Siehe Anm. 4.

¹² Stichweh, 1992, S. 295.

¹³ Münkler, Herfried u. Ladwig, Bernd: „Dimensionen der Fremdheit“. In: Dies. (Hrsg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie 1997, S. 11-44, hier S. 16.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 15f.; Diese Bedeutungsdimension nennt man soziale Fremdheit. Vgl. ebd.; Analytischer zur sozialen Fremdheit in den Kapiteln 3.3.2. u.d.T. „Dimensionen und Steigerungsgrade des Fremdseins“ und 3.4.2. „Zur unterschiedlichen kulturellen Wertung der Geschlechter am Beispiel Brunhildes - Gleich- oder Höherwertigkeit der Kulturen?“

¹⁵ Simmel, 1986, 221f. (Hervorhebung vom Autor)

¹⁶ Ebd., S. 222.

¹⁷ Vgl. Frank, Michael: *Kulturelle Einflussangst. Inszenierung der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 39.

Geist, sein Selbstverständnis auszuprägen, indem sie Distanz und Differenz zwischen dem Nahen und dem Fernen dramatisch zuspitzen.“¹⁸

Eine weitere Qualität des Raumes [...] liegt darin, daß sich der Raum [...] in Stücke zerlegt, die als Einheiten gelten und – als Ursache wie als Wirkung hiervon – von Grenzen eingerahmt sind. [...] [I]mmer fassen wir den Raum, den eine gesellschaftliche Gruppe in irgendeinem Sinne erfüllt, als eine Einheit auf, die die Einheit jener Gruppe ebenso ausdrückt und trägt, wie sie von ihr getragen wird. Der Rahmen, die in sich zurücklaufende Grenze eines Gebildes, hat für die soziale Gruppe sehr ähnliche Bedeutung wie für ein Kunstwerk.¹⁹

Dieser als doppelte Grenze fungierende Rahmen zieht also die Linie zwischen dem Schutzbereich des Individuums und der ausgeschlossenen Außenwelt und trägt zur Bildung der Identität bei.

Auf den räumlichen Bedingungen der Vergesellschaftung beruhend macht Simmel auf die besondere Bedeutung von Grenzen aufmerksam, indem der nach außen hin klar umgrenzte Raum, den eine gesellschaftliche Gruppe ausfüllt, stets als Einheit gedacht wird. In dieser Wechselwirkung²⁰ des Innen und Außen - sowie auch im Verhältnis von Mann und Frau²¹ - konstituiert sich die Gesellschaft in der sie einrahmenden Grenze als Einheit. Dies ist nach Simmel die Grundbedingung für die Entstehung einer gesellschaftlichen Gruppe:

So ist eine Gesellschaft dadurch, daß ihr Existenzraum von scharf bewußten Grenzen eingefafßt ist, als eine auch innerlich zusammengehörige charakterisiert, und umgekehrt: die wechselwirkende Einheit, die funktionelle Beziehung jedes Elementes zu jedem gewinnt ihren räumlichen Ausdruck in der einrahmenden Grenze.²²

¹⁸ Said, Edward-W.: *Orientalismus*. Aus dem Englischen von Hans-Günter Holl. Frankfurt a. M.: Fischer 2014, S. 71. Siehe darin das entsprechende Kapitel „Die imaginative Geographie und ihre Darstellungen: *Orientalisierung des Orients*“, S. 65-90.

¹⁹ Simmel, 1986, S. 226.

²⁰ „Wechselwirkung ist eine zentrale Kategorie in Simmels wissenschaftlicher Theorie, die er in seiner *Soziologie* ausführt und die konstitutiv für sein weiteres wissenschaftliches Denken bleiben sollte. Im sozialen Handeln, das heißt im Sich-gegenseitig-Verhalten, konstituieren sich soziale Formen der Vergesellschaftung. Miteinander-, Gegeneinander- und Füreinander-Handeln korreliert in Zuständen, die Simmel ‚Verhaltensweisen‘ nennt, in denen der Wechselseitigkeitscharakter der Akteure in einem Handlungsfeld, den Wechselwirkungsformen, zum Ausdruck kommt. Genuiner Gegenstand der Soziologie ist somit der Wechselwirkungs- und Gegenstandscharakter sozialen Handelns“. Loycke, S. 111.; „Simmels philosophischer und soziologischer Grundbegriff ist ‚Wechselwirkung‘. Nichts scheint näherzuliegen, als Wechselwirkung an dem elementarsten Vergesellschaftungsprozeß, dem zwischen Mann und Frau, zu untersuchen.“ Dahme, Heinz-Jürgen und Köhnke, Klaus-Christian: „Einleitung“. In: *Georg Simmel. Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Herausgegeben und eingeleitet von Heinz-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 7-26, hier S. 12.; Siehe zum Wechselwirkungsbegriff und zum Konzept der Vergesellschaftung: Dahme, Heinz-Jürgen: *Soziologie als exakte Wissenschaft. Georg Simmels Ansatz und seine Bedeutung in der gegenwärtigen Soziologie*. Teil II. *Simmels Soziologie im Grundriß*. Stuttgart: Enke 1981, ins. S. 368ff.; Siehe noch dazu Nedelmann, Birgitta: „Georg Simmel als Klassiker soziologischer Prozeßanalysen“. In: Heinz-Jürgen Dahme u. Otthein Rammstedt (Hrsg.): *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 91-115, ins. S. 93-96.

²¹ In gerade diesem Verhältnis von Mann und Frau findet Simmel ein Paradigma für seine Theorien der Wechselwirkung und der Differenzierung. Vgl. Meuser, Michael: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Opladen: Leske und Budrich 1998, S. 32.

²² Simmel, 1986, S. 226.

Wie werden aber diese Grenzen formuliert? Simmel vertritt die These, „[d]er Natur gegenüber ist jede Grenzsetzung Willkür, selbst im Falle einer insularen Lage, da doch prinzipiell auch das Meer ‚in Besitz genommen‘ werden kann.“²³

An diesem Beispiel des scheinbar auf natürlichste Weise umgrenzten Raumes, der Insel, illustriert Simmel die Willkür des Konstruktes der Grenze, zumal „die Kontinuität des Raumes [...] objektiv nirgends eine absolute Grenze enthält“.²⁴ „Nicht die Länder, nicht die Grundstücke, nicht der Stadtbezirk und der Landbezirk begrenzen einander; sondern die Einwohner oder Eigentümer üben die gegenseitige Wirkung aus“, sagt Simmel. „Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt“.²⁵

Zusammengefasst wird also das Andere geographisch konzipiert und als Folge dessen distanziert. Darüber hinaus kann man „von einer weit über einfache Grenzvorstellungen hinaus *verräumlichten Differenzkonzeption* sprechen, die zugleich dynamischer als die der Grenze ist.“²⁶

Auf diesem Wege gelangt in der vorliegenden Arbeit der Wormser Hof von der kulturellen Grenze des männlich formulierten 19. Jahrhunderts zur imaginativen Geographie, zum zeit- und gesetzlosen Norden, nach Isenstein, zu der androgynen Fremden, zu Brunhild, wobei „[d]ie Bewegung im Raum, die die Reisenden vollziehen, keine einmalige Überschreitung einer geographischen/kulturellen Grenze [ist], sondern eine graduelle Entfernung von dem, was als der eigene ‚Kulturraum‘ vorgestellt wird; die Idee kultureller *Differenz* ist gekoppelt an diejenige räumlicher *Distanz*.“²⁷

3.1.2. Eine nur als *Nicht-Beziehung* existierende Beziehung - Ein Simmelsches Paradoxon und seine Deutung

Simmel erläutert in seinem Exkurs am Beispiel des ziehenden Händlers den problematischen Übergang von der Außen- in die beengtere Innenwelt. Konkreter: Während der Fremde in der ganzen Geschichte der Wirtschaft als Händler bzw. der Händler als Fremder erscheint²⁸ und zuerst interessant wirkt, wird ihm auf Dauer kein Platz zugewiesen. Er dringt, so Simmel, als „Supernumerarius in einen Kreis“, er schafft sich „eine Existenzgelegenheit“, „ist aber mit keinem einzelnen [Element] durch die verwandtschaftlichen, lokalen, beruflichen Fixiertheiten organisch verbunden.“²⁹

Doch noch nichts ist gefährdet, solange sich der Fremde außerhalb der Sphäre des Eigenen befindet, denn „[e]twas völlig Unbekanntes kann [...] nicht fremd sein.“³⁰ Dies erläutert Simmel durch ein vielzitiertes Beispiel:

²³ Ebd., S. 227.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 228 u. S. 229.

²⁶ Frank, 2006, S. 39. (Hervorhebung vom Autor)

²⁷ Ebd. (Hervorhebung vom Autor); Analytischer zum Norden im 4. Kapitel u.d.T. „Die Fremdheit des höllischen Nordens, des *loci horribilis*, verkörpert in der fremden Frau – Die Heimat Brunhildes als Beispiel für die Simmelsche imaginative Geographie“.

²⁸ Vgl. Simmel, 1908, S. 686.

²⁹ Ebd., S. 687. (Hervorhebung vom Autor); Siehe noch über die Rolle des Fremden bei Simmel Claessens, Dieter: „Das Fremde, Fremdheit und Identität“. In: Ortfried Schäffter (Hrsg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 45-56, ins. S. 47ff.

³⁰ Becker, Judith u. Braun, Bettina: „Die Begegnung mit Fremden und das Geschichtsbewusstsein – Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Die Begegnung mit Fremden und das Geschichtsbewusstsein*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 7-14, hier S. 7.

[D]ie Bewohner des Sirius sind uns eigentlich nicht fremd, [...] sondern sie existieren überhaupt nicht für uns, sie stehen jenseits von Fern und Nah. Der Fremde ist ein Element der Gruppe selbst, nicht anders als die Armen und die mannigfachen „inneren Feinde“ – ein Element, dessen immanente und Gliedstellung zugleich ein Außerhalb und ein Gegenüber einschließt.³¹

Durch diese Anmerkung von Simmel wurden die Bewohner vom Sirius zum Topos in der Fremdheitsliteratur.³² Etwas völlig Unbekanntes kann dementsprechend keinesfalls fremd sein.

Die Erfahrung von Fremdheit setzt also, wie Simmel darauf hingewiesen hat, die Nähe des Fremden voraus. Erst seine psychische Nähe enthüllt seine soziale und kulturelle Entfernung und Distanz. Nur dadurch (durch eine bestimmte Nähe) wird also der Andere zum Fremden.³³ Die Zugehörigkeit des simmelschen potenziell Wandernden in der Nichtzugehörigkeit, dieses Paradoxon der gleichzeitigen Ferne des Nahen und der Nähe des Fernen illustrieren historisch entstandene Kontrastphänomene durch den Kontrast von Händlertum und Bodenbesitz, von der Teilhabe und dem Unbeteiligtsein, von aus organischer Verbundenheit stammender Wärme und einem Gefühl für die Zufälligkeit der jeweiligen Beziehungen entspringender Kühle. Das klassische Beispiel, das Simmel uns mit autobiographischen Elementen präsentiert, ist das des europäischen Juden.³⁴

Die Fremdheit als Form einer Beziehung im soziologischen Sinne setzt also *die Möglichkeit* einer Beziehung – verstanden als *Wechselwirkung* – voraus, und in diesem Sinne bezeichnet man den Fremden mit Recht auch als *zugehörigen Nichtzugehörigen*.³⁵

Sowohl für den Neuankömmling als auch für den Händler bei Simmel, der sich in der Fremde niederlassen will und morgen bleibt, stellt sich

früher oder später die Frage nach Inklusion oder Exklusion in Bezug auf die fremde Gesellschaft. Denn die einzelnen Kulturen wurden zumeist als relativ klar voneinander abgegrenzt gedacht, sodass multiple Identitäten kaum vorstellbar waren. Das dürfte auch daran liegen, dass der Fremde für die Soziologen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem der national Fremde war.³⁶

Der Wandernde wohnt in der Stadt, doch nicht mit Leib und Seele, denn seine Position markiert nicht einfach eine Gliedstellung in der Gruppe, sondern einen Abstand zur Gruppe.³⁷ Simmel erläutert zudem noch die Objektivität des Fremden:

[W]eil er [der Fremde] nicht von der Wurzel her für die singulären Bestandteile oder die einseitigen Tendenzen der Gruppe festgelegt ist, steht er allen diesen mit der besonderen

³¹ Simmel, 1908, S. 686.

³² Vgl. Münkler, 1997, S. 14 (Anm. 9).; „Daß Fremdheit relational ist, bedeutet zunächst ganz trivial, daß wir etwas nur dann als fremd bezeichnen, wenn wir in irgendeiner angenommenen oder tatsächlichen Beziehung zu ihm stehen. Das schlechthin Unbekannte ist uns schon deshalb nicht fremd, weil wir darüber überhaupt nichts Bestimmtes aussagen können, nicht einmal, daß wir es, als Fremdes, nicht näher zu bestimmen vermögen.“ Ebd., S. 14.

³³ Vgl. Stenger, Horst: „Deutungsmuster der Fremdheit“. In: Herfried Münkler u. Bernd Ladwig (Hrsg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie 1997, S. 159-222, hier S. 161.

³⁴ Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 39.; Simmel, als Abkömmling der zweiten Generation einer assimilierten, sogar christlich getauften jüdischen Familie, wurde eine Karriere als deutscher Universitätsprofessor verweigert. Vgl. Loycke, S. 116.; Siehe noch über die Lebensgeschichte Simmels in der Rolle des typisierten Juden par excellence, der den Typus des Fremden selbst verkörpert. Ebd., ins. S. 112-117.

³⁵ Vgl. Stenger, S. 161 (Anm. 3). (Hervorhebung vom Autor)

³⁶ Becker, 2012, S. 8.

³⁷ Vgl. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 39.

Attitüde des „Objektiven“ gegenüber, die nicht etwa einen bloßen Abstand und Unbetheiligkeit bedeutet, sondern ein besonderes Gebilde aus Ferne und Nähe, Gleichgültigkeit und Engagiertheit ist.³⁸

Simmel interpretiert aber „diese Objektivität auch als Freiheit“, was natürlich bedeuten würde, sie „enthält freilich allerhand gefährliche Möglichkeiten“³⁹, denn die gegebene Ordnung geriete so in Gefahr.

Der Fremde, so Simmel, ist weniger durch feste soziale Beziehungen gebunden, daher ist er potenziell oder intellektuell freier und objektiver. Deshalb wird er zum einfachsten Angriffsziel der ihn umgebenden Gesellschaft.⁴⁰

Der Fremde ist und bleibt lange fremd, denn mit ihm verbindet uns nur Allgemeines, mit dem Nahestehenden verbindet uns Besonderes⁴¹, wie es Simmel genau erklärt:

Der Fremde ist uns nah, insofern wir Gleichheiten nationaler oder sozialer, berufsmäßiger oder allgemein menschlicher Art zwischen ihm und uns fühlen; er ist uns fern, insofern diese Gleichheiten über ihn und uns hinausreichen und uns beide nur verbinden, weil sie überhaupt sehr Viele verbinden. In diesem Sinne kommt leicht auch in die engsten Verhältnisse ein Zug von Fremdheit.⁴²

Nach Simmel ist etwa das Verhältnis der Griechen zum *βάρβαρος* typisch. Es sind alle diese

Fälle, in denen dem Anderen gerade die generellen Eigenschaften, die man als eigentlich und bloß menschlich empfindet, abgesprochen werden. Allein hier hat „der Fremde“ keinen positiven Sinn, die Beziehung zu ihm ist Nicht-Beziehung, er ist nicht das, als was er hier in Frage steht: ein Glied der Gruppe selbst.

Als solches vielmehr ist er z u g l e i c h nah und fern⁴³.

Der Fremde ist nach Simmel immer als Teil der ihn umgebenden Gesellschaft konzipiert, die in jeder Form und jeder Epoche die Wahl hatte, ihm durch Verweigerung oder Gewährung von Rechten einen Status zuzuweisen und ihn dabei auszugrenzen oder zu integrieren. Diese Wechselwirkung zwischen einem Fremden und der ihn umgebenden Gesellschaft nennt Simmel Fremdsein, das jeweils durch den Raum und die soziale Umgebung bestimmt wird. Fremde und Fremdsein sind allerdings keineswegs Begleiterscheinungen dieses Jahrhunderts, sondern sie haben stets alle Gesellschaften aller Regionen und Epochen geprägt.⁴⁴ Aufgrund dieser Tatsache erstellte Simmel

sein soziologisches Modell einer Soziologie des Fremden anhand von Beispielen aus unterschiedlichen Gesellschaften. Seine deskriptiven Ausführungen sind eher knapp gehalten und beschränken sich auf entscheidende Verhaltensmerkmale gegenüber Fremden. Seinem psychologisch-soziologischen Erfassen des Problems haftet etwas außerwissenschaftlich Kunstvolles an, das Simmels Werk im allgemeinen kennzeichnet und ihn zu mehr als einem lediglich wissenschaftlichen Soziologen macht. Simmel war mit Rilke, George und Rodin befreundet, seine Begegnung mit ihnen beeinflusste seine Arbeit wesentlich.⁴⁵

³⁸ Simmel, 1908, S. 687.

³⁹ Ebd., S. 688.

⁴⁰ Vgl. Loycke, S. 111.; „Partiell traf diese Feststellung auf seine eigene Lebensgeschichte zu mit der Einschränkung, daß Simmel rechtlich gesehen ein Berliner und deutscher Staatsangehöriger war, den aber das Ressentiment seiner Universitätskollegen psychologisch zu einem Fremden werden ließ.“ Ebd., S. 111f.

⁴¹ Vgl. Claessens, S. 49.

⁴² Simmel, 1908, S. 689.

⁴³ Ebd., S. 690. (Hervorhebung vom Autor)

⁴⁴ Vgl. Loycke, S. 103.

⁴⁵ Ebd., S. 109f.

Zusammengefasst werden also anhand der Simmelschen Annäherung drei Kategorien von Fremden genannt, wobei die Frage, wer ein Fremder ist aus ethnozoologischer Sicht, und die Frage, was an dem Fremden fremd ist aus sozialpsychologischer Sicht, gesehen wird. Zunächst ist der aus der Fremde kommende Fremde ein potenzieller Feind, der außerhalb des begrenzten Territoriums lebt, oft zum Sklaven gemacht oder bei einer Fehde getötet wird. Als Sklave ist der Fremde rechtlos und kann nur bei einer Einheirat - der Fall Brunhildes - über Generationen hinweg in die Gesellschaft integriert werden. Oft werden die jenseits der Grenze lebenden Fremden als Nicht-Menschen angesehen. Zweitens sind auch die Händler fremd. Sie dürfen handeln, sie sind tolerierte Gäste, ohne aber den Gaststatus, und haben oft andere Ahnen und Götter. Drittens soll man von diesen Gruppen *den* Fremden unterscheiden, der als Gast wenige Tage bleibt oder der sich hier ganz niederlassen will bzw. muss. Dabei erfolgt der Verlust des ursprünglichen Status bzw. der Identität, wenn der Fremde für immer bleibt, denn es wird als Selbstverständlichkeit angenommen, dass sich der Fremde den Gesetzen und Gewohnheiten des Hauses oder des Landes fügt.⁴⁶

Dieser Simmelsche Entwurf des Distanzierungen einschließenden Miteinanders, diese Beziehung der *Nicht*-Beziehung beweist, dass das Fremde konstitutiv zum Eigenen gehört.

3.2. Faszination und Schrecken bei der Begegnung mit dem Fremdsein

3.2.1. Wie der *hospis* (Gast) allmählich zum *hostis* (Feind) wird - Ein weiteres Paradoxon und seine Deutung

Es meldet sich hier die für alle soziologische Gestaltung unendlich wichtige psychologische Antinomie: daß wir einerseits durch das uns Gleiche, andererseits durch das Entgegengesetzte angezogen werden. [...] Das Entgegengesetzte ergänzt uns, das Gleichgeartete stärkt uns; das Entgegengesetzte regt uns auf und an, das Gleichgeartete beruhigt uns [...].⁴⁷

Georg Simmel

Die die Lebensbegegnungen begleitende Fremdheitserfahrung hat mit Kommen und Gehen zu tun und zeigt von alters her ihre Zwiespältigkeit, zumal der Gast, der freundlich empfangende Fremde, und der *hostis*, der bedrohliche Fremde, auf ein und dieselbe indogermanische Wurzel mit der Bedeutung Fremdling zurückgehen.⁴⁸ Das Wort *hospes* betrifft den Gastgeber, der Hospitalität bzw. Gastfreundschaft am Gast übt - falls der Gast nicht in einem Hospital beherbergt wird - und ursprünglich auch den Gast selbst, der jedenfalls - als die Person in der Komplementärrolle zum *hospes* - in der römischen Semantik *hostis* heißt.⁴⁹ Ein interessantes Indiz

⁴⁶ Vgl. Sundermeier, Theo: „Die Begegnung mit dem Fremden. Plädoyer für eine Hermeneutik des Vertrauens“. In: Judith Becker u. Bettina Braun (Hrsg.): *Die Begegnung mit Fremden und das Geschichtsbewusstsein*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 27-40, hier S. 27f.

⁴⁷ Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot 1908, hier S. 166f.; Diese psychologische Antinomie, die er in seinem Kapitel „Über- und Unterordnung“ (S. 134-246) analysiert, war für Simmel Grundlage jeglicher soziologischen Gestaltung.

⁴⁸ Eifler, Günter u. Saame, Otto: „Vorwort“. In: Dies. (Hrsg.): *Das Fremde – Aneignung und Ausgrenzung. Eine interdisziplinäre Erörterung*. Wien: Passagen 1989, S. 11-13, hier S. 11.

⁴⁹ Vgl. Stichweh, Rudolf: *Der Fremde. Studien zu Soziologie und Sozialgeschichte*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 76.; Das Hospital hatte bis ins 18. Jahrhundert eine multifunktionale Rolle für die Aufnahme anständiger Fremder. Alternativ wohnt der Gast im Hospiz und dann später im Hotel. Vgl. ebd., S. 76f.

der fortdauernden Ambivalenz gegenüber dem Gast [ist], daß im spätrepublikanischen Rom des I. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung die Semantik von *hostis* eine zweite Bedeutung hinzuerwirbt. Der *hostis* ist jetzt auch der Feind, so daß die Nutzung derselben lautlichen Form (Homonymie) für polare Gegenbegriffe sichtbar macht, daß die Gastfreundschaft potenziell in Feindseligkeit, im heutigen Englischen die *hostility*, umschlägt.⁵⁰

Immanuel Kant erläutert den Begriff Hospitalität in seinem „Dritten Definitivartikel zum ewigen Frieden“ mit dem Untertitel „Das Weltbürgerrecht soll auf Bedingungen der allgemeinen Hospitalität eingeschränkt sein“ folgendermaßen: Die Hospitalität (Wirtbarkeit) bedeutet „das Recht eines Fremdlings, seiner Ankunft auf dem Boden eines andern wegen von diesem nicht feindselig behandelt zu werden.“⁵¹ In Faszination und Schrecken versetzt einen das Fremde, das sich immer wieder als Projektionsfläche eigener Wünsche und Befürchtungen erweist, wobei beide Erfahrungen dicht beieinander liegen. Un-Bekanntheit, Un-Bestimmtheit, Un-Erfaßbarkeit, sogar auch das Gefühl des Unheimlichen werden dem Fremden zugeschrieben,⁵² während die Faszination als Komplementaritätsmodell das treibende Motiv für das Interesse am Fremden ist. Die andere Kultur und ihre Religion verfügen über das, was die eigene als Ergänzung braucht. Doch ein wechselseitiger Austausch kommt nicht in Frage,⁵³ von der Simmelschen Wechselwirkung kann nicht die Rede sein. Kein Zufall, dass das Wort Gastgeber kein Gegenteil hat, denn das Wort Gastnehmer hat nie existiert.⁵⁴

Wie wird nun die Ambivalenz zwischen Faszination und Schrecken, dieses Paradoxon, gedeutet?

Einerseits geht von den Fremden ebenso wie von den unvertrauten Lebenswelten (fernen Ländern, Mythos, anderen Religionen) eine beträchtliche Verlockung aus, die eigene Ordnung auf sie auszudehnen. Andererseits hat das Fremde durch die Ausweitung auf ein unbekanntes Terrain zugleich etwas anziehend Abschreckendes, denn die vertraute Ordnung wird zur Disposition gestellt und damit dem Risiko des Zusammenbruchs ausgesetzt.⁵⁵ „In der Möglichkeit und dem Begehren nach einer anderen Ordnung liegt die Faszination; in der Un-Ordnung und dem Unbekannten als möglichen Resultaten des Außerkräfttretens der eigenen Ordnung liegt der Schrecken geborgen.“⁵⁶

Das Fremde macht dem Eigenen Konkurrenz, es raubt ihm seine Selbstverständlichkeit, stellt es in Frage und droht, es zu überwältigen. Zugleich wirkt es verlockend, da es in uns eigene Möglichkeiten wachruft, die durch die herrschenden Ordnungen des eigenen Lebens eigentlich ausgeschlossen sind. Diese Ambivalenz rückt an das von Freud, Heidegger und verwandten Autoren mit wechselnden Nuancen beschworene Un-heimliche, während die von

⁵⁰ Ebd., S. 77.; Im spätarchaischen Griechenland sind auch die Wurzeln des Wortes „Xenophobie“ zu finden. Vgl. ebd.

⁵¹ Kant, Immanuel: *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*. Herausgegeben von Rudolf Malter. Stuttgart: Reclam 2010, S. 21.

⁵² Vgl. Janz, S. 8f.

⁵³ Vgl. Sundermeier, S. 32.

⁵⁴ Vgl. Bahr, Hans-Dieter: „Gast“. In: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Herausgegeben von Christoph Wulf. Weinheim: Beltz 1997, S. 801-811, hier S. 807.

⁵⁵ Vgl. Turk, Horst: „Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik. Zum Fremdeheitsbegriff der Übersetzungsforschung“. In: Alois Wierlacher (Hrsg.): *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung*. München: Iudicium 1993, S. 173-197, hier S. 185.; Siehe noch dazu Janz, S. 10.; Siehe noch dazu Hahn, Alois: „Die soziale Konstruktion des Fremden“. In: Walter Sprondel (Hrsg.): *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 140-166. Ins. das Kapitel „Fremdeheit als Faszinosum und Tremendum“ S. 151-156.

⁵⁶ Frübis, Hildegard: „Der wilde Mann und die Freiheit in der Wildnis. Zur Rezeption der Entdeckung Amerikas im deutschsprachigen Kulturraum des 16. Jahrhunderts“. In: Rolf-Peter Janz (Hrsg.): *Faszination und Schrecken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 107-124, hier S. 124.

dieser Unfasslichkeit ausgehende Beunruhigung einen *horror alieni* hervorruft, der Abwehrhaltungen erzeugt.⁵⁷ Wenn

Menschen verschiedener, einander fremder Kulturen miteinander konfrontiert [werden], so werden sie zunächst in einen Zustand des Irritiertseins versetzt. Sie sind sich fremd. [...] Die exotische Erscheinung des Fremden, sein ungewohntes Verhalten, seine unverständliche Sprache und nicht zuletzt seine unbekannte Herkunft lassen es unmöglich erscheinen, ihn mit Kategorien der eigenen Kultur als vertraute Erscheinung zu klassifizieren.⁵⁸

Das Unbekannte am Fremden, das ein Verhalten bewirken kann, das von Abwehr und Verlangen zugleich bestimmt ist, verbindet sich in vielen Kulturen mit dem Heiligen.⁵⁹ Am Beispiel der Götter ist diese seltsame Kontrastharmonie des Faszinierenden mit dem Schauervollen am deutlichsten zu sehen, da die Götter durch die zwei Prädikate „Fascinans und Tremendum“⁶⁰ charakterisiert werden:

Der qualitative *Gehalt* des Numinosen [...] ist einerseits das [...] abdrängende Moment des tremendum [...]. Andererseits aber ist er offenbar zugleich etwas eigentümlich *Anziehendes*, *Bestrickendes*, *Faszinierendes*, das nun mit dem abdrängenden Momente des tremendum in eine seltsame Kontrast-harmonie tritt. [...] Für diese Kontrast-Harmonie, für diesen Doppelcharakter des Numinosen zeugt die ganze Religionsgeschichte [...]. So grauenvoll-furchtbar das Dämonisch-Göttliche dem Gemüte erscheinen kann, so lockend-reizvoll wird es ihm.⁶¹

Man sehnt sich nach dem Fremden, indem man aber auch zugleich zurückscheut, da es Ängste, ja Abscheu einflößen und doch faszinieren kann. Das Fremde hat etwas vom Heiligen, eine faszinierende und zugleich Furcht einflößende Macht, die dann beim Heiligen zur Ehrfurcht wird.⁶²

Dass der Fremde zum *tremendum* wird, hat tiefere Gründe, die mit der angeblichen Gefährdung der eigenen Weltvorstellungen zusammenhängen. Man hat aufgrund seiner Erziehung, seiner Kultur, seines Aufwachsens in dieser Kultur eine gewisse Fülle von Gewissheiten und Einstellungen über das Sein der Dinge und der Menschen. Ohne diese Gewissheit könnte man nur schwer leben, wenn man nicht davon ausgehen könnte, dass die Welt so ist, wie sie uns als ganz selbstverständlich erscheint, wenn unsere Weltauffassung im

⁵⁷ Vgl. Waldenfels, Bernhard: „Phänomenologie des Eigenen und des Fremden“. In: Herfried Münkler u. Bernd Ladwig (Hrsg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie 1997, S. 65-83, hier S. 74.; Vgl. noch dazu ders.: „Der Anspruch des Fremden“. In: Paul Ricoeur: *Andersheit - Fremdheit - Toleranz. Mit Beiträgen von Paul Ricoeur, Bernhard Waldenfels, Peter Welsen*. Herausgegeben von Renate Breuninger u. begründet von Klaus Giel. Ulm: Humboldt-Studienzentrum 1999, S. 31-51, hier S. 45.; Vgl. noch ders., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 44.; Siehe noch zur „Bedrohung und Verlockung“ ebd., S. 42ff.

⁵⁸ Loycke, S. 104.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Rudolf, Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhalten zum Rationalen*. München: Beck 1971. Siehe darin analytischer die entsprechenden Kapitel „Mysterium tremendum“ und „Das Fascinans“, S. 13-52.

⁶¹ Ebd., S. 42. (Hervorhebung vom Autor); Rudolf spricht vom „Gefühl des *mysterium tremendum*, des schauervollen Geheimnisses“ und von den Göttern, die bewundert und verehrt werden, zugleich aber Schauer und Schrecken auslösen. Tremor ist an sich Furcht, doch der Gottes-Schrecken, der wie ein Dämon den Menschen lähmt und dem panischen Schrecken der Griechen ähnelt, hat etwas Gespenstisches an sich, es ist ein Schrecken voll innerem Grauen. Von dieser dämonischen Scheu und ihrer rohen Form, von diesem Gefühl des Unheimlichen ist alle religionsgeschichtliche Entwicklung ausgegangen. Vgl. ebd., S. 13ff.

⁶² Vgl. Claessens, S. 47.; „Und die Ungeheuer sind ja auch in der Regel gefallene Abkömmlinge von Göttern; oft sind sie deren Lieblinge gewesen.“ Ebd.

Normalfall einfach nicht als die schlechthin richtige und angemessene gelten würde.⁶³ Das Fremde

besitzt die negative Stelle in höchst verschiedenen Korrelationen. Als fremd bezeichnet und empfindet man – basierend auf dem Grundmuster von Differenz und Identität – das Unbekannte gegenüber dem Bekannten, das Unvertraute gegenüber dem Vertrauten, das Heteronome gegenüber dem Autonomen, das Andersartige gegenüber dem Zugehörigen, die Zugewanderten gegenüber den Ansässigen, die Ausländer gegenüber den Landsleuten.⁶⁴

In Anlehnung daran, zwischen *tremendum* und *faszinosum*, steht auch die zuweilen idealisierte zuweilen dämonisierte Weiblichkeit, die sich nicht als soziale Stellung erschöpft, sondern ihre Substanz aus der Wirklichkeit der Imaginationen gewinnt. Darüber hinaus materialisiert sich diese mythologisierte Weiblichkeit in den Beziehungen der Geschlechter und in den Rollen, die die Frauen selbst aus diesem fremden Stoff übernehmen.⁶⁵

Weiblichkeit erscheint [...] als ein Repertoire von zeitlosen, sich wiederholenden Bildern. Dem Repertoire der stereotypen Frauenbilder liegt nach Bovenschen ein Grundschema zugrunde, das eine dualistische Form hat. Das Weibliche wird immer mit Natur identifiziert und ist in eine idealisierte und in eine dämonische Gestalt gespalten.⁶⁶ So wird die Frau mit dem metaphysisch verklärten Prinzip Natur in eins gesetzt. Sie wird zugleich erhoben und erniedrigt, und zwar so hoch und so tief, dass sie in den gesellschaftlichen Lebenszusammenhängen keinen Platz mehr findet.⁶⁷

Nach Bovenschen ist die Bestimmung der Frau als Naturwesen mit Vorstellungen assoziiert, die Erinnerungen an den Ursprung enthalten, die einerseits mit der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies andererseits mit der Angst um die Zerstörung der Natur verbunden sind. Ihre Identifikation mit der -im Falle Brunhildes- wilden, vereisten Natur hat ihren Ausschluss aus dem Bereich der Kultur zur Folge, da Kultur und Natur als unvereinbare Gegensätze gelten.⁶⁸

Ja, man sehnt sich nach dem Fremden, doch nicht die Existenz von diesem Anderen ist der Grund dieser Sehnsucht des Menschen, sondern die Erwartungen, die an dieses Andere geknüpft werden. In diesen Erwartungen erst zeigt sich die Sucht nach Besserem.⁶⁹

Die Fremde als Ziel der Sehnsucht geht einher mit ihrer Vertrautheit. Wie ist dieses Paradoxon zu verstehen? Die Fremde, nur weil sie fremd ist, lockt niemanden hinter dem heimischen Ofen hervor. Die Tatsache etwa, daß in einigen hundert Kilometern eine völlig fremde Zone ewigen Eises liegt, verleitet nicht, dorthin aufzubrechen. Erst wenn an sie bestimmte Erwartungen geknüpft sind, für deren Berechtigung es glaubwürdige Anhaltspunkte gibt, lockt die Fremde. Die Faszination der Fremde liegt in der Dringlichkeit der durch sie geweckten Assoziationen.⁷⁰ Fast könnte man die Attraktion des Fremden mit der der Feste vergleichen: Beide bieten eine Abwechslung von Langeweile und Alltäglichkeit, beide fesseln sie durch ihren

⁶³ Vgl. Hahn, Alois: „Partizipative“ Identitäten“. In: Herfried Münkler u. Bernd Ladwig (Hrsg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie 1997, S. 115-158, hier S. 145.

⁶⁴ Eifler, S. 12.

⁶⁵ Vgl. Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 40. Siehe analytischer das Kapitel „Die Ergänzungstheorien“. Ebd., S. 24-42.

⁶⁶ Antonopoulou, Anastasia: *Weiblichkeitskonzeptionen in der deutschen Literatur. Ein Beitrag zur Frauenbildforschung*. Athen: Daf extra 2009, S. 28.

⁶⁷ Bovenschen, S. 31f.

⁶⁸ Vgl. Antonopoulou, S. 29.

⁶⁹ Vgl. Paßmann, Uwe: *Orte fern, das Leben. Die Fremde als Fluchtpunkt des Denkens. Deutsch-europäische Literatur bis 1820*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1989, S. 39. Zugl.: Diss. Univ. Freiburg i. Br. 1987.

⁷⁰ Ebd. (Hervorhebung vom Autor)

Ausnahmecharakter. Man kann geradezu sagen, daß das Fest mit seiner erlaubten Umkehrung oder Aufhebung des sonst Gebotenen oder Notwendigen ein allerdings zeitlich eingeschränkter Einbruch des Fremden ins Übliche und Normale ist.

Aber andererseits wird die Fremde, in der man auf Dauer oder doch lange Zeit als Fremder lebt, als Elend wahrgenommen, der Fremde als Bedrohung, wenn nicht gar als der potenzielle Feind. Schon der Gast partizipiert an dieser Fragwürdigkeit. Gastrechte schützen ihn, und diese sind den Göttern heilig. Aber wie manche Etymologen zeigen, ist es vom Gast zum Feind, vom hospes zum hostis nicht weit. Der Gast, der bleibt, wird ungemütlich. Die These läßt sich umkehren: Gemütlichkeit⁷¹ hat eine Tendenz, Fremde auszuschließen.⁷²

Aus der skizzierten Ambivalenz leitet man die feindselige Umdeutung des Fremden zum Bedrohlichen her, die im lateinischen *hostis* noch anschaulich wird.⁷³ Jedwede Typisierung des Fremden entsteht aus unbewusst bleibender Angst vor ihm und hat eigentlich mit seinen individuellen Eigenschaften zumeist wenig gemein.⁷⁴

Zusammenfassend kann man sagen, das Fremde bzw. die Fremde

ist ein Wunsch, ein Stück tagträumendes, antizipierendes Bewußtsein, wenn auch unterschwellig. Die Fremde ist Gegenpol, das Gegenstück des eigenen, der Langeweile, des Wartens, ist nicht all das erstickende, beklemmende Bekannte, ist nicht nach Art der eigenen Kultur. [...] Sie ist das andere, jeweils etwas anderes, was vom Horizont des Individuums beziehungsweise der Gruppe, der es angehört, abhängt. Die Fremde beginnt kurz vor den Grenzen des Wissens, beginnt aber innerhalb ihrer, da die Motivation, die Grenzen zu verlassen, erst gegeben sein muß.⁷⁵

Dementsprechend beginnt die Sehnsucht nach der fremden Frau innerhalb des Patriarchats, was natürlich auf ein schon vorhandenes Frauenbild hinweist und ein anderes Frauenbild genau deshalb abschätzig behandelt und marginalisiert, ohne es näher kennen zu lernen. Prägungen und Fehlurteile werden durch das Patriarchat verankert, da das Bild der idealen Frau im eigenen Inneren fest verankert ist und sich bei jeder Gelegenheit auf alle Frauen projiziert. Nun bedarf der Begriff „Projektion“ einer Erläuterung:

Bei der Projektion

handelt es sich jedoch nicht nur, wie man zuerst meinen könnte, um ein Erinnerungsbild, sondern auch um einen ganzen Komplex von Eigenschaften. [...] Carl-Gustav Jung definiert daher die Projektion als eine unbewußte, d.h. nicht wahrgenommene und unabsichtlich gesehene Hinausverlegung eines subjektiven seelischen Tatbestandes in ein äußeres Objekt.⁷⁶

⁷¹ „In Bildern, die man mit diesem Begriff verbindet, herrscht rötliches Licht und Wärme. Man ist einander nahe; die Gesichter sind freundlich; für das leibliche Wohl ist gesorgt; man sitzt, alles ist vertraut; nichts wird vom einzelnen verlangt, außer die Gemütlichkeit nicht zu stören. Ambiente der Gemütlichkeit ist das Wohnzimmer, der Herrgottswinkel, die Küchenecke. Allgemein läßt sich die Szenerie der Gemütlichkeit durch Außenverhältnis und Binnenklima charakterisieren. Nach außen hin ist der Topos der Gemütlichkeit abgeschlossen: räumlich begrenzt, sozial auf die Sphäre des Bekannten reduziert, zeitlich gegen die Zukunft abgeschirmt. Es gibt keine Gemütlichkeit unter freiem Himmel, allein oder mit völlig Fremden aufgewühlt durch etwas Unerwartetes“. Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Campus 2001, S. 151.

⁷² Hahn, 1997, S. 144.

⁷³ Vgl. Turk, S. 185.

⁷⁴ Vgl. Loycke, S. 105.

⁷⁵ Paßmann, S. 39f.

⁷⁶ Franz, Marie-Louise von: *Spiegelungen der Seele. Projektion und innere Sammlung der Psychologie C. G. Jungs*. München: Kösel 1988, S. 10f.; Siehe analytischer Jung, C. G.: „Über den Archetypus mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffs“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 9/1. *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Olten: Walter 1976, S. 67-88, hier S. 75, (§ 121).; Jung hat diesen Ausdruck von Freud übernommen. Für Freud ist Projektion nach seiner

So Jung:

Ebenso, wie man geneigt ist, anzunehmen, daß die Welt so ist, wie wir sie sehen, so nimmt man auch naiverweise an, daß die Menschen so seien, wie wir sie uns vorstellen. [...] [S]o projizieren wir [...] ungeschweht und naiv unsere eigene Psychologie in den Mitmenschen. Jedermann schafft sich auf diese Weise eine Reihe von mehr oder weniger imaginären Beziehungen, die wesentlich auf solchen Projektionen beruhen. Unter den Neurotikern gibt es sogar häufig Fälle, wo die phantastische Projektion sozusagen die einzige menschliche Beziehungsmöglichkeit ist. Ein Mensch, den ich hauptsächlich durch meine Projektion wahrnehme, ist eine Imago, oder ein Imago- oder Symbolträger.⁷⁷

Es gibt also immer nur kulturspezifische Zuschreibungen von Rollen und Verhaltensstereotypen, die sich nach der jeweiligen Epoche differenzieren, doch es gibt keine angeborenen geschlechtsspezifischen Eigenschaften von Mann und Frau.⁷⁸

3.2.2. Ausgrenzung oder Aneignung des Fremden?

i. Identitätswahrung der Wir-Gruppe versus Identitätsverlust des Ich

Exklusion oder Inklusion? Die Begegnung mit dem Fremden, der eine pragmatische Störung oder Irritation bedeutet, lässt sich mit der heute sozialtheoretisch viel verwendeten Unterscheidung von Exklusion oder Inklusion beschreiben. Da, wo soziale Andere auftauchen, die uns unerwartet überraschen, ist die Rede von Fremden. Da, wo es keine gesicherten Routinen der Bearbeitung und des Umgangs mit solchen Überraschungen gibt, ist man dem Fremden begegnet. Die noch zu findenden Lösungen müssen natürlich erarbeitet und routinisiert werden.⁷⁹

Die Abweisung und die Aneignung - auch mit ihren zahlreichen von der eigenen Aneignungskraft und dem Grad der Fremdheit abhängenden Zwischenformen - sind die zwei grundsätzlichen Reaktionsweisen auf Fremde und Fremdes.⁸⁰ Das Verhältnis der Wir-Gruppe zu Fremden kann u.a. auf drei Ebenen behandelt werden, die zunächst einmal „durch die Ritualisierung, ihren Bezug zum Rechtssystem auf dem Hintergrund gesellschaftlicher Moral und einem Handeln nach einer absoluten ethischen Forderung gekennzeichnet sind.“⁸¹

Schrift *Totem und Tabu* ein Abwehrvorgang, durch den sich der Neurotiker eines Gefühlskonfliktes entledigt. Freud verschiebt ihn zugleich auf ein anderes als das gemeinte Objekt. Vgl. Franz, S. 9 u. ebd. (Anm. 1).; „Jung bezeichnet als Projektion einen psychologischen Tatbestand, der sich zunächst allüberall im menschlichen Alltag feststellen läßt, nämlich die Tatsache, daß wir in unseren Vorstellungen über andere Menschen und Situationen oft Fehltrüben unterliegen, die wir später durch bessere Einsicht korrigieren müssen.“ Ebd.

⁷⁷ Jung, C. G.: *Über psychische Energetik und das Wesen der Träume*. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage von „Über die Energetik der Seele“. Zürich: Rascher 1948, S. 196f.

⁷⁸ Vgl. Antonopoulou, S. 13.

⁷⁹ Vgl. Stichweh, 2010, S. 75.

⁸⁰ Vgl. Stagl, Justin: „Grade der Fremdheit“. In: Herfried Münkler u. Bernd Ladwig (Hrsg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie 1997, S. 85-114, hier S. 102.; Die physische Vernichtung am Beispiel der mythischen Taurier in den Iphigenie-Dramen von Euripides und Goethe, die der taurischen Gesellschaftsordnung halber jeden Fremden opferten, gilt als Extremform der Abweisung. Vgl. ebd., S. 102f.

⁸¹ Loycke, S. 106.; Siehe noch dazu Pitt-Rivers, Julian: „Das Gastrecht“. In: Almut Loycke (Hrsg.): *Der Gast, der bleibt. Dimensionen von Georg Simmels Analyse des Fremdseins*. Frankfurt a. M.: Campus 1992, S. 17-42.; Unter gesellschaftlichem Moralideal, wie es in religiösen Vorstellungen und Rechtsauffassungen ausgedrückt wird, versteht man für alle vormodernen Gesellschaften das durch Gebote und Vorschriften zwischen dem Fremden und der ihn umgebenden Gruppe kontrollierende Verhältnis. Vgl. Loycke, S. 107.

ii. Zur Problematik der Abweisung

Georg Simmel schreibt im Kapitel „Der Streit“ seiner 1908 erschienenen *Soziologie*, der erste Instinkt, mit dem sich die Persönlichkeit eines Menschen bejaht, ist die Verweigerung des Anderen.⁸² In Absetzung also von anderen Menschen in der Form der Fremdenangst im neunten Lebensmonat des Kindes erfolgt eigentlich der Aufbau der eigenen Identität.⁸³ Die Abwehr ist die erste und elementarste Reaktion gegen die Anderen, die von außen in das Land kommen, denn das eigene Wertgefühl und der engere soziale Zusammenhang stehen in Gefahr. Sie und ihre unbekannte Kultur sind das Beängstigende, das kein Vertrauen aufkommen lässt. Diese Anderen werden dämonisiert, sogar zu Heiden gemacht. Dabei muss die Tatsache hervorgehoben werden, dass man selbst nicht Heide ist, das ist man nur aus der Sicht anderer.⁸⁴

Da das Selbst- und Weltverständnis der Einheimischen durch das bloße Da- und Anderssein des Fremden bedroht wird, artikuliert sich die Gruppe deutlicher nach Innen und grenzt sich schärfer nach Außen ab. Um ihre Identität zu wahren, muß jede Gruppe die Fremdeinflüsse unter ihre Kontrolle bringen, während jede Gruppe, die auf ihre Identität Wert legt, Fremdes nur zu ihren eigenen Bedingungen nostrifiziert.⁸⁵ Das Sich-Zurückziehen gegenüber den Fremden hat immer eine doppelte Wirkung, denn durch die Ziehung der Grenzlinie schützt man die innere Stabilität und festigt den sozialen Zusammenhang der Kollektive, während man zugleich eine limitische Funktion nach außen und einen konfliktfreien Raum nach innen schafft.⁸⁶ So wird in jeder menschlichen Gesellschaft durch Grenzwächter, die sogenannten gate keepers, die den Zugang kontrollieren, die Wir-Identität gewahrt.⁸⁷

iii. Zur Problematik der vermeintlichen Aneignung

Abgesehen von einigen dazu ausgebildeten Institutionen wie der Grenzschutz und die Gastfreundschaft gehört die Aneignung des Fremden mit ihren verschiedenen Formen zu den wirksamsten Abwehrmaßnahmen, wobei an allererster Stelle die Rückführung des Fremden auf Eigenes steht,⁸⁸ wie dies Friedrich Nietzsche in einem der zentralen und wohl bekannten Aphorismen der *Fröhlichen Wissenschaft* ausführt:

[E]twas Fremdes soll auf etwas B e k a n n t e s zurückgeführt werden. [...] Das Bekannte, das heisst: das woran wir gewöhnt sind, so dass wir uns nicht mehr darüber wundern, unser Alltag, irgend eine Regel, in der wir stecken, Alles und Jedes, in dem wir uns zu Hause wissen: - wie? ist unser Bedürfniss nach Erkennen nicht eben dies Bedürfniss nach Bekanntem, der Wille, unter allem Fremden, Ungewöhnlichen, Fragwürdigen Etwas aufzudecken, das uns nicht mehr beunruhigt? Sollte es nicht der I n s t i n k t d e r F u r c h t sein, der uns erkennen heisst?⁸⁹

Nach Nietzsche beseitigt dieses Bedürfnis nach einem Erkennen die Unruhe, die vom Fremden ausgeht.⁹⁰ Das bedeutet auf einer persönlichen Ebene, dass der Zugang zum Fremden in der Form der Spiegelung und Analogisierung gesucht wird, was zu positiven und auch zu negativen Projektionen führt. Auf einer kulturellen Ebene rückt der Egozentrismus das Wir der Eigengruppe und der Eigenkultur in den Mittelpunkt und wird selbst zum Ethnozentrismus. In

⁸² Vgl. Simmel, 1908, S. 261. Siehe analytischer darin das Kapitel „Der Streit“, S. 247-336.

⁸³ Vgl. Claessens, S. 45.

⁸⁴ Vgl. Sundermeier, S. 32.

⁸⁵ Vgl. Stagl, S. 92f. u. S. 104.

⁸⁶ Vgl. Sundermeier, S. 32.

⁸⁷ Vgl. Stagl, S. 103.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 93.; Siehe auch dazu Waldenfels, 1999, hier S. 45f.

⁸⁹ Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Herausgegeben von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 3. München: De Gruyter 1980, S. 594. (Hervorhebung vom Autor) Siehe darin zum Ursprung des Begriffes Erkenntnis, Aphorismus 355. Ebd.

⁹⁰ Vgl. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 49.

diesen beiden Fällen wird das Fremde auf eigene Bilder, Vorstellungen und Wertschätzungen zurückgeführt. Dann folgt die Eingliederung des Fremden und des Eigenen in ein Allgemeines, das sich als Weltreligion, Weltgeschichte oder Weltvernunft darstellt. Im Hintergrund steht eine spezifische Form des Eurozentrismus, der im Eigenen das Allgemeine und im Allgemeinen das Eigene wiederfindet. Es ist bekannt genug, dass auch hier immer wieder die Gewalt oft auf camouflierte Weise zu Tage tritt.⁹¹

Die ökonomischere Form der Bewältigung des Fremden anstatt der Ausscheidung des Andersartigen und im Extremfall dessen Vernichtung wäre als wirksamste Form der Abwehr seine Aneignung - doch erst durch seine Verarbeitung und Absorbierung. Durch die verschiedenen Aneignungsverfahren, während deren sich unsere Einstellung zum Fremden ändert, wird das Unberechenbare berechenbar.⁹²

Die Verfahren der Ausgrenzung werden mit der Zeit durch die Verfahren der Integration, wenn nicht abgelöst, zumindest teilweise immer zulasten des Fremden ersetzt.

iv. Aneignung in Form der Selbstexklusion = Verlust der Identität

Die vermeintliche bzw. angebliche Aneignung des Fremden lässt sich als Überführung aus einem rechtlosen Zustand in einen rechtmäßigen charakterisieren,⁹³ wobei die eigene Welt als rechtmäßig und alles Unbekannte als rechtlos interpretiert wird. In dieser Übergangsphase, in der Sphäre zwischen der Ausgrenzung und der Integration, geht es nicht darum, das Fremde zu bewahren oder durch Eigenes zu ersetzen, sondern es geht um die Änderung des Fremden ausschließlich nach Maß des Eigenen. Aneignung des Fremden bedeutet also radikale Änderung des Fremdseins, die zum Verlust der Identität führt.

Die Selbstexklusion als die umgekehrte Richtung der Fremdheitszuschreibung ist auch möglich, denn der Fremde fühlt sich unverstanden, missachtet und ausgebürgert, deshalb ist es der Fremde selbst, der aus höchster subjektiver Not zu seiner Selbstexklusion greift und somit sein Verhältnis zur formal eigenen Gruppe definiert.⁹⁴ Dieser neu entwickelte Zustand führt zum absoluten Verlust der Identität, zur Verstörung bzw. Entstellung seiner Persönlichkeit, da er seine eigenen Eigenschaften als fremd wahrnimmt. Das Gefühl der Entfremdung, einer Form der falschen Distanzierung, entsteht, wobei etwas an sich Eigenes als oder wie etwas Fremdes wahrgenommen wird.⁹⁵

v. Der Übergang vom einen sozialen Status zum anderen - Wie der Gast zum Parasiten wird

Da die Wahrung der Eigensphäre das Ziel der Gruppen ist, und da die Aufnahme des Fremden, so wie er ist, außer Frage steht, führt das Sich-Anverwandeln des Fremden durch die Gruppe zum Verlust seiner Identität. Seitens der Wir-Gruppe werden typische Bewältigungsmechanismen sozialer Krisen aktiviert, nämlich Ritual, Brauch und Recht. Dies zeigt sich in der Gastfreundschaft und in den verwandten Formen der Eingliederung Fremder,

⁹¹ Vgl. ders., 1999, hier S. 46.; Dazu noch ders., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 49.; Dies wird folgendermaßen am Beispiel Europas erläutert: „Europa erscheint [...] als Ort und Hort einer allumfassenden Vernunft, als Ort des Weltglaubens und des wirklichen Fortschrittes. Europäer beanspruchen immer wieder, für das Ganze zu sprechen. Doch wer für das Ganze spricht, verkörpert nicht das Ganze. Da der Anspruch auf das Ganze sich von einem partikulären Standort aus nicht einlösen lässt, wird das, was im Ganzen keinen Platz findet, marginalisiert, etwa in Form bedeutungsloser Randvölker, oder es wird dezimiert und eliminiert.“ Ders., 1999, hier S. 46f. (Hervorhebung vom Autor)

⁹² Vgl. ders., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 48f. u. S. 51.

⁹³ Vgl. Turk, S. 184f.

⁹⁴ Vgl. Münkler, 1997, S. 24.

⁹⁵ Vgl. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 24.

wie zum Beispiel im Falle der Adoption, der Eheschließung und der Blutsbrüderschaft.⁹⁶ Insbesondere wird eine länger dauernde Aufhebung des Fremdheitsstatus durch die Heirat mit einem der Mitglieder der eigenen Gemeinschaft garantiert, denn nur dadurch wird das Versprechen auf verlässliche Integration gültig. Auch durch Geschenke, Waffenniederlegung oder ein gemeinsames Essen kann der Fremde als Gastfreund aufgenommen werden.⁹⁷ Die Anschlussfähigkeit des Fremden lässt sich auf das folgende dreigliedrige Schema der Übergangsrituale zurückführen, das den Übergang von dem einen sozialen Status zum anderen steuert, nämlich durch die formale Abtrennung von der Ausgangsposition, durch das Durchlaufen eines Zwischenzustandes und durch die formale Übernahme der neuen Position. Dabei ist der Status des Zwischenzustandes ausschlaggebend, denn bei nicht bestandener Probe sinkt der Status des Gastes und er wird zum Parasiten, ja Sklaven des Gastgebers, zumal ein Zwischenzustand nicht ewig dauern kann. Die herrschende Ordnung, wobei auch darunter die patriarchale Ordnung der Geschlechter zu verstehen ist, muss wiederkehren.⁹⁸

vi. Die Landnahme als elementare Form der Aneignung

Über den Körper der einheimischen Frau vollzieht sich die symbolische Inbesitznahme der Fremdkultur. Zwar kann die Frau für die Protagonisten nicht erschöpfend politische oder ökonomische Strukturen repräsentieren, aber sie verkörpert gleichsam das Wesen des fremden Landes,⁹⁹ „seinen Lebenssaft und sein mystisches *mana*.“¹⁰⁰



Theodor und Philippe Galle: *Die Allegorie der Amerika*. Kupferstich nach Jan van der Straet. Antwerpen, um 1590¹⁰¹

Die Landeinnahme mit zahlreichen Beispielen aus der Kolonialgeschichte gilt als elementare Form der Aneignung, da ¹⁰² die „Eroberung und Inbesitznahme des weiblichen Körpers eine

⁹⁶ Vgl. Stagl, S. 106.; In Bezug auf die Heirat ist, so Immanuel Kant, jedermann bekannt, „daß sich nämlich auch Staaten einander heuraten können, [...] teils als eine Art von Industrie, sich auch ohne Aufwand von Kräften durch Familienbündnisse übermächtig zu machen, teils auch auf solche Art den Länderbesitz zu erweitern.“ Kant, 2010, S. 5.; So ein Beispiel, wo die Landerobertung zugleich die Unterwerfung der Königin Brunhild bedeutet, führt uns das Werk *Der Nibelungen-Hort* von Ernst Raupach an.

⁹⁷ Vgl. Gutjahr, Ortrud: „Fremde als literarische Inszenierung“. In: Dies. (Hrsg.): *Fremde*. Vorträge, die auf der psychoanalytisch-literaturwissenschaftlichen Arbeitstagung zum Thema Fremde am 2. und 3. Februar 2001 in Freiburg i. Br. vorgestellt und diskutiert wurden. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 47-68, hier S. 56.

⁹⁸ Vgl. Stagl, S. 106f.; Vgl. noch dazu Gennep, Arnold van: *Übergangsriten*. (*Les rites de passage*). Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a. M.: Campus 1999. Darin das zweite Kapitel „Räumliche Übergänge“, S. 25-33.

⁹⁹ Magill, Daniela: *Literarische Reisen in die exotische Fremde. Topoi der Darstellung von Eigen- und Fremdkultur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1989, S. 60.

¹⁰⁰ Beauvoir, S. 187.

¹⁰¹ Siehe noch mehr zur Kolonisierung der „weiblichen Natur“ Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek: Rowohlt 1990, ins. S. 140-147 u. ebd. auch die Abb. 9-19.

¹⁰² Vgl. Waldenfels, 1999, hier S. 31.; Die Wilden in den neuentdeckten Ländern repräsentieren einen früheren Zustand der eigenen Geschichte, sie sind eine Vorstufe der Zivilisation, was natürlich bedeutet, dass sie selbst keine Geschichte haben. Amerika zum Beispiel hatte bis zum

symbolische Rolle in der Eroberung des Fremden und der Kriegsführung gespielt [hatte]. Fast immer wurde der fremde Kontinent, den es zu entdecken bzw. zu erobern galt, in der Gestalt einer Frau dargestellt“.¹⁰³

Karten des 16. Jahrhunderts stellen die zu erobernden Länder in der Gestalt eines Frauenkörpers dar. Das Niegesehene verheißt ursprüngliche Natur, die durch die nackte Wilde, die von woanders kommt, dargestellt wird. Ihre Wildheit steht auch für triebhafte Sexualität und stellt damit eine Bedrohung der männlichen zivilisatorischen Ordnung dar. Aneignung bedeutet nun obligatorische Domestizierung. Die zwei Seiten desselben Vorgangs stellen die Landeinnahme des fremden Landes und die Einverleibung der wilden Frau in die zivilisatorische, hiesige, eigene Ordnung.¹⁰⁴

Die Begegnung der europäischen männlich verfassten Zivilisation mit der außereuropäischen Natur dargestellt exemplarisch in der Zeichnung von Jan van der Straet *Die Allegorie der Amerika* enthält sexistische Auffassungen von der wilden weiblichen Natur, die durch die männliche Übermacht vertreten in der Gestalt Vespuccis bezähmt werden muss. Das Bild von der fernen Fremde Amerikas ist Produkt ihres europäischen Ursprungs und verrät mehr über die eigene Gesellschaft, als daß es Auskünfte über Amerika und ihre Bewohner gibt.¹⁰⁵

vii. Gast- und Bürgerrecht

Mit Hilfe eines bestimmten Codes wie dem des Gastrechtes, den die meisten Kulturen besitzen, wird bzw. kann die Furcht vor dem Fremden allmählich überwunden werden.¹⁰⁶ Das Gastrecht dient u.a. der Überwindung der Unsicherheit in der Begegnung mit dem Fremden, da es Schutz und Sicherheit gewährt. Da der Gast in allen Kulturen heilig ist, gibt es oft eine ausgewählte Person,¹⁰⁷ die für den Fremden sorgt, sodass er keine Fehler macht, ihm hilft oder ihn begleitet, dabei aber aufpasst, dass sich der Gast nicht als heimlicher Feind entpuppt, der dem Ort Schaden zufügt.¹⁰⁸ So schirmt das „damit begründete Verhältnis von Schutz und Gehorsam [...] das fremde Faszinosum zugleich gegen periphere und normabweichende Gruppenmitglieder ab.“¹⁰⁹

Das Gastrecht schützt und schont den Fremden, ohne dass er die ortsüblichen Pflichten übernehmen muss. Er bleibt Fremder und darf diesen Status behalten. Er hat weder Pflichten noch Rechte. Doch sobald es um substantielle Fragen geht - wie z.B. um die Festlegung politischer Identität - hat der Fremde kein Mitspracherecht. Dieser ihm eingeräumte Sonderstatus ist ohne Gewähr, so bewegt er sich in einem instabilen Feld von Sonderrechten. Über Nacht kann, indem die externen oder internen Verhältnisse geändert werden, aus dem Gast der Feind werden.¹¹⁰

Der Gast durchläuft verschiedene Stadien des Gaststatus, die aber asymmetrisch sind. Es ist der Gastgeber, der die Annäherung und die Einführung des Fremden in die Intimität und die Vertrautheit der Gruppe bestimmt und als Herr der Situation gilt. Ansonsten besteht die

Zeitpunkt der Entdeckung durch die Europäer keine Vorgeschichte. Erst mit ihrer Entdeckung beginnt ihre Geschichte. Vgl. Weigel, 1990, S. 132.

¹⁰³ Ebd., S. 130.

¹⁰⁴ Vgl. Janz, S. 13.

¹⁰⁵ Vgl. Frübis, S. 122 u. S. 124.; Diese Zeichnung „diente als Vorlage einer Kupferstichserie, der ‚Nova Reperta‘, die von Theodor und Philippe Galle in Antwerpen herausgegeben wurde“. Ebd., S. 121.

¹⁰⁶ Vgl. Loycke, S. 105.

¹⁰⁷ Diese Person tritt u.a. als Ordnungsinstanz auf und als Grenzwächter wacht sie über die Identität der eigenen Gruppe. Vgl. dazu das Kapitel: „Jemand in der Rolle des Dritten“ bei Waldenfelds, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 114ff.

¹⁰⁸ Vgl. Sundermeier, S. 29.

¹⁰⁹ Stagl, S. 107.

¹¹⁰ Vgl. Turk, S. 187.; Siehe noch zum Gast-, Besuchs-, Staats-, Völker- und weltbürgerlichen Recht in den Definitivartikeln des philosophischen Entwurfes Kants *Zum ewigen Frieden*, 2010, S. 10ff.

Gefahr, dass das Fremde das Eigene überwältigt, und der Eindringling das Verhältnis von Annäherung und Abstoßung kontrolliert. Es ist der Gastgeber, der die Regeln der Interaktion vorgibt, während er sich nie sicher sein kann, welche Absichten der Gast verfolgt oder vielleicht sogar einen Dolch in der Hand versteckt.¹¹¹

Das Bürgerrecht andererseits, das lediglich die Angleichung oder Assimilation vorsieht, verleiht sowohl dem Einheimischen als auch dem Fremden neben der Angleichung oder Assimilation die gestaltende Einflussnahme auf die Ordnung und Zielsetzung des Ganzen in der Form geregelter politischer Mitsprache und Willensbildung.¹¹² Nach Kristeva werden per Gesetz, da der Begriff „Fremder“ heute in der Tat eine juristische Bedeutung hat und denjenigen bezeichnet, der nicht die Staatsangehörigkeit des Landes besitzt, in dem er lebt, die heiklen Leidenschaften geregelt, die das Eindringen des anderen in die Homogenität einer Familie oder einer Gruppe auslöst. Doch die Schwierigkeiten dieser einzigartigen Situation, sich nämlich innerhalb eines Ganzen als different zu behaupten, das per definitionem auf Ausschluss von Nicht-Gleichen beruht, werden verschwiegen.¹¹³

3.3. Das Fremde als *xenon*, *allogtrion* und *heterogen*, als Relationsbegriff, als Konstrukt

3.3.1. Die Relativität des Fremdseins

Fremd ist der Fremde nur in der Fremde.¹¹⁴

Karl Valentin

Das deutsche Wort fremd leitet sich vom gotischen *fram* ab, was fern von bedeutet. Das Englische und das Französische kennen auch vergleichbare Etymologien mit lateinischen Wurzeln z.B. *foreigner* vom lateinischen *foris* oder *stranger* bzw. *étranger* vom lateinischen *extraneus*.¹¹⁵ Doch aufschlussreicher für die hiesige Arbeit ist die Verbindung des Fremden mit dem Elend, zumal er „in die Fremde geht, in das *eli-lenti*, das andere Land: Er geht buchstäblich – so jedenfalls hat die Bedeutung sich entwickelt – ins Elend.“¹¹⁶

Die folgenden sprachlichen Erläuterungen des deutschen Wortes fremd zeigen deutlich, dass es sich um ein höchst komplexes Phänomen handelt, das drei Aspekte umfasst, nämlich den

¹¹¹ Vgl. Münkler, 1997, S. 27f.

¹¹² Vgl. Turk, S. 187.

¹¹³ Vgl. Kristeva, 1990, S. 50.

¹¹⁴ Valentin, Karl: *Sämtliche Werke. Dialoge*. Herausgegeben von Manfred Faust u. Andres Hohenadl. Bd. 4. München u. Zürich: Piper 1996, hier S. 176. Siehe darin das Kapitel „Die Fremden“, S. 176f.; Jemand kommt laut Valentin in die Fremde, was auf einen Aspekt der Mobilität verweist, „und wird wegen seiner Hautfarbe, Kleidung, Sprache, Religion oder Umgangsformen als fremd wahrgenommen, weil er als nicht vertraut erscheint.“ Becker, 2012, S. 7.; „Die soziale Dimension der Fremdheit, die bei Valentin anklingt, ist in der klassischen Definition des Fremden von Georg Simmel als des Wandernden, ‚der heute kommt und morgen bleibt‘, indes kaum präsent. Hier steht eindeutig Fremdheit als Resultat eines Wanderungsprozesses im Vordergrund.“ Ebd., S. 8.

¹¹⁵ Vgl. Fraesdorff, David: *Der barbarische Norden. Vorstellungen und Fremdkategorien bei Rimbart, Thietmar von Merseburg, Adam von Bremen und Helmold von Bosau*. Berlin: Akademie 2005, S. 180f. (Anm. 6.); Vgl. noch zur Etymologie Stagl, S. 88f.; Vgl. auch dazu Waldenfels, 1999, S. 39.; Vgl. auch ders.: „Phänomenologie des Eigenen und des Fremden“, 1997, S. 68.; Vgl. auch ders., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 20.

¹¹⁶ Eifler, S. 11.

Ton angehenden Aspekt des Ortes,¹¹⁷ den des Besitzes und den der Art und Weise. Das Wort fremd

besagt erstens das, was außerhalb des eigenen Bereichs liegt, (vgl. *xenon, externum, extraneum, peregrinum, étranger, foreign*), zweitens das, was Anderen gehört (vgl. *allotrion, alienum, alien*) und drittens das, was von anderer Art, was fremdartig oder heterogen ist (vgl. *xenon, étrange, strange*). Unter diesen drei Aspekten von *Ort, Besitz und Art und Weise* erweist sich der erste Aspekt als ausschlaggebend für die Gesamtbestimmung des Phänomens, da erst die Ferne dem Fremden seine Eigenständigkeit garantiert.¹¹⁸

„Ein standortloses Fremdes überhaupt wäre so sinnwidrig wie ein ‚Links überhaupt‘“.¹¹⁹

Anders besitzen bedeutet nicht nur andere Gegenstände, sondern auch andere Kenntnisse, Fertigkeiten, Machtstellungen usw. Diese Andersartigkeit des Besitzens wird zu einer neuen Chiffre, bestimmt dabei Identität und Fremdheit¹²⁰ und verursacht Unsicherheit vor dem Unbekannten.

Fremdes ist nicht einfach ein Anderes, *héteron*, das durch Abgrenzung vom Selben, *tauton*, entsteht, sondern es ergibt sich aus einer gleichzeitigen Ein- und Ausgrenzung und ist durch eine Schwelle vom jeweils Eigenen getrennt. Ähnlich wie im Falle von Schlafen und Wachen, von Gesundheit und Krankheit, von Alter und Jugend, von Mensch und Tier kann keiner auf beiden Seiten der Schwelle zugleich stehen, was auch für die Geschlechterdifferenz und für die kulturellen Unterschiede gilt. Ohne den Eingriff eines dritten Menschen unterscheidet sich der Mann von der Frau und diese sich vom Mann, ohne den Eingriff eines kulturellen Schiedsrichters, es gibt ja keinen. Indem sich die Europäer von orientalischen oder amerikanischen Kulturen unterscheiden, finden sie dadurch ihre Eigenart, und nur so kommt es zu der Unterscheidung zwischen der westlichen und der östlichen Kultur. Für die andere Seite gilt natürlich dasselbe. Es gibt also nicht das Fremde, sondern vielmehr unterschiedliche Fremdheitsstile, die sich okkasionell bestimmen, bezogen auf ein jeweiliges Hier und Jetzt.¹²¹ Es besteht in den zahlreichen Theorien Einigkeit darüber, dass das Fremde nicht Dinge oder Eigenschaften bezeichnet, sondern es gehört zur Ordnung, aber als deren Gegenpol. Wo Eigenes ist, ist auch Fremdes, wobei diese beiden Pole die Welt als Ganzheit beschreiben.¹²² Das Fremde oder den Fremden gibt es nicht. Durch Ein- und Ausschließung entsteht das Konstrukt dessen, was als fremd gilt bzw. wahrgenommen wird. Es ist bloß die Mehrheit, die über die Zu- oder Nichtzugehörigkeit eines Individuums oder einer Minderheit entscheidet.

¹¹⁷ Hahn spricht konkreter von einer z.B. durch einen Fluss begrenzten Gerechtigkeit, von einem Längengrad oder Breitengrad, der über die Wahrheit entscheidet, da diesseits Wahrheit, jenseits Irrtum herrscht, denn Recht und Macht sind territorial indexiert. Die Grenze der Gesellschaft - im Sinne der Normgesellschaft - fällt mit der territorialen Grenze von der Rechtsgeltung zusammen. Vgl. Hahn, 1997, S. 124, S. 126 u. ebd. (Anm. 5).

¹¹⁸ Waldenfels, 1999, S. 39.; Vgl. auch dazu ders., „Phänomenologie des Eigenen und des Fremden“, 1997, S. 68f.; Vgl. auch ders., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 20f.

¹¹⁹ Ders., 1999, S. 40.

¹²⁰ Vgl. Hahn, 1997, S. 116.

¹²¹ Vgl. Waldenfels, 1999, hier S. 39f.; „Der Herrschende ist dem Beherrschten genauso fremd, wie dieses umgekehrt der Fall ist.“ Ohle, Karlheinz: *Das ich und das Andere. Grundzüge einer Soziologie des Fremden*. Stuttgart: Gustav Fischer 1978, S. 29.

¹²² Vgl. Münkler, Herfried u. Ladwig, Bernd: „Einleitung. Das Verschwinden des Fremden und die Pluralisierung der Fremdheit“. In: *Die Herausforderung durch das Fremde*. Hrsg. von Herfried Münkler unter Mitarbeit von Karin Meßlinger und Bernd Ladwig. Berlin: Akademie 1998, S. 11-26, hier S. 12.

Ein radikal Fremdes also suchen wir vergebens.¹²³ Die Theorie des Fremden ist „Differenztheorie“.¹²⁴

Der Satz Karl Valentins „Fremd ist der Fremde nur in der Fremde“ führt mitten in das Thema dieses theoretischen Ansatzes und eröffnet erhebliche Tiefendimensionen. Bei der Fremdheit geht es nicht um die Eigenschaft eines Gegenstandes oder einer Person - dann wäre der Fremde bzw. das Fremde immer fremd - es geht dabei um eine jeweilige Zuschreibung, die wiederum einen Kontakt, eine Beziehung voraussetzt. Deshalb sprechen Alteritätstheoretiker vom grundsätzlich relationalen Charakter von Fremdheit.¹²⁵

Bei der Fremdheit geht es um die Definition einer Beziehung, es geht stets um eine Zuschreibung, die oft auch anders hätte ausfallen können, denn die Fremdheit ist keine Eigenschaft, auch kein objektives Verhältnis zweier Personen oder Gruppen, sondern es handelt sich dabei um die Entscheidung, andere als Fremde einzustufen. Die Prozesse, die einen als Fremden etikettieren - entweder als Person oder als Träger eines bestimmten Merkmals u.a. Hautfarbe, Herkunft, Sprechweise usw. - lassen sich mit denen in der Kriminalsoziologie vergleichen, wo beschrieben wird, wie jemand als Verbrecher abgestempelt wird. Die Fremdheit als sozial folgenreiche Identitätsbestimmung ist insofern ein Etikett, bei dem es um Operationen der Etikettierenden geht und nicht lediglich um Konstatierung von Gegebenheiten, die auch ohne solche Operationen vorhanden wären.¹²⁶

Die Erfahrung von Fremdheit versteht sich als Erfahrung einer Exklusionsbeziehung¹²⁷ und drückt aus, dass die Fremdheit keine Qualität ist, die einem fremden Objekt zu eigen ist. Das Attribut fremd zeigt an, dass der Zuschreibende in einer sehr spezifischen Beziehung zu dem von ihm fremd genannten Objekt steht. Diese Nicht-Eigenschaft, diese Nicht-Qualität verweist stets auf die Form einer Beziehung, die der Zuschreibende gegenüber dem Objekt der Zuschreibung hat. Bei der Konstruktion der Fremdheit oder Gemeinsamkeit sind zwei Elemente erforderlich: a) die Festlegung eines Unterschieds und b) die Bewertung dieses Unterschieds, wobei gleichermaßen zentral ist, ob eine Unterscheidung und - daraus abgeleitet - ein Unterschied gemacht und kommuniziert wird oder nicht.¹²⁸

Zusammengefasst wird das, was anders ist, nach den jeweiligen Vorstellungen der überlegenen herrschenden Ordnung geformt. Das heißt also, das Fremde konstruieren, anders gesagt, nach eigenen Maßstäben erfinden.

Diese Etikettierungen arbeiten mit Unterscheidungen, deren Urheber sie selbst sind:¹²⁹ „ohne Moral keine Sünder, ohne Gesetze keine Verbrecher, ohne die Definition zwischen ‚uns‘ und den ‚anderen‘ keine Fremden.“¹³⁰

¹²³ Vgl. Janz, S. 9.; Siehe auch dazu Waldenfels, 1999, S. 37.; „Ein deutliches Indiz liefert die Tatsache, daß das Fremde (*xenon*) nicht zu den Grundbegriffen der klassischen Philologie gehört.“ Ebd.; Vgl. auch noch dazu ders., „Phänomenologie des Eigenen und des Fremden“, 1997, S. 65.

¹²⁴ Stichweh, 1992, S. 301.

¹²⁵ Vgl. Becker, 2012, S. 7.; Siehe auch dazu Münkler, 1997, S. 14.

¹²⁶ Vgl. Hahn, 1997, S. 134.

¹²⁷ „Fremdheit als Exklusionsverhältnis zu bestimmen, heißt, als Beobachter nach sprachlichen und nicht sprachlichen Zeichen einer Innen/Außen-Unterscheidung zu suchen. Was im Kontext solcher Unterscheidungsfiguren dem ‚Außen‘ zugerechnet wird, ist potenziell *fremd*. Das heißt, die Eigenschaft ‚fremd‘ wird einer Person, einer Gruppe, einem Gegenstand oder einem Sachverhalt immer dann zugeschrieben, wenn das jeweilige Objekt oder Zuschreibung als ‚außerhalb‘ der eigenen Sphäre existierend wahrgenommen wird.“ Stenger, S. 160. (Hervorhebung vom Autor)

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 159f.

¹²⁹ Vgl. Hahn, 1997, S. 134.

¹³⁰ Ebd.; „Häufig leben Minoritäten anderer Religionszugehörigkeit schon seit Generationen in einem Sozialverband zusammen, ohne daß aus dieser Differenz eine in irgendeinem Sinne emphatische Demarkationslinie zwischen ‚Einheimischen‘ und ‚Fremden‘ abgeleitet würde.“

3.3.2. Dimensionen und Steigerungsgrade des Fremdseins

Selbst- und Fremdbezeichnungen, in denen sich die Identität einer Person und ihre Beziehung zu anderen Personen artikulieren, gehören zum täglichen Umgang der Menschen.¹³¹ Alle Definitionen von Fremdheit sind als die Kehrseite von Identitätsbestimmungen, als die andere Seite des Selbst, zu verstehen. Hinter allen naturvölkischen Definitionen von Fremdheit stehen Gruppenzugehörigkeitsbestimmungen. Man gehört zu einer Familie, einem Dorf, einer Gruppe, und derjenige, der nicht dazu gehört, ist in jeweils unterschiedlichem Maß fremd, auch oft nicht einmal Mensch. Wenn man sagt, was man ist, dann tut man das in Abgrenzung, von dem was man nicht ist,¹³² denn

[je] mehr Möglichkeiten folglich genutzt werden, sich positiv als so und nicht anders zu bestimmen, desto zahlreicher werden auch die ausdrücklichen Ausgrenzungen, desto mehr Typen von Fremdheit entstehen. Und je nach Art der „Grenzen“, über die sich ein System definiert, werden andere Aus-Grenzungen produziert.¹³³

Eingangs wird zwischen zumindest zwei Dimensionen des Fremdseins unterschieden, die doch in ihrer Andersheit nicht völlig konvergieren. Erstens wird das, was anders ist bzw. das dem Anderssein Zugeschriebene als fremd beschrieben. Zweitens steht dies im engen Zusammenhang zu unserem Wissen vom anderen, denn fremd ist, was uns unvertraut, unbekannt, neu und unerforscht vorkommt.¹³⁴ Es ist vorwiegend das kulturelle Gedächtnis, das den Wissensvorrat einer Gruppe bewahrt. Die Gruppe schafft dadurch das Bewusstsein ihre Einheit und Eigenart, während der im kulturellen Gedächtnis gepflegte Wissensvorrat durch eine scharfe Grenze, die das Zugehörige vom Nichtzugehörigen, d.h. das Eigene vom Fremden trennt, gekennzeichnet ist.¹³⁵ Darüber hinaus gehören die Vorkenntnisse, der Bildungsstand, die Interessen und überhaupt die Wahrnehmungsfähigkeit des Individuums zu den Voraussetzungen, das Fremde wahrzunehmen.¹³⁶

Diese zweite Dimension von Fremdheitserfahrungen betrachtend

Aber unter bestimmten Umständen ändert sich das. Was gestern noch ein beliebiger bloß tatsächlicher Unterschied war, wie es ihrer immer Tausende zwischen zusammenlebenden Personen gibt, ohne daß ihnen sozial allzu große Aufmerksamkeit geschenkt würde oder sie zum Anlaß für Feindschaft würden, wird heute zur tödlichen Trennungslinie zwischen ‚uns‘ und den ‚Fremden‘, von deren ‚Fremdheit‘ noch vor kurzem überhaupt nicht die Rede war und die sich selbst vielleicht auch nicht als solche fühlten.“ Ebd.

¹³¹ Vgl. Koselleck, Reinhart: „Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe“. In: Harald Weinrich (Hrsg.): *Positionen der Negativität*. München: Fink 1975, S. 65-104, hier S. 65.

¹³² Vgl. Hahn, 1997, S. 115 u. S. 119.

¹³³ Ebd., S. 119.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 135.; Das Bekannte braucht ebenfalls gewisse Kenntnisse, es ist „keineswegs immer bekannt in dem Sinn, daß die Bekanntschaft auf einer genauen Kenntnis beruht.“ Turk, S. 190.; Das aus der eigenen Kultur Ausgegrenzte dient also als Metapher, um fremdes oder vorkulturelles Verhalten zu charakterisieren. Vgl. Frübis, S. 120.

¹³⁵ Vgl. Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: Jan Assmann u. Tonio Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19, hier S. 13.; Alfred Schütz spricht von der Erweiterung unseres Erfahrungsvorrats, wenn „die früher fremde Tatsache und das unser Bewusstsein aufreizende Problem in ein neues Element unseres gesicherten Wissens verwandelt werden.“ Schütz, Alfred: „Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch“. In: Peter-Ulrich Merz-Benz u. Gerhard Wagner (Hrsg.): *Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2002, S. 73-92, hier S. 91.

¹³⁶ Vgl. Brenner, Peter: „Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts“. In: Ders. (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989S, S. 14-49, hier S. 27.

wird sichtbar, daß *ein* Grund für den relativ großen Spielraum für die Definition, die jemanden zum Fremden macht, mit der Tatsache zusammenhängt, daß uns *alle* anderen Menschen (ja sogar wir uns selbst) nur in Grenzen vertraut sind. Nur in höchst eingeschränktem Maße sind wir füreinander durchschaubar und einander bekannt. Wir bleiben einander unverfügbar. Man ist daher vor Überraschungen nicht sicher. „Die Hölle, das sind die anderen“, hat Sartre einmal geschrieben. Alle können zu Fremden *werden*, weil sie es in gewisser Weise immer schon *sind* und immer *bleiben*.¹³⁷

Der Philosoph Bernhard Waldenfels unterscheidet drei Steigerungsgrade der Fremdheit: die „alltägliche und normale“, die „strukturelle“ und die „radikale“ Fremdheit. Uns begegnet die Fremdheit zunächst in einer alltäglichen und normalen Form und umfasst das innerhalb der eigenen Ordnung fremd Bleibende, dessen Rolle uns aber bekannt ist. Ein Postbote z.B. oder ein Verkäufer sind einer gewissen Anonymität verhaftet, doch ihre Funktion ist uns bekannt, und wir könnten notfalls ihre Rolle selber übernehmen,¹³⁸ denn ihre gewisse Anonymität würde das Gleichgewicht der bekannten Ordnung nicht stören.

Man bewegt sich in einem Vertrautheitshorizont. Es gibt für alles Bestimmungsraster, die verhindern, dass der eigene Lebensstil aus den Fugen gerät, selbst wenn topologische und chronologische Markierungen ins Unbestimmte laufen. Nachschlagewerke, Auskunftsbüros, Lernprogramme, Landkarten und Geschichtskalender garantieren, daß alles seinen Platz und seine Zeit unverändert beibehält.¹³⁹

Es gibt zwei Möglichkeiten, mit alltäglicher Fremdheit umzugehen: der typische Modus des Umgangs mit dieser Erfahrung ist erstens Indifferenz, eine Form, Fremdheit latent zu halten. Man begegnet täglich unzähligen unbekanntem Menschen, ohne dass einen diese Tatsache beunruhigt, aufgrund der Tatsache, dass die namenlosen, anonymisierten Anderen als Massen firmiert werden.¹⁴⁰

Andererseits, so Julia Kristeva, reagiert der Fremde seinerseits auch mit einem oberflächlich indifferenten Verhalten, das aber viel tiefer und wesentlicher ist und eine innere Wahrheit versteckt, denn

[d]ie Indifferenz ist der Panzer des Fremden: Gefühllos, distanziert, scheint er in seinem Innersten außer Reichweite der Attacken und Zurückweisungen, die er gleichwohl mit der Verletzlichkeit einer Meduse spürt. [...] Denn der Fremde – von der Höhe dieser Autonomie herab, die er allein gewählt hat, während die anderen vorsichtig „unter sich“ bleiben – konfrontiert paradoxerweise alle Welt mit einer Agnosie, die Höflichkeit und gesellschaftliche Umgangsformen verweigert und zu einer nackten Gewalttätigkeit zurückführt. Das Sich-gegenüber-Treten von Bestien.¹⁴¹

Diese spröde Gleichgültigkeit ist vielleicht nur die eingestehbare Seite der Sehnsucht. Allerdings ist die andere verdrängte Seite der Indifferenz die Sehnsucht nach der verlorenen Identität, denn der Fremde in seiner melancholischen Liebe zu einem verlorenen Raum kann sich nicht damit abfinden, ein Stadium, eine Phase im Leben, eine bestimmte Zeit, verlassen zu haben.¹⁴²

Die zweite Möglichkeit des Umgangs mit alltäglicher Fremdheit besteht in der Typisierung des unvertrauten Anderen in seiner Eigenschaft als Rollenträger. In diesem Fall richtet man Erwartungen nicht auf Personen, sondern auf Rollen aus, aber auch diese Form des Umgangs

¹³⁷ Hahn, 1997, S. 135. (Hervorhebung vom Autor)

¹³⁸ Vgl. Waldenfels, 1999, S. 43f.; Siehe auch dazu ders., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 35ff.; Noch dazu ders.: „Phänomenologie des Eigenen und des Fremden“, 1997, S. 72f.

¹³⁹ Vgl. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 36.

¹⁴⁰ Vgl. Münkler, 1997, S. 28ff.

¹⁴¹ Kristeva, 1990, S. 17.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 19.

ist nicht enttäuschungssicher, denn es ist oft möglich, dass ein typisierter Anderer aus seiner Rolle fällt.¹⁴³

Die Fremdheit steigert sich dann beim Übergang zu einer strukturellen Fremdheit, die das außerhalb einer bestimmten Ordnung Bleibende umfasst. Wenn wir Ordnungen nehmen, die das Leben in seiner Ganzheit betreffen und eine Lebenswelt und bestimmte Lebensformen entstehen lassen, dann stoßen wir auf eine Unterscheidung der Lebenswelt in Heimwelt und Fremdwelt, wo alles variiert: vom fremden Festkalender, von der fremden Sprache, vom fremden Ritual, vom vergangenen Zeitgeist oder auch von der Rätselhaftigkeit des fremden Lächelns bis hin zum frontal fixierten oder lateralen Blickkontakt, zum Schreibsystem oder zur Schreibtechnik, was nicht nur auf Lebensabgründe, sondern auch auf interkulturelle Ausdrucksdifferenzen hinweist. Aufkommende Mißverständnisse, die durch keinerlei Alltagsverständigung einen Sinn machen, gehen oft in kritischen Situationen tödlich aus. Die höchste Steigerung wird schließlich in der radikalen Form der Fremdheit erreicht, die das außerhalb jeder Ordnung Bleibende beschreibt und Grenzphänomene wie Schlaf, Rausch, Eros, Gewalt oder Tod kennzeichnet.¹⁴⁴ Sie wird zwar kulturell gedeutet, aber sie kann niemals gebändigt werden, denn, so Maurice Merleau-Ponty, es kommt innerhalb der eigenen Kultur ein weißer Fleck zum Vorschein, eine *région sauvage*, über die wir mit fremden Kulturen in Verbindung stehen.¹⁴⁵ So Waldenfels: „Wir sind außer uns, weil wir nie bei uns selbst sind.“¹⁴⁶ Man wird mit Ereignissen konfrontiert, „für die es nicht nur keine Interpretation, sondern auch keine *Interpretationsmöglichkeit* gibt“.¹⁴⁷ Solche Grenzphänomene durchbrechen den Gang der Dinge und die Raum- und Zeitordnung und werden zu einem die Raum- und Zeitlosigkeit streifenden Augenblick verdichtet.¹⁴⁸ Zum Beispiel wird niemand

je in seinen Träumen heimisch, selbst wenn sie ihn wiederholt heimsuchen. Hierher gehören ferner Umbruchphänomene wie Revolution, Sezession oder Konversion, wo Lebensformen aufeinanderprallen oder sich abspalten, ohne daß eine übergreifende Ordnung den Übergang regelt wie etwa dann, wenn eine Veränderung der politischen Verfassung gesetzlich abläuft.¹⁴⁹

Bei der radikalen Fremdheit geht es um die Auflösung von Ordnung überhaupt, denn „[d]ie bislang gültigen Regeln und Relevanzstrukturen verlieren ihre Verbindlichkeit und können ihre handlungsleitende Funktion nicht mehr erfüllen. Radikal ist diese Erfahrung, weil sie die Wurzeln der eigenen Gewißheiten angreift und diese Gewißheiten nicht lediglich an die Grenzen ihrer Geltung stößt.“¹⁵⁰ Bei solchen Schockerscheinungen, man denke z.B. an die Konfrontation mit dem Tod, wo die Vertrautheit mit unserer Welt auf die Probe gestellt wird,

¹⁴³ Vgl. Münkler, 1997, S. 29f.

¹⁴⁴ Vgl. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 36.; Vgl auch ders., 1999, S. 44.

¹⁴⁵ Vgl. Métraux, Alexandre u. Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*. München: Fink 1986, S. 21. Zitiert nach Waldenfels, 1999, hier S. 44. (Hervorhebung vom Autor); Siehe dazu analytischer Merleau-Ponty, Maurice: „De Mauss a Claude Lévi-Strauss“. In: Ders.: *Signes*. Paris: Éditions Gallimard 1960, S. 143-157, hier S. 151.

¹⁴⁶ Waldenfels, 1999, S. 44.

¹⁴⁷ Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Übersetzt von Brigitte Luchesi u. Rolf Bindemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 61. (Hervorhebung vom Autor); „Sowohl Verwirrung und Leiden wie auch das Gefühl eines unauflöslichen ethischen Widerspruchs stellen, sobald sie nur intensiv genug werden oder lange genug anhalten, radikal die Grundannahme in Frage, daß das Leben begreifbar sei und daß wir uns mit Hilfe des Denkens erfolgreich in ihm zurechtfinden können“. Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 37.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Münkler, 1997, S. 30.

braucht man nicht in die Fremde zu gehen oder Fremde zu treffen, denn es geht dabei um eine Fremdheit, doch ohne Fremde.¹⁵¹

Es wird noch auf die Möglichkeit hingewiesen, dass das heute Unvertraute auf allen drei Stufen der alltäglichen, der strukturellen und der radikalen Fremdheit schon morgen zum Vertrauten zählen kann, denn der Grad der Vertrautheit korreliert offensichtlich mit der Verarbeitungsleistung eines Subjekts. Je tiefer man mit etwas umgeht, desto weniger fremd ist es einem. Mit zunehmender Vertrautheit tritt allerdings die Erfahrung einer sekundären Fremdheit zutage.¹⁵² Sie verwandelt sich nämlich durch das Lernen in etwas Vertrautes bzw. Vertrauterer.

Doch die Voraussetzung fürs Verständnis des Fremden - vor allem seine Raumzeitlichkeit, die logische Strukturierung sprachlicher Ordnungen sowie auch weitere konstitutionelle Merkmale - ist, dass etwas prinzipiell verstanden werden kann, denn „[d]efinitiv fremd ist alles, was sich der hermeneutischen Durchdringung prinzipiell verschließt.“¹⁵³

Eine bestimmte Verwandtschaft zwischen Verstehendem und zu Verstehendem wird vorausgesetzt, wie das Beispiel des Löwen bei Ludwig Wittgenstein beweist: „Wenn ein Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn nicht verstehen“,¹⁵⁴ denn es gibt zu wenig oder keine Anhaltspunkte für die Entschlüsselung der Äußerungen des Löwen, weil uns der Löwe konstitutionell zu fern ist.¹⁵⁵

Zusätzlich zur auf der emotionalen Ebene angesiedelten spontanen, unreflektierten Reaktion auf die Begegnung mit Menschen, die nicht der eigenen Lebenswelt angehören und uns fremd im Verhältnis zu den uns Vertrauten sind, muss noch eine weitere Ebene beschrieben werden, die der kulturellen Fremdheit,¹⁵⁶ die hier auf der Achse der kulturellen Wertung der Geschlechter beruhend als kulturell unüberwindlicher Bruch wahrgenommen wird.

Jerzy Strzelczyk spricht über die regionale Fremdheit, bei der jeder, der außerhalb unserer kleinen Gemeinschaft lebt, fremd ist, über die ethnische und/oder politische Fremdheit - nämlich außerhalb des eigenen Stammes, der eigenen Nation, des eigenen Landes, über die religiöse Fremdheit - nämlich außerhalb der eigenen religiösen Gemeinschaft und über die gesellschaftliche bzw. soziale Fremdheit - nämlich außerhalb der eigenen sozialen Schicht.¹⁵⁷

Die unter dem Aspekt Frau und Wildnis - und insbesondere unter dem Aspekt der nordischen Wildnis - zu analysierende regionale Fremdheit, der das vierte Kapitel der Arbeit u.d.T. „Die Fremdheit des höllischen Nordens, des *loci horribilis*, verkörpert in der fremden Frau – Die Heimat Brunhildes als Beispiel für die Simmelsche imaginative Geographie“ gewidmet ist, ist als Bewertungskategorie hier strukturbildend und zentral.

Auch blieb die gemeinsame Zugehörigkeit zur Christenheit, die Religionszugehörigkeit, in der Geschichte der Menschheit identitätsbestimmend¹⁵⁸ und ist für die persönliche Identität und

¹⁵¹ Vgl. Hahn, 1994, S. 155.

¹⁵² Vgl. Münkler, 1997, S. 31.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Wittgenstein, Ludwig: „Philosophische Untersuchungen“. In: Ders.: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 225-580, hier S. 568.

¹⁵⁵ Vgl. Münkler, 1997, S. 31.

¹⁵⁶ Vgl. Sundermeier, S. 28.

¹⁵⁷ Vgl. Strzelczyk, Jerzy: „Die Wahrnehmung des Fremden im mittelalterlichen Polen“. In: Odilo Engels u. Peter Schreiner (Hrsg.): *Begegnung des Westens mit dem Osten. Kongreßakten des 4. Symposiums des Mediävistenverbandes in Köln 1991 aus Anlaß des 1000. Todesjahres der Kaiserin Theophanu*. Sigmaringen: Thorbecke 1993, S. 203-220, hier S. 204.; Nationalsprache und Nationalstaat oder Konfessionalisierung der Religion sind neuzeitliche Errungenschaften. Daher fällt auf, dass alle Funktionssysteme vom 16. bis zum 19. Jahrhundert auf territoriale Begrenzungen angewiesen sind. Vgl. Hahn, 1997, S. 121.

¹⁵⁸ Vgl. Münkler, 1997, S. 19.

damit für die Fremdheit seit dem 16. Jahrhundert ausschlaggebend. Die Religionsfremden wurden mit zahlreichen Beispielen zu Landesfremden, da die konfessionelle Identität zur zentralen Identität wurde. Diese Unversöhnlichkeit wird dadurch gesteigert, dass die Fremden nicht auf einem anderen Territorium leben, sondern auf dem als eigen geltenden. Die ideologische Formel der Toleranz anderen Religionen gegenüber auf einem Territorium und ihre auf Respektierung beruhende Koexistenz, ist, wie die vielen Religionskriege beweisen, die Voraussetzung für den Frieden.¹⁵⁹ Kristeva spricht von der *Ecclesia*, von dieser unsichtbaren spirituellen Gemeinschaft, die an die Stelle der Stadt tritt.¹⁶⁰ Doch die Großzügigkeit der *Ecclesia* „hat freilich ihre Grenzen: sie ist nur für die Christen bestimmt. Kurz gesagt, für die Christen ist der Fremde nicht ausgeschlossen, wenn er Christ ist, aber der Nicht-Christ ist ein Fremder, um den sich die christliche Gastlichkeit nicht kümmert.“¹⁶¹

Von immenser Bedeutung ist noch der Unterschied zwischen intra- und interkultureller Fremdheit, denn „[d]as radikal Fremde, das im Eigenen beginnt, ist niemals total fremd.“¹⁶²

Die Fremdheit in uns selbst, die Fremdheit des Ich in Form einer intrasubjektiven wie auch intrakulturellen Fremdheit, die nicht außerhalb meiner selbst beginnt, macht sich an entscheidenden Stellen bemerkbar, zum Beispiel bei der Geburt, beim Tod, bei der Namensgebung oder vor dem Spiegel, in dem wir uns mit fremden Augen sehen.¹⁶³ Dies erläutert Kristeva in ihrer vielzitierten These:

Der Fremde, Figur des Hasses und des anderen, ist weder das romantische Opfer unserer heimischen Bequemlichkeit noch der Eindringling, der für alle Übel des Gemeinwesens die Verantwortung trägt. Er ist weder die kommende Offenbarung noch der direkte Gegner, den es auszulösen gilt, um die Gruppe zu befreien. Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die verborgene Seite unserer Identität, der Raum, der unsere Bleibe zunichte macht, die Zeit, in der das Einverständnis und die Sympathie zugrunde gehen. Wenn wir ihn in uns erkennen, verhindern wir, dass wir ihn selbst verabscheuen.¹⁶⁴

Zusammenfassend stoßen alle Ordnungen an bestimmte Grenzen, die unserem Sehen, Sprechen und Fühlen gesetzt sind und sich nicht unendlich erweitern lassen zu einem Kosmos, der alles umfassen würde. Indem Ordnungen so und nicht anders erscheinen, erweisen sie sich als selektiv und exklusiv und ermöglichen oder verunmöglichen etwas zugleich.¹⁶⁵ Jedoch mag man wohl sagen, je mehr Ordnungen es gibt, desto mehr Fremdheiten entstehen, denn „[d]as Außer-ordentliche begleitet die Ordnungen wie ein Schatten.“¹⁶⁶

¹⁵⁹ Vgl. Hahn, 1997, S. 127ff.

¹⁶⁰ Vgl. Kristeva, 1990, S. 73.

¹⁶¹ Ebd., S. 96.

¹⁶² Waldenfels, 1999, S. 44.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 42.; Siehe noch dazu ders., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 24, S. 27 u. S. 30f.

¹⁶⁴ Kristeva, 1990, S. 11.; „Mit dem Begriff des Freudschen Unbewußten verliert die Einbindung des Fremden in die Psyche ihren pathologischen Aspekt und integriert eine zugleich biologische und symbolische *Andersheit* ins Innere der angenommenen Einheit der Menschen: sie wird integraler Teil des *Selbst*. Von nun an ist das Fremde nicht Rasse und nicht Nation. [...] Als Unheimliches ist das Fremde in uns selbst: wir sind unsere eigenen Fremden – wir sind gespalten. [...] Die Psychoanalyse erweist sich damit als eine Reise in die Fremdheit des anderen und meiner selbst, hin zu einer Ethik des Respekts für das Unversöhnbare. Wie könnte man einen Fremden tolerieren, wenn man sich nicht selbst als Fremden erfährt?“ Ebd., S. 197f. (Hervorhebung von der Autorin)

¹⁶⁵ Vgl. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 10.

¹⁶⁶ Ders., „Phänomenologie des Eigenen und des Fremden“, 1997, S. 72.

3.4. Zur Kultur des Eigenen bzw. zur Akkultur des Fremden - Georg Simmels *Weibliche Kultur* (1902) und *Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem* (1911)

3.4.1. Das Fremde als Wahrnehmung des kulturellen Bruchs - Hervorhebung des kulturellen Abstandes

Der Mensch erlangt die Kultur nicht mit seiner Geburt, denn die jeweilige soziokulturelle Lebensweise ist ungenetisch. Die Kultur wird nicht biologisch vererbt, sondern der Mensch muss sie von Anfang an erwerben, weil er sie nicht besitzt. Die Begegnung der Kulturen stellt Anforderungen an den Menschen, denen er nicht gewachsen ist. Das Fremde signalisiert dem Menschen die Beschränktheit des eigenen Horizonts, dessen Überschreitung einerseits lockt, andererseits aber scheint ihm sein eigener Horizont als der einzig richtige oder der Einzige überhaupt zu sein.¹⁶⁷ Wie erklärt sich nun der Begriff „Kultur“?

Kultur in ihrem weitesten Sinn ist das, was dich zum Fremden macht, wenn du von daheim fort bist. Sie umfaßt alle jene Überzeugungen und Erwartungen, wie Menschen zu sprechen und sich zu verhalten haben. Diese sind als Resultat sozialen Lernens eine Art zweite Natur für dich geworden. Wenn du mit Mitgliedern einer Gruppe zusammen bist, die deine Kultur teilen, mußt du nicht darüber nachdenken, denn ihr alle seht die Welt in gleicher Weise und ihr alle wißt, im großen und ganzen, was ihr voneinander zu erwarten habt.¹⁶⁸

Wie wird nun der kulturelle Bruch oder die Überschreitung der Grenze definiert? Der Ethnologe Philip Bock definiert folgendermaßen den Kulturschock: „[E]iner fremden Gesellschaft direkt ausgesetzt zu sein, verursacht im allgemeinen ein störendes Gefühl der Desorientierung und Hilflosigkeit, das ‚Kulturschock‘ genannt wird.“¹⁶⁹

Zu einem Schock kann es kommen, wenn man einer fremden Gesellschaft ausgesetzt ist. Am Beispiel Marco Polos und Columbus' erläutert Bock, dass diese Reisenden keiner fremden Gesellschaft ausgesetzt waren, sondern dass das Gegenteil der Fall war, da die fremde Gesellschaft sich unterzuordnen hat, den Europäern ausgesetzt war und fast vollständig vernichtet wurde. Nicht Columbus oder Marco Polo erleben den Schock, den staunenden Unglauben, sondern all jene, die Polos Berichte hören oder lesen.¹⁷⁰ So entdecken die europäischen Reisenden und Entdecker als allererstes nicht fremde Länder und Kulturen, sondern den kulturellen Bruch.¹⁷¹ In den Entdeckungszeitaltern erlebt Europa bei der

¹⁶⁷ Vgl. Paßmann, S. 35 u. S. 37.

¹⁶⁸ Bock, Philip: „Foreword: On ‚culture shock‘“. In: Ders. (Hrsg.): *Culture Shock. A reader in modern cultural anthropology*. New York: Knopf 1970, S. IX-XII, hier S. IX. Zitiert und übersetzt: Greverus, Ina-Maria: *Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie*. München: Beck 1978, S. 11.

¹⁶⁹ Bock, 1970, S. IX. Zitiert und übersetzt nach ebd.

¹⁷⁰ Vgl. Paßmann, S. 51.

¹⁷¹ Vgl. Scherpe, Klaus: „First Contact-Szene. Kulturelle Praktiken der Begegnung mit dem Fremden“. In: Gerhard Neumann u. Sigrid Weigel (Hrsg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München: Fink 2000, S. 149-166, hier S. 157.; Ein Schritt über die Grenze in die Wildnis, in einen Raum des absolut Unverständlichen und Unbewussten, wo Faszination und Terror zusammengehören, und wo das Fremde bzw. das Eingeborene zur Metonymie des weißen Papiers wird, das geschichts- und kulturlos ist, ist die Erzählung von Joseph Conrad *Das Herz der Finsternis* (1902). Sein Leitmotiv ist der Horror, da jenseits der Grenze die Entdeckung der eigenen Fremde beginnt, die an der realen Welt mimetisch vollzogen wird. Das schwärzeste Afrika, die Black Box seiner Erzählung, in Anlehnung an den dunklen Kontinent von Freud, ist geprägt von grauenerregenden, nicht mehr im Horizont der eigenen Kultur zu relativierenden Gewaltakten. Diese Übermacht der Fremderfahrung, die das Subjekt nicht beherrschen kann, bezeichnet man oft auch als Grenzwert der Ethnographie. Vgl. ebd., S. 157ff.

Begegnung mit der außereuropäischen Fremde den Kulturschock also nicht in der Fremde, sondern daheim, wenn es sich der Inbesitznahme, der Eroberung, bewusst wird. Erst dann kommt es zu einem Kulturschock, der die Notwendigkeit herstellt, oder mit der Notwendigkeit droht, das alte Weltbild zu ändern.¹⁷²

Die Fremde schockt nur, wenn sie als ausdifferenzierte soziokulturelle Lebensweise mit ihren eigenen Gesetzen erfahren wird. Ihr gegenüber steht der europäische Mann mit einem Panzer aus Selbstdistanz und Selbstkontrolle, der Zivilisation heißt,¹⁷³ und darunter versteht sich natürlich die eigene Zivilisation.

Die kulturelle Fremdheit wird auch relational erfasst, zumal man die Fremdheit an der eigenen Kultur misst, an der eigenen Umgebung und im Vergleich zu ihr.¹⁷⁴

Diese weitere Ebene des Fremdbegriffes berührt die fremde Ordnung, die eine grundlegende Differenz darstellt,

die das ganze Lebensmuster ausmacht und die mit dem Vertrauten gar nicht oder nur begrenzt kompatibel ist. Das Lebensmuster, oder sagen wir die Kultur, meint das Gesamte der menschlichen Errungenschaften, die das Leben einer Gruppe bestimmen: die Sprache, die religiösen, gesellschaftlichen und politischen Gestaltungen, die ästhetische Emotionalität sowie das Verhältnis zur Welt und Umwelt.¹⁷⁵

Indem das Subjekt mit einer anderen Wirklichkeitsordnung konfrontiert wird, erfährt es die Grenzen der eigenen kulturellen Welt,¹⁷⁶ der jeweiligen Ordnung, die aber als überlegen wahrgenommen wird.

Außerdem sollten zum angeblich wechselseitigen interkulturellen Verständnis seitens beider Parteien bestimmte Schritte unternommen werden. Der erste Schritt, der zugleich als Grundlage aller anderen gälte, wäre die Wahrnehmung und der Respekt der anderen Kultur und ihrer sie prägenden Religion. Des Weiteren folgt die Teilnahme an religiösen und sozialen Ritualen, da Riten als die Architektur einer Kultur gelten und als Identitätszeichen respektiert werden müssen. Eine gewisse Identifikation mit der anderen Kultur, die nicht zum Verlust der eigenen Identität führt, ist erstrebenswert. Doch nur eine Teilidentifikation ist möglich,¹⁷⁷ denn es ist allerdings „zu bezweifeln, dass man eine fremde Kultur, in die man nicht hinein sozialisiert wurde, überhaupt jemals verstehen kann. Und die ethnomethodologische ‚Normalität‘ der interkulturellen Kommunikation scheint das wechselseitige Nicht-Verstehen zu sein.“¹⁷⁸

Durch die Hervorhebung des kulturellen Abstandes zwischen Eigenem und Fremdem wird die Nichtzugehörigkeit akzentuiert. Bei der Bezeichnung eines anderen als fremdartig wird deutlich, dass sich seine Eigenschaften, sein Verhalten, seine Vorstellung von den Dingen und seine Normen auf eine fremde Wirklichkeitsordnung beziehen und mit dem, was wir gewohnt sind, in keiner wesentlichen Hinsicht übereinstimmen. Dann spricht man von kultureller Ferne bzw. von kultureller Fremdheit, die zur Lernverweigerung verleitet, wobei einfacher ist, den Kontakt mit dem Fremdling auf ein Mindestmaß zu reduzieren.¹⁷⁹ Auf diese Weise wird jede uns unbekannte, nicht verständliche Kultur zur Akkultur.

¹⁷² Vgl. Paßmann, S. 34.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 51 u. S. 53f.

¹⁷⁴ Vgl. Sundermeier, S. 29.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Vgl. Münkler, 1997, S. 30.

¹⁷⁷ Vgl. Sundermeier, S. 36ff.

¹⁷⁸ Müller, Klaus: „Konstruktivistische Perspektiven kultureller Wirklichkeit“. In: Alois Wierlacher u. Andrea Bogner (Hrsg.): *Handbuch interkultureller Germanistik*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 88-96, hier S. 95f.

¹⁷⁹ Vgl. Münkler, 1997, S. 25.

Jede Kultur hat in sich spezifische Erwartungshorizonte, die bestimmen, welche Erwartungen sich bei den Kulturangehörigen bilden dürfen. So erzogen erwartet man das Vorgesehene, das, was nie überrascht und somit auch nicht verunsichert. Wenn also ein solches, fremdes Verhalten auf die Kollektive stößt, dann kann es nur als ein Nicht-Rechtes, ein Un-Rechtes Verhalten interpretiert werden, was auch für das Verhältnis zwischen den Generationen und Geschlechtern, besonders bei schnellem Wandel, gilt.¹⁸⁰

Allerdings gibt es diese Kollektive, die Wir-Identität bzw. die kollektive Identität an sich nicht, aufgrund der Tatsache, dass eine Gruppe von sich ein Bild aufbaut, mit dem sich deren Mitglieder identifizieren. Es ist also eine Frage der Identifikation seitens der beteiligten Individuen, und die gibt es nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen.¹⁸¹ Diese Kollektive ist ein Konstrukt „wie das Selbstbild, auf dem sie beruht. Ein Konstrukt, das nicht von außen hypostasiert und einer bestimmten Gruppe zugeschrieben wird, sondern das ausschließlich in Abhängigkeit von denen existiert, die sich mit ihm identifizieren bzw. an ihm orientieren“.¹⁸²

Gesellschaften bildeten ihre eigene Identität in Abgrenzung von Fremden, was sich gerade heute in der Weltgesellschaft ändert. Aber für die Analyse historischer Epochen geht man davon aus, dass es Fremde gab, die aus der Fremde in die Fremde kamen, während nationale, ethnische oder religiöse Differenzen die jeweils entstandene Fremdheit bestimmten.¹⁸³ Die Konstruktion kollektiver Identität

übersieht Vielfalt und Unterschiede, deshalb gelingt sie nur in Grenzfällen selbstverständlich und spontan; sie bedarf zumeist spezieller Anstrengungen, Verfahren und Begründungen, mit denen die Willkür der Codierung aus dem Blickfeld gerückt und die Zweifel überwunden werden können. Diese Aufgabe der Überzeugung und Begründung gelingt leichter, wenn die offensichtliche Identität und die unleugbaren Grenzüberschreitungen als *oberflächlich*, die verborgene Identität des Kollektivs hingegen als *wesentlich* dargestellt werden können¹⁸⁴.

Diese Wesenheit des Kollektivs beweisen Sitten und weitere Merkmale, die tief im Inneren verborgen sind und nicht an der Oberfläche liegen. Niemand kann die Tatsache leugnen, dass sich Fremde nur schwer die Sitten eines anderen Volkes aneignen können,¹⁸⁵ denn die „Sitten sind Dispositionen, die man nicht so einfach erwirbt, wie man seine kognitiven Kenntnisse zu erweitern vermag. Die Sitten haben ihren Sitz im ‚Körper‘ des Kollektivs, und sie zeigen sich in den spontanen Urteilen und Taten der Dazugehörigen.“¹⁸⁶ Analytischer bedeutet Identifizierung

daß ich ich selbst werde durch Einbeziehung anderer. Ich werde zu dem, der ich bin, indem ich mich mit einem Elternteil, den Vorfahren, einer Gruppe, mit einem *social self* [...] identifiziere. Dieser Prozeß kann sich bis zu einer Überidentifizierung steigern, in der ich nahezu nichts bin,

¹⁸⁰ Vgl. Claessens, S. 52.

¹⁸¹ Vgl. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1997, S. 132.; Die Wir-Identität „ist so stark oder so schwach, wie sie im Bewußtsein der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln zu motivieren vermag.“ Ebd.; Jedes Mitglied, das in der Gruppe geboren und dort erzogen wurde, akzeptiert das Schema von kulturellen Mustern, das ihm seine Vorfahren, Lehrer und Autoritäten übermitteln haben. Dieses Wissen von Rezepten legt die soziale Welt aus, ermöglicht den Umgang mit Menschen und Dingen und fungiert als eine Vorschrift fürs Handeln. Durch dieses „Denken-wie-üblich“ werden zum einen unerwünschte Konsequenzen vermieden, zum anderen die besten Resultate erlangt. Vgl. Schütz, S. 78.

¹⁸² Frank, 2006, S. 24.

¹⁸³ Vgl. Becker, 2012, S. 8.

¹⁸⁴ Giesen, Bernhard: *Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 68. (Hervorhebung vom Autor)

¹⁸⁵ Vgl. Münkler, 1997, S. 35.

¹⁸⁶ Ebd.

das soziale Selbst nahezu alles ist. [...] Identifizierungen führen jedoch dazu, daß die Fremdheit eine kollektive Form annimmt. Als fremd gilt das, was aus der jeweiligen kollektiven Eigenheitssphäre ausgeschlossen ist und von der kollektiven Existenz getrennt ist, was also nicht mit Anderen geteilt wird. Fremdheit bedeutet in diesem Sinne Nichtzugehörigkeit zu einem Wir.¹⁸⁷

Außerdem sind für den Fremden die Kultur- und Zivilisationsmuster, welcher er sich nähert, „kein Schutz, sondern ein Feld des Abenteuers, keine Selbstverständlichkeit, sondern ein fragwürdiges Untersuchungsthema, kein Mittel um problematische Situationen zu analysieren, sondern eine problematische Situation selbst und eine, die hart zu meistern ist.“¹⁸⁸

3.4.2. Zur unterschiedlichen kulturellen Wertung der Geschlechter am Beispiel Brunhildes - Gleich- oder Höherwertigkeit der Kulturen?

Fremd wie das eigene Unbewußte
sind die anderen Kulturen und das andere Geschlecht.¹⁸⁹

Mario Erdheim

Die Menschen entwickeln im Gruppenzusammenhang eine bestimmte Art des Verhaltens zu sich selbst und zu ihren Genossen und eine bestimmte Art und Weise, die Natur zu deuten. So entwickeln sie eine bestimmte, abgegrenzte Kultur. Doch in der Wirklichkeit schließt dieser Gruppenbezug Unterwerfung ein, denn Regeln weisen auf nichts Anderes als auf eine klare Grenzziehung zwischen richtigem und falschem Verhalten, zwischen Normalität und Anormalität hin. Gruppenbezug bedeutet also Unterwerfung unter einen ganzen Kosmos von Verhaltensregeln. Und wenn von Kultur die Rede ist, die von Generation zu Generation weitergegeben wurde, dann aber nur von männlicher.¹⁹⁰ Zum Beispiel konnten die ausgegrenzten anderen Menschen

von Glück sagen, wenn sie als Menschen definiert wurden; noch vor nicht allzu langer Zeit, waren Sklaven keine Menschen, und „Leibeigene“ oder Bedienstete, Lohnempfänger, Frauen und Kinder nur in sehr eingeschränktem Umfange „Menschen“. Mensch im Vollsinn des Wortes war also derjenige, der der eigenen - bes. männlichen – Kultur angehörte.¹⁹¹

Die Selbstbeschreibung des Individuums durch ein oder mehrere Merkmale, die andere nicht haben, macht eine Identität geltend, die man sich mit anderen teilt. Diese Identifikation beansprucht einerseits die Zugehörigkeit, andererseits festigt sie den Ausschluss anderer. Man beschreibt sich als Mann, Frau, Kind, alt, jung, Hebamme, Schuster, Katholik usw. Diese Selbstbeschreibung greift auf Darstellungen der Gesellschaft bzw. der Normgesellschaft zurück, sei es, um auf Identifikationen zu verweisen, nämlich auf Berufe, auf Gesamtheiten aller nur denkbaren Funktionen¹⁹² oder auf das Geschlecht, wobei die Grenzziehung der Bereiche keinerlei Freiheiten offenlässt.

¹⁸⁷ Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997, S. 22.

¹⁸⁸ Schütz, S. 89.

¹⁸⁹ Heinrichs, Hans-Jürgen: „Psychoanalyse für Gesunde. Gespräch mit Mario Erdheim“. In: Ders. (Hrsg.): *Das Fremde verstehen. Gespräche über Alltag, Normalität und Anormalität*. Frankfurt a. M.: Qumran 1982, S. 9-13, hier S. 13.; Der Ethnopschoanalytiker Mario Erdheim versteht das Fremde als die zum Instrument des Erkennens gewordene Pendelbewegung zwischen der fremden und der eigenen Kultur. Das Leben in der hiesigen eigenen und der dortigen fremden Kultur - und nicht mehr die Phantasie oder die Krankheit - ist das Laboratorium für das Verständnis des Fremden und des Unbewussten. Vgl. ebd., S. 11 u. S. 13.

¹⁹⁰ Vgl. Claessens, S. 50f.

¹⁹¹ Ebd., S. 50.

¹⁹² Vgl. Hahn, 1997, S. 117f.

Während der Blick überwiegend auf die anderen Kulturen als Kulturen mehr oder minder ferner geographischer Regionen gelenkt wird, wird nun auch darauf hingewiesen, dass außerhalb der eigenen, hiesigen Kultur zwischen zwei unterschiedlichen soziokulturellen Welten unterschieden wird. Mit geschärftem Blick auf die Kategorie Geschlecht können wir von einer Zwei-Welten-Kultur, von Frauen- und Männerwelten sprechen, wobei das Augenmerk auf die unterschiedliche kulturelle Wertung der Geschlechter gerichtet wird. Der Tatbestand der gesellschaftlichen Arbeitsteilung nach Geschlecht, nämlich die Trennung von Produktions- und Wohnbereich, nach dem *Lied von der Glocke* von Friedrich Schiller und zudem noch die hausväterliche Literatur mit explizit pädagogischem Anspruch konstruierten eine psychische Polarität der Geschlechter, vermittelt sowohl über die zugewiesenen Tätigkeiten als auch über die normativen Rollen- und Charaktervorstellungen. Dieses Konstrukt der unterschiedlichen Lebenswelten für Männer und Frauen ist als der soziokulturelle Kontext der Fremdheit der Geschlechter zu verstehen.¹⁹³ Ausschließlich Männer

haben die Industrie und die Kunst, die Wissenschaft und den Handel, die Staatsverwaltung und die Religion geschaffen, und so tragen diese [...] männlichen Charakter [...]. Der schöne Gedanke einer menschlichen Kultur, die nicht nach Mann und Weib fragt, ist historisch nicht realisiert, der Glaube daran entstammt dem gleichen Gefühl, das in so vielen Sprachen für Mensch und Mann dasselbe Wort setzte.¹⁹⁴

Dieses Konstrukt des soziokulturellen Raumes der Frauenwelt im 19. Jahrhundert, sein Handlungsfeld und sein Aktionsbereich stimmen in keinster Weise mit dem überein, was die literarische Figur Brunhildes vertritt, denn diese starke Frau charakterisieren keine für die Frauen bestimmenden Stereotype des Patriarchats so etwa wie Abhängigkeit, Passivität, Hingabe, Liebe, Emotionalität und Sympathie, sondern Geschlechtsrollenstereotype, die mit Männern verbundenen Begriffen der Individualität, Selbständigkeit, Kraft, Energie, Aktivität und der Rationalität im engen Verhältnis stehen.¹⁹⁵ Die oben erwähnten Eigenschaften

entsprechen in ihrer Polarität den auseinandergefallenen Bereichen von Haus, Familie, Privatheit, Menschlichkeit, Liebe, Sorge, Kindererziehung und Beruf-draußen-in-der-feindlichen-Welt. Was wir heute alle als „Geschlechtsrollenstereotype“ oder Alltagspsychologie von Frau und Mann kennen, hat hier ihre Ursprünge.¹⁹⁶

Simmel begründet herrschaftstheoretisch die kulturelle Erhöhung des Männlichen zu neutraler Sachlichkeit und Gültigkeit.¹⁹⁷ Konkreter ist nach Simmel die Kultur der Menschheit nichts Geschlechtloses und steht keineswegs in reiner Sachlichkeit jenseits von Mann und Frau. Es geht um eine absolut männliche Kultur, die zudem noch aus dem Geist und der Arbeit von Männern entstand, während das männliche Recht als das Recht schlechthin erscheint. Diese bestehende Kultur, die man für die einzig mögliche zu halten pflegt, ist also keine neutrale, sondern eine auf die männliche Leistungsart allein zugeschnittene, so müssen die Frauen entweder die produktiven Kulturleistungen oder sich selbst aufgeben.¹⁹⁸ Die Kultur ist nach Simmel an die männliche Leistungsfähigkeit angepasst. Es gibt keine „nicht nach Frau

¹⁹³ Vgl. Marburger, Helga: „Die Fremdheit der Geschlechter“. In: Ortfried Schöffter (Hrsg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 131-143, hier S. 131ff.

¹⁹⁴ Simmel, Georg: „Weibliche Kultur (1902)“. In: Ders.: *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Herausgegeben und eingeleitet von Heinz-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 159-176, hier S. 161.

¹⁹⁵ Vgl. zu den Stereotypen Marburger, S. 133.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. Meuser, S. 33.

¹⁹⁸ Vgl. Simmel, „Weibliche Kultur (1902)“, 1985, S. 160f. u. S. 171.

und Mann fragende menschliche Kultur, mithin auch keine Kultur, in der das Handeln der Frau nach Kriterien bemessen wird, die in einer spezifisch weiblichen Perspektive gründen.“¹⁹⁹
Genauso wie beim Anschluss an die Relativität des Fremdseins ergreifen wir ebenfalls

den Sinn und den Wert eines einzelnen Elementes durchgängig in seinem Verhältnis oder als sein Verhältnis zu einem anderen Element – zu einem anderen, das seinerseits sein Wesen an jenem bestimmt. In dieser Relativität aber beharren sie nicht beide, sondern eines von ihnen, mit dem anderen alternierend, wächst zu einem Absoluten auf, das die Relation trägt oder normiert.²⁰⁰

Alles wird normiert bzw. nach bestimmten Normen gemessen, doch diese Normen sind nicht neutral, sondern sie sind, mit den Worten Simmels, selbst männlichen Wesens. Was theoretisch seiner Form und seinem Anspruch nach allgemein menschlich ist, ist es in seiner tatsächlichen historischen Gestaltung absolut männlich.²⁰¹ So Simmel: „Nennen wir solche als absolut auftretenden Ideen einmal das Objektive schlechthin, so gilt im geschichtlichen Leben unserer Gattung die Gleichung: objektiv = männlich.“²⁰²

Daß das männliche Geschlecht nicht einfach dem weiblichen relativ überlegen ist, sondern zum Allgemein-Menschlichen wird, das die Erscheinung des einzelnen Männlichen und des einzelnen Weiblichen gleichmäßig normiert, dies wird, in mannigfachen Vermittlungen, von der *Machtstellung* der Männer getragen.²⁰³

Der Mann wird zum geborenen Stifter einer übergeschlechtlichen, objektiven Kultur,²⁰⁴ während die Macht in Recht transformiert wird. Die Tatsache, dass das Männliche zum schlechthin Objektiven verabsolutiert wird, und dass die aus dem Männlichen und für das Männliche idealen Forderungen zu übergeschlechtlich-absoluten werden, das hat für die Frauen verhängnisvolle Folgen. Der Mann fordert von der Frau das im traditionellen Sinne Weibliche, das sich an ihn orientiert, ihm gefällt, ihm dient, ihn ergänzt. Er konstruiert ein Bild, das für ihn wünschenswert ist, keine selbstgenügsame, in sich zentrierende Einheit, mit Kriterien, die Respekt vor dem Unbekannten und Unverstandenen erlauben bzw. zulassen würden.²⁰⁵ So ist die

Objektivierung des Männlichen zum Allgemein-Menschlichen [...] Folge und Ausdruck der „Machtstellung der Männer“. Für die beiden Geschlechter resultiert hieraus eine unterschiedliche Erfahrungsmodalität der eigenen Geschlechtlichkeit. Dem Mann ist die seine in einer anderen Weise gegeben als der Frau die ihre. Simmel akzentuiert dies, indem er das Geschlechterverhältnis mit dem von Herrn und Sklaven vergleicht.²⁰⁶

¹⁹⁹ Meuser, S. 35.

²⁰⁰ Simmel, Georg: „Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem (1911)“. In: *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Herausgegeben und eingeleitet von Heinz-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 200-223, hier S. 200.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd., S. 201. (Hervorhebung vom Autor); Der *pater familias* z.B. ist „nicht mehr willkürlicher Ausnutzer der Macht, sondern der Träger einer objektiven Gesetzlichkeit“. Ebd., S. 202.

²⁰⁴ Vgl. Meuser, S. 37.; „Schon in der *Philosophie des Geldes* (1900) formuliert Simmel den Kern seiner späteren Kultur- und Lebensphilosophie: das folgenreiche und als Tragödie empfundene Auseinandertreten von subjektiver und objektiver Kultur.“ Dahme, 1985, S. 15.

²⁰⁵ Vgl. Simmel, „Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem (1911)“, 1985, S. 202f.; Simmel spielt auf Rousseau an, indem er den Frauen jene vornehme Rolle zuweist, dem Manne „zu dienen und zu gefallen“. Vgl. Bovenschen, S. 26.

²⁰⁶ Meuser, S. 33.

Es gehört, so Simmel, „zu den Privilegien des Herrn, daß er nicht immer daran zu denken braucht, daß er Herr ist, während die Position des Sklaven dafür sorgt, daß er seine Position nie vergißt.“²⁰⁷ Dieser nicht neue Gedanke findet sich auch bei Simone de Beauvoir, deren Identitätskonzept eine Hegellektüre zugrunde liegt. Sie sieht die Konstitution gesellschaftlicher Kollektive in der des einzelnen Subjekts bereits vorgefertigt, wie sie in der Dialektik von Herrn und Knecht in der Hegelschen *Phänomenologie des Geistes* dargestellt wird. Nach Hegel findet das Bewusstsein sein Wesen nicht durch sich selbst, sondern nur in der Anerkennung durch das andere Bewusstsein.²⁰⁸ In Beauvoirs Worten: „Sobald das Subjekt sich zu bejahen sucht, braucht es doch das Andere, das es eingrenzt und verneint: nur durch diese Wirklichkeit, die es selber nicht ist, gelangt es zu sich selbst.“²⁰⁹

Im Allgemeinen entscheidet hier praktisch der *common sense*, das vernünftige kollektive Urteil der Umgebung,²¹⁰ der angeblich gesunde Menschenverstand, welcher aber nach Simmel männlich ist. Das Geschlecht

ist kein stabiler Zustand, sondern der Effekt einer Vielzahl von komplexen Zuschreibungs-, Abgrenzungs-, und Aushandlungsprozessen. Was jeweils als „ähnlich“ oder „weiblich“ gilt, ist historisch veränderbar, auch wenn bis heute wirksame Geschlechtermythologien das Gegenteil verkünden und im Rückgriff auf Religion oder Biologie bemüht sind, das Verhältnis der Geschlechter zu hierarchisieren.²¹¹

Die Unterscheidung zwischen normal und anormal ist von der kulturell-religiösen Gesamtkultur einer Gesellschaft abhängig. Da ganze Gruppen gemeinsam projizieren, gilt dann ihr Fehlurteil offiziell als zutreffende Realitätsbeschreibung. Das innere Bild der Wirklichkeit stellt in einer absoluten Form den einzigen wirklichen Tatbestand dar,²¹² den der jeweiligen Person, und er wird als der einzig Richtige, der einzig Wahre empfunden.

Das Patriarchat als eine solche Form der Geschlechterhierarchie durchzieht alle gesellschaftlichen Bereiche und als System der Vater- bzw. Männergesellschaft ist es ein Kampfbegriff der neuen Frauenbewegung. Es bestimmt auch jenes Geschlechterverhältnis, bei dem die Frauen zum unterlegenen und ausgebeuteten Geschlecht werden, während das männliche Geschlecht allein die politische und gesellschaftliche Definitionsmacht inne hat.²¹³

Außerdem hatten die Frauen nach Beauvoir niemals eine Wir-Identität, niemals ein kollektives Wir entwickelt, sondern sie waren mit Männern, mit dem Vater oder dem Ehemann, enger als mit anderen Frauen verbunden, indem sie sich die patriarchalischen Wesensbeschreibungen des Weiblichen zu eigen gemacht hatten.²¹⁴

Zusammengefasst hat Simmel

²⁰⁷ Simmel, „Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem (1911)“, 1985, S. 201.

²⁰⁸ Vgl. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995, S. 2f.

²⁰⁹ Beauvoir, S. 152.

²¹⁰ Vgl. Franz, S. 12.

²¹¹ Stephan, Inge: „Kalte Weiblichkeit. Zu einem Topos in der Literatur des 19. Jahrhunderts, mit einem Ausblick auf Leni Riefenstahl im 20. Jahrhundert“. In: *Colloquia Germanica* 2010 (43), 1-2, S. 49-61, hier S. 49.; „Beispielhaft hierfür sind Wilhelm von Humboldts einflussreiche philosophische Abhandlungen *Ueber Den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* sowie *Ueber männliche und weibliche Form* (beide 1795), die im Umfeld der Französischen Revolution entstanden sind“. Ebd.

²¹² Vgl. Franz, S. 13.

²¹³ Vgl. Göckel-Metz, Sigrid: „Die zwei (un)geliebten Schwestern. Zum Verhältnis von Frauenbewegung und Frauenforschung im Diskurs der neuen sozialen Bewegungen“. In: Ursula Beer (Hrsg.): *Klasse. Geschlecht. Feministische Gesellschaftsanalyse und Wissenschaftskritik*. Bielefeld: AJZ 1987, S. 25-57, hier S. 28.

²¹⁴ Vgl. Antonopoulou, S. 24.

schon Bruchstücke einer Geschlechtersoziologie vorgelegt: 1. Die Differenz der Geschlechter ist sozial konstituiert. 2. Die Differenz ist nicht neutral, sondern in Macht- und Herrschaftsbeziehungen hergestellt. 3. Mit der Objektivierung der Perspektivität der männlichen Seite zum Allgemeinen wird das Herrschaftsverhältnis stabilisiert [...]. 4. Ein Geschlecht hat man nicht einfach, es ist an eine bestimmte soziale Praxis gebunden.²¹⁵

„Das Ich konstruiert also ein Nicht-Ich, ein Anderes, von dem es sich abgrenzt.“²¹⁶ Mit den Worten Beauvoirs: „Keine Gemeinschaft definiert sich jemals als das Eine, ohne sofort das Andere sich entgegenzusetzen. [...] [D]as Subjekt setzt sich nur, indem es sich entgegensetzt: es hat das Bedürfnis, sich als das Wesentliche zu bejahen und das Andere als das Unwesentliche, als Objekt zu setzen.“²¹⁷

Zu dem idealen männlich konstruierten Frauenbild des 19. Jahrhunderts, einem Konstrukt, das in seiner Polarität der zweiten Frauenfigur in den zu analysierenden Texten entspricht, steht Brunhild in vollem Kontrast. Ihre Rivalin, Chriemhild, verkörpert die als weiblich geltenden Stereotype. Sie besitzt nur positive Eigenschaften und sittliche Tugenden, während Brunhild, die im kalten Norden lebt, - denn welcher Ort wäre für ihre Heimat geeigneter? - als grausam-barbarische Göttin dieser unbekanntes Wildnis beschrieben wird.

Nach dem dualistischen Schema Heilige – Hexe hat die Frau der eigenen Kultur tugendhaft-sittliche Qualitäten, die andere hingegen, der fremden Kultur angehörig, ausschweifend-sinnliche, wobei die erstere, die Eigenkulturelle, positive Eigenschaften besitzt im Vergleich zu der Fremdkulturellen, wie dies Texte darstellen, die zwei völlig unterschiedliche Frauen einander gegenüberstellen. Neben der Aufteilung positiver und negativer Aspekte bei den zwei Frauenfiguren taucht auch noch die Mythisierung der Frau zur Göttin auf, die magisch-mythische Fähigkeiten besitzt und die Naturkräfte beherrscht, was bei Brunhild schlechthin der Fall ist. Allerdings geht es nicht nur um die Andersartigkeit und die Vielfalt der Kulturen, sondern vorrangig um ihre Gleichwertigkeit²¹⁸, die nicht gegeben ist, zumal der Wormser Hof in den zu analysierenden Texten von der Höherwertigkeit der eigenen Kultur und der untergeordneten Stellung der Frau in dieser männlich geprägten Kultur ausgeht. Es wird nicht zwischen den Zeilen, sondern ganz explizit gesagt, es handle sich bei Brunhild um eine Wilde mit Heidenblut in ihren Adern. Diesem Muster der „Frau als Repräsentantin der Fremdkultur“²¹⁹, dessen Kulturschranken unüberwindlich sind, wird in allen unseren Texten gefolgt.

3.5. Unterscheidung zwischen Ordentlichem und Außer-Ordentlichem

3.5.1. Brunhild als der Simmelsche „Supernumerarius“ am Wormser Hof – Zur Ambivalenz der wechselseitigen Wirkung zwischen der fremden Frau und der Wir-Gruppe

Als „Supernumerarius in einen Kreis“²²⁰ - mit den Worten Simmels - dringt Brunhild in den Wormser Hof.

Solange sie fern ist, existiert und stört sie nicht. Sie steht als Simmelsches Beispiel für die Bewohner des Sirius, doch sobald sie da ist, wird sie als Fremdkörper in der ordentlichen männlich geprägten Gesellschaft wahrgenommen. Sie ist die nahe Fremde am Hof, deren mitgebrachte Qualitäten sich nicht mit den vorherrschenden Normen in Einklang bringen lassen.

²¹⁵ Meuser, S. 40.

²¹⁶ Antonopoulou, S. 23.

²¹⁷ Beauvoir, S. 11.

²¹⁸ Vgl. Magill, S. 69 u. S. 71f.

²¹⁹ Ebd., S. 66.

²²⁰ Simmel, 1908, S. 686.

Durch die Begegnung mit der fremden Frau wird eigentlich erwartet, dass die hiesige Frauenwelt und deren Gepflogenheiten die fremde Frau positiv beeinflussen würden, eine hier durchaus gescheiterte Tatsache, da die Lebensform Brunhildes und die des Wormser Hofes eine zu kleine oder gar keine Schnittmenge an Gemeinsamkeiten aufweist.

Brunhild steht alleine, verwirrt durch ihre Existenz, denn ihre männlichen Merkmale können nicht kategorisiert werden. Den Erwartungen des Wormser Hofes entspricht sie aus noch einem weiteren Grund nicht, da sie einem anderen kulturell weit entfernten Erwartungshorizont angehört, der eine unterschiedliche Erwartungshaltung produziert. Brunhildes auffälliges Verhalten, ihr Umgang mit Waffen und Kriegspferden spiegeln u.a. die Tatsache wider, dass sie aus der Rolle fällt, dass sie nicht in sich ruht. Sie steht also für die Akkultur. Aus einem Normengerüst kommt keine solche Frau heraus. Brunhild aber umkehrt die Vorstellungen vom richtigen Verhalten und verbunden mit den durch ihr Verhalten geweckten Assoziationen, in denen sich erst der Drang nach Besserem, Neuerem zeigt, entspricht sie in keinsten Weise den an sie gestellten Erwartungen. Sie wirft mit ihrer männlichen Persönlichkeit Fragen auf, auf die ihre androgyne Existenz, so Jean-Jacques Rousseau in seinem *Emil*, im fünften Buch mit dem Titel „Sophie oder die Frau“, keine passenden Antworten kennt:

Könnte sie heute Amme und morgen Krieger sein? Soll sie ihr Temperament und ihre Neigungen ändern wie ein Chamäleon die Farben? Soll sie sich plötzlich aus dem Schatten der Zurückgezogenheit und der häuslichen Sorgen heraus dem Wind und Wetter, den Beschwerden, Mühen und Gefahren des Krieges aussetzen? Soll sie bald furchtsam, bald mutig, bald zart und bald robust sein?²²¹

Sie gehört zu diesen qualitativen Individuen, die nach Simmel über die Kraft verfügen, „sich selbst zu normieren, nach einem eigenen Ideal, einem nur ihnen eigenen Gesetz zu leben. [...] Der einzelne geht im Vergesellschaftungsprozeß nie ganz auf, ein Rest Einmaligkeit verbleibt immer außerhalb der Gesellschaft.“²²² Ein solcher Anderer ist Brunhild.

Sie besitzt andere, unbekanntere Qualitäten, so *wird* sie zur Fremden. Nicht nur besitzt sie andere Kenntnisse, *sie besitzt ein Leben*, die anderen nicht. So wird u.a. ihre Distanz von den anderen hervorgehoben. Genau diese Wahrnehmung des Fremden von der Welt erläutert Kristeva:

Der Fremde hält diejenigen, die ihn aufgenommen haben,

für etwas borniert und blind, denn seinen jovialen Gastgebern fehlt die *Distanz*, die er besitzt, um sich und sie zu sehen. Der Fremde verschanzt sich hinter diesem Abstand, der ihn von den anderen ebenso wie von sich selbst ablöst und ihm das stolze Gefühl gibt, zwar nicht im Besitz der Wahrheit zu sein, aber da zu relativieren und sich zu relativieren, wo die anderen in den Rastern der Einwertigkeit gefangen sind. Sie mögen materielle Güter haben, aber der Fremde neigt zu der Einschätzung, daß allein er eine wirkliche Biographie besitzt, das heißt ein Leben, das aus Erfahrungen besteht – nicht aus Katastrophen oder Abenteuern [...], sondern einfach ein Leben, in dem die Handlungen Ereignisse sind, wie sie Entscheidungen, Überraschungen, Brüche, Anpassungen oder Listen, niemals aber Routine oder Ruhe implizieren. In den Augen des Fremden haben die, die es nicht sind, kein Leben.²²³

Wer sind aber diese anderen? Der Wormser Hof in den zu untersuchenden Werken ist, mit den Worten Hahns, eine Schicksalsgemeinschaft von Menschen, die durch Bande gemeinsamen Blutes, gemeinsamer Abstammung, Sprache, Kultur, Gesittung auf

²²¹ Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder über die Erziehung*. Vollständige Ausgabe. In neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts. Paderborn [u.a.]: Schöningh 1989, S. 391.

²²² Dahme, 1985, S. 16f.

²²³ Kristeva, 1990, S. 16f. (Hervorhebung von der Autorin)

angestammtem Territorium zusammengewachsen sind. Man spricht von nationaler Identität nicht ohne korrespondierende Definition von Fremden.²²⁴

Gunther und sein ganzer Hof werden durch den eben beschriebenen kulturellen Panzer vor Brunhild bewahrt und sie verkörpern das kollektive Wir-Gefühl. Sie behalten ihre Überlegenheitsgefühle und sie beurteilen ihre Erfahrungen sowohl in Island als auch am Hof mithilfe ihres europäischen Sinn- und Wertesystems. Sie nähern sich ihr mit einer Attitüde der Übermacht, und da die eigene Identität und die eigenen Wertbindungen in der Begegnung mit der fremden Frau in Frage gestellt werden, muss sie aus Furcht vor der Möglichkeit der Umkehrung der Rollen eliminiert werden. Ganz problematisch ist dabei der Fall, dass das Verhalten und der Umgang Brunhildes mit den Waffen den Erwartungen eines männlichen Verhaltens entsprechen, keinesfalls eines weiblichen, und somit die männliche Seite der androgynen Brunhild hervorheben, eine Tatsache, die die Männerwelt in Verwirrung stürzt. Außerdem sollten zum angeblichen wechselseitigen interkulturellen Verständnis beider Seiten bestimmte Schritte unternommen werden, die der Wormser Hof in allen Werken nicht macht. Im Mittelpunkt des Geschehens steht die *Nicht*-Beziehung der männlichen Protagonisten zu Brunhild, die der Fremdkultur angehört und sich jeder Einordnung entzieht. Brunhild, die Außer-ordentliche, ist über die Faszination hinaus, die sie auslöst, die Angst hervorrufende Fremde, wobei sie - ob als Tochter Odins oder als übermenschliches Wesen mit unermesslichen Kräften - grauenvoll-furchtbar und zugleich lockend-reizvoll wirkt.

Brunhild - aus dem Rahmen fallend - symbolisiert mit ihrem unnahbaren Reich das gefährliche Jenseits. Der finstere Natur-Außenraum der zudem noch androgynen Brunhild konnotiert Gefahr, das Innere der Wormser Burg der männlichen Welt hingegen Sicherheit und Vertrautheit.

Doch die Wirklichkeit ist verstellt. Nicht die Männerwelt gerät in Gefahr, sondern es ist Brunhild, die den Eroberern in ihrer androzentrisch-strukturierten abendländischen Kultur ausgesetzt ist, *sie* hat sich unterzuordnen, *sie* erleidet ihre Vernichtung und erlebt den Kulturschock, denn *ihre* Ordnung wird bei dieser Kulturbegegnung ins Wanken gebracht und abgelehnt. Genau dieser Entdeckung einer anderen Welt verschlossen sich die Ritter vom Wormser Hof in Island. Erst in der Rückwirkung der Begegnung mit der fremden Frau im eigenen geschlossenen Rahmen, in Worms, zeigt sich der schon früher zu erwartende Schock, der zum Denken zwingt.

Deshalb sehnt sich Brunhild in allen Werken nach ihrer Vergangenheit, ihrer verlorenen Identität, ihrem verlorenen Paradies, denn, nach Kristeva, „[w]er kennt ihn nicht, den Fremden, der rückgewendet zu dem verlorenen Land seiner Tränen überlebt. [...] Das verlorene Paradies ist ein Trugbild der Vergangenheit, das er niemals wiederfinden wird.“²²⁵

Brunhild schwankt zwischen dem männlich geprägten Hof, dem hier, und ihrem verlorenen dort. Kristeva spricht von der gewiss immer unerfüllten, doch zähen Leidenschaft, an der die Fremden, weder dem Damals noch dem Jetzt verhaftet, sondern einem Jenseits, hängen.²²⁶

Brunhild wird in allen Werken als die Gattin Gunthers am Wormser Hof aufgenommen. Zu bemerken ist dabei die Tatsache, dass die Heirat mit einem der Mitglieder der eigenen Gemeinschaft die verlässliche Integration der fremden Frau garantiert, was allerdings scheitert. Die Rolle des Brückenbauers spielt Gunther, der auf diese Weise den ersten Schritt der Eingliederung Brunhildes vorbereitet. Er fungiert in der Rolle des Gastgebers als gate keeper seiner Gruppe und gewährt Brunhild Schutz und Versorgung. Daher verlangt seine Rolle einen gehobenen Status, in unserem Fall, den des Königs. Gunther, als zentrales Mitglied, bringt Brunhild die Ordnung der Gruppe näher und sichert so ihr physisches

²²⁴ Vgl. Hahn, 1997, S. 133.

²²⁵ Kristeva, 1990, S. 19.; Auffallend ist dabei, dass in keinem Werk außer dem *Nibelungen-Hort* von Ernst Raupach über das Volk um Brunhild berichtet wird. Ein namenloses Volk, ein nicht existierendes Volk, ist gleich einem kulturlosen Volk, einem Volk ohne Identität.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 20.

Überleben. Diese Rolle des Dritten übernehmen in vielen Werken außer Gunther Brunhildes Amme oder ihre Vertraute und somit treten sie u.a. als Ordnungsinstanz auf.

Ein bahnbrechendes Beispiel, das die Literatur begleitet, sind die meisten Brunhild-Gemälde, die mehr über die eigene Gesellschaft verraten und eher Auskunft über die Einstellungen der Künstler vermitteln, statt Auskünfte über die fremde Frau zu geben, wie dies im dritten Teil der Arbeit bewiesen wird.

Sie werden zudem noch als Stabilisierungsfaktor der alten gesellschaftlichen Ordnung verstanden, da die gezähmte Weiblichkeit die von ihrem Körper ausgehende Macht und Grausamkeit verringert.²²⁷

Einen ganz besonderen Platz in der hier vorliegenden Analyse nehmen die Dimensionen und Steigerungsgrade der Fremdheit bei Brunhild ein mit besonderer Berücksichtigung a) der kulturellen Fremdheit in Bezug auf die Geschlechterverhältnisse, b) der regionalen in Bezug auf den barbarischen Norden, „dem [es] vermeintlich an Zivilisation mangelte“,²²⁸ und der als Inbegriff für die „kalte Weiblichkeit“²²⁹ steht und den Ton angibt,²³⁰ c) der religiösen Fremdheit, die in Bezug auf das Heidentum der fremden Frau die regionale wie ein Schatten begleitet und schließlich d) der radikalen, die jede Ordnung im Patriarchat auflöst.

Brunhildes Reich, sei es fiktiv, real, utopisch oder *heterotopisch*, ihre sagenhafte Herkunft aus Island, ist nach dem *Nibelungenlied* „jenseits des Meeres“ (S. 105) am äußersten Ende bzw. Rande der damals bekannten Welt angesiedelt. Dabei polarisiert sich die Grenzziehung zwischen innen und außen, innen die Geborgenheit, außen die Hölle. Hierzu steht Island, als das Außer-Europäische, als der *locus horribile*, par excellence. Dieser ferne Topos findet im Ganzen keinen Platz, er ist außerhalb der Sphäre des Bekannten, deshalb muss er marginalisiert werden.

Brunhild tut so, als machte sie sich in vielen Werken die christliche Religion zu eigen, so wird sie auf diese Weise teilweise eingegliedert und angeblich aufgenommen. Doch trotz ihrer angeblichen Christianisierung lebt die alte Kultur oder eher ihre Akkultur und die alte Religion bzw. das Heidentum in Brunhild fort, so wird sie im kulturellen Kontext des Hofes nur oberflächlich eingegliedert.

Durch ihre Bezeichnung als Heidenweib, wodurch sie auch verdinglicht wird, wird Brunhildes Fremdheit fixiert, zumal die moralische und religiöse Konstruktion des Christentums einen ausschlaggebenden Bereich der Fremdenfeindlichkeit darstellt.

In Bezug auf ihre religiöse und kulturelle Fremdheit werden also ebenfalls folgende methodische Konsequenzen gezogen, nämlich Brunhild wird einschließlich an ihrer Religion gemessen, und ihre Kultur wird im Hinblick auf ihre Andersheit nicht berücksichtigt.

Nach der politischen, gleichgesetzt mit der ethnischen Fremdheit, wird in unseren Texten nicht gefahndet, während die gesellschaftliche Fremdheit, die nach sozialen Schichten fragt, hier keine besondere Rolle einnimmt, da Brunhild entweder als Königin oder als halbgöttliche Walküre, als die Tochter des Allmächtigen, Odins, dargestellt wird. Diskrimination auf einer adligen Ebene im Vergleich zum Wormser Königshof wird die Autoren also keineswegs

²²⁷ Vgl. Frübis, S. 121 u. S. 123.

²²⁸ Vgl. Fraesdorff, S. 186.

²²⁹ Vgl. dazu das Kapitel 4.5. der hiesigen Arbeit „Gegensatzpaare als konstruierte Fremdbezeichnungen zum eigenen Ideal“, ins. 4.5.3.

²³⁰ Die Negativbewertung und die Akzentuierung der Unterlegenheit der Bewohner entfernt liegender Regionen in religiöser, kultureller, zivilisatorischer oder ethnischer Hinsicht geht mit der Fremdheit einher, die in der Anwendung des Terminus *extremus* auf die am Rand der bewohnten Welt angesiedelten Regionen und Völker ihren Höhepunkt erreicht, während die Verknüpfung der Zuschreibungen religiöser Fremdheit und der Vorstellungen vom Barbarentum eng mit Abwertungen kultureller und zivilisatorischer Eigenarten, Sitten und Verhaltensweisen feststeht. Vgl. Scior, Volker: *Das Eigene und das Fremde. Identität und Fremdheit in den Chroniken Adams von Bremen, Helmolds von Bosau und Arnolds von Lübeck*. Berlin: Akademie 2002, S. 330 u. S. 335f.

beschäftigen. Doch es ist eben diese Tatsache, die u.a. Verwirrungen verursacht, nämlich die Machtposition dieser starken Frau adliger bzw. göttlicher Herkunft.

Polaritäten bzw. Gegensatzpaare verdichten sich ebenfalls metaphorisch in der Figur der Fremden, während die sich daraus ergebenden, negativen Vorstellungen bzw. finsternen Konnotationen vom Norden ebenfalls auf die literarische, vorzivilisatorische Figur Brunhildes übertragen werden.

Bei der Begegnung mit der radikalen Fremdheit kommt ein weißer Fleck zum Vorschein. Diese *région sauvage*, mit den Worten Merleau-Pontys, ist Brunhild selbst verbunden mit Grenzphänomenen wie der gewaltbedingte Eros und der daraus abgeleitete Tod.

Es ist allerdings *ihr* Tod, denn „[f]ür den Mann ist die Geschlechtlichkeit sozusagen ein Tun, für die Frau ein Sein.“²³¹ Und Brunhild tut...

3.5.2. Brunhildes vorzivilisatorischer, barbarischer Norden – *Terra nostra versus terra nulla*

Siegfried:
In ihren Adern rollt des Nordens fremde Wildheit!
(I, 2, S. 473)

Emanuel Geibel

Bei der Konkretisierung des Fremdheitstopos bei Brunhild geht es bei allen Autoren des Corpus dieser Arbeit um die Erreichbarkeit des Unerreichten, um eine Spurensuche im Labyrinth und um die Eroberung eines nach den Maßstäben des 19. Jahrhunderts nicht existierenden Frauentypus. Die Heimat und die Herkunft Brunhildes ist ein Topos des Noch-nicht-Betretenen, fremder als alles Fremde.

„Beim Wodan! Schick sie heim in ihren Norden, / Ins Eis mit ihr, die nicht zu Menschen taugt!“ (S. 480) schreibt Emanuel Geibel und gibt ihr schon im Personenregister neben ihrem Namen ihre vorbestimmte Rolle: „Brunhild, die Gemahlin Gunthers“, während sie selbst vom „Sonst, aus dem [sie] hergelangt...“ spricht. (S. 507.) Ihr Land? Der Geibelsche Isenstein. (S. 474.) Ernst Raupach nennt seine Brunhild im Personenregister „Königin von Isenland“, und Robert Waldmüller die „Königin von Iseland“. Johann Wolfgang von Goethe spricht vom Pol, „dem die herrlichste der Frauen entspringt“ (S. 707), und bei Friedrich Hebbel wird sie im Personenregister als die „Königin von Isenland“ erwähnt. Reinhold Sigismund nennt den Ort, wo seine Brynhilde, die Tochter des Hunnenkönigs, beheimatet ist, Skatalundr. Bei Richard Wagner ist sie die Walküre, die in voller Waffenrüstung im wilden Felsengebirge der nordischen Mythologie auftritt. (Vgl. S. 128.) Gottfried Kinkel nennt in seinem Gedicht die Wunderburg (1. Str.) als den Sitz seiner Brynhildis in ihrer nordischen Rolle als Walküre und Johannes Scherr situiert seine Brunhild in der Schweiz, in seinem persönlichen autobiographischen Exil, doch er lässt ihre sagenhafte Herkunft als Walküre zwischen den Zeilen hervortreten.

Das Reich Brunhildes im *Nibelungenlied* heißt Island und es wird in der sechsten Aventure in der Überschrift, „Wie Gunther nach Island zu Brünhild reiste“ erwähnt, während ihre Burg im *Nibelungenlied* „Isenstein“ heißt.

Nach dem *Nibelungenlied* legten die Helden auf ihrem Weg nach Island etwa zwanzig Meilen pro Tag, d.h. etwa 28-30 km zurück. (Vgl. Str. 389.) Im Mittelalter war eine Meile meist die römische Meile, das sogenannte *mille passuum*, etwa 1500 m. Als Siegfried auf *Islant* (Str. 418, 550 u. 607) landete, hatte er also eine Entfernung von etwa 330 km hinter sich. *Islant* des *Liedes* kann also keineswegs, von Worms aus bezeichnet, die erst im 9. Jh. kärglich besiedelte, im Nordatlantik liegende Großinsel sein. Außerdem hätte ein Boot mit einer Besatzung von vier Mann die äußerst gefährvolle Fahrt nicht hinbekommen können. Dabei darf man das Boot

²³¹ Simmel, „Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem (1911)“, 1985, S. 204.

nicht mit den Wikingerschiffen vergleichen, denn sie fuhren im Verband und kannten die Gefahren des Ozeans. Die Wurzel is- begegnet in unzähligen Wasserlaufnamen und das Suffix -la zeigt die Zugehörigkeit und findet sich häufig in germanischen Gewässernamen. Auch im Namen *Isenstein* steckt wohl die Wurzel is- mit der Bedeutung schnell fließen. So liegt die Burg Brunhildes, Isenstein, laut Namensgebung auch am Wasser, was das *Nibelungenlied* in den Strophen 389 u. 390 bestätigt.²³²

Der Name Eisland also, obwohl der Autor und das Publikum des *Nibelungenliedes* mit Island keine genauen Vorstellungen verbanden, sprach für sich, rückte es in nördliche Fernen und war als Vorzeitskosmographie zu rezipieren. Bei dem Bericht über Brunhilde dominieren am Wormser Hof die archaischen Züge, aber wenn dann der Erzählschauplatz nach Isenstein wechselt, dann²³³ „werden sie mit einem modernen Gewand umhüllt: Kleider, Hofstaat, Burg und ein Teil der Umgangsformen sind höfischen Vorstellungen angepaßt.“²³⁴ Dies zeigt, dass der fremde Ort nach eigenen Maßstäben gesehen wird und somit verliert er an Unvertrautem.

Die nordischen Quellen, Mythen und Sagen wissen nichts von Island bzw. Isenstein, Ise- oder Isenland und dem Hohen Norden, da sie sich selbst im Norden abspielen und seitens der zivilisierten Welt schon a priori als unvertraut, heidnisch und per definitionem als fremd gelten. Da ist Brunhild schon in ihrem Status bzw. in ihrer Rolle als die auf ihrem Kampffross reitende göttliche Walküre Teil eines mythischen nordischen Schauplatzes und sie weiß vom Heidentum nichts, sie ist ja selbst im Norden zu Hause, während die aus dem *Nibelungenlied* stammende Brunhild, die isländische Königin, eine vorzivilisatorische Frau, eine Heidin ist. Dieser fremde Topos in den Brunhild-Werken wird durch die Darstellungen aus längeren Überlieferungstraditionen und durch das Vorverständnis mancher Autoren nur sehr vage, kritisch bzw. negativ bewertet. Die Vorstellungen der mittelalterlichen Welt vom barbarischen Norden einerseits, der sich zunächst einmal als eine räumlich definierte Fremdheit darstellt, und andererseits der Bezug der Etymologie des Wortes fremd in den meisten europäischen Sprachen auf die polarisierte räumliche Distanz hinweisend, also fern von uns, erklären durchaus die literarische Situierung der Heimat Brunhildes.

Island repräsentiert in Bezug auf die Frage nach dem Fremden im Norden durch seine räumliche Entfernung in den bewussten oder unbewussten Fremdkategorien das A und O des Topos von Nördlichkeit. Je entfernter der Topos, desto mehr verblässen die informativen Details, desto bedrohlicher wirkt der phantastische Norden.²³⁵

Von einem gefrorenen Meer in den nördlichen Breiten erzählt Tacitus in seiner *Germania* im Kapitel „Im höchsten Norden“. Da steht u.a. „Nur bis dahin geht – und das darf man glauben – die Welt“.²³⁶ So wurde diese Gegend wegen dieser übernatürlichen Aura oder jedenfalls durch das Bewusstsein davon, dass es sich um eine andere Welt handeln würde, zum Schauplatz von Utopien und Phantasien.²³⁷

²³² Vgl. Lee, S. 235f.

²³³ Vgl. Schulze, 2008, S. 187f.; Sicherlich ist die Brünhild des *Liedes* keine Amazonenkönigin, da auch Männer zu ihrem Hof und Heer gehören, doch die Lage ihres Reiches, ihre männlichen Qualitäten und ihre Verteidigung gegen Werbung und Heirat erinnern an das kriegerische Frauenvolk und waren wohl in dieser Analogie konzipiert. Vgl. ebd., S. 188.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Siehe zum Gebrauch dieser Begriffe der Nördlichkeit Fraesdorff, S. 19 u. S. 28.

²³⁶ Tacitus: *Germania*. Lateinisch und Deutsch. Übertragen und erläutert von Arno Mauersberger. Leipzig: In der Dieterich'schen Verlagsbuchhandlung 1942, S. 101.; Tacitus spricht von einem toten Meer im Norden der gewaltigen skandinavischen Insel, von einem anderen Meer, das träge und beinahe ohne Bewegung ist und das den Erdkreis abrundet und abschließt. Vgl. ebd., S. 101 u. S. 141.

²³⁷ Vgl. Moreno, Francisco-Molina: „Bilder des Heiligen Nordens in Antike, Patristik und Mittelalter“. In: Annelore Engel-Braunschmidt [u.a.]: *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Lang 2001, S. 47-65, hier S. 51.

Bei der Literarisierung erlebter Reisen insbesondere bei solchen Fahrten, die in noch unbekannte Gebiete führen, macht man von bekannten Schablonen und Mustern Gebrauch, denn das Fremde lässt sich leichter durch das Bekannte erfassen, auch wenn es auf Mythisches zurückgreift. Es wird in Götter- und Heldendichtung viel gereist, wobei eindrucksvolle poetische Bilder entstehen. Dazu gehören u.a. die Ausfahrten und Abenteuerfahrten des Helden, die in dieser Gattung von grundlegender Bedeutung sind und als Beispiel für die zahlreichen Reisen stehen, wie zum Beispiel der Aufbruch Gunthers im *Nibelungenlied* zu seiner verhängnisvollen Fahrt zu Etzel²³⁸ oder die Fahrt nach Island, zu der Heimat Brunhildes.

Michel Foucault spricht von Orten, „die vollkommen anders sind als die übrigen. Orte, die sich allen anderen widersetzen [...]. Es sind gleichsam Gegenräume.“²³⁹

Nach Foucault entstehen Heterotopien, wenn eine Gesellschaft einem Ort eine bestimmte Funktion zuschreibt. Im Gegensatz zu den Utopien, den ortlosen Orten, ist die Heterotopie allerdings ein wirklicher Ort. Nach Foucault gibt es

Länder ohne Ort und Geschichten ohne Chronologie. Es gibt Städte, Planeten, Kontinente, Universen, die man auf keiner Karte und auch nirgendwo am Himmel finden könnte, und zwar einfach deshalb, weil sie keinem Raum angehören. Diese Städte, Kontinente und Planeten sind natürlich, wie man so sagt, im Kopf der Menschen entstanden oder eigentlich im Zwischenraum zwischen ihren Worten, in den Tiefenschichten ihrer Erzählungen oder auch am ortlosen Ort ihrer Träume, in der Leere ihrer Herzen, kurz gesagt, in den angenehmen Gefilden der Utopien. Dennoch glaub[t] [er], dass es – in allen Gesellschaften – Utopien gibt, die einen genau bestimmbaren, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbare Zeit, die sich nach dem alltäglichen Kalender festlegen und messen lässt.²⁴⁰

Bildhafte Um- und Zuschreibungen, Symbole, Bilderrätsel, Metaphern und mythische Schauplätze vermischen sich in einer fiktiven Welt am Rande der damals bekannten Welt oder in einer Gegenwelt im Vergleich zur patriarchalen Welt des 19. Jahrhunderts.

Dieses Zusammenbringen von der Mythologie, der Simmelschen imaginativen Geographie, der vulkanischen Geologie in den geheimnisvollen Schauplätzen und Ortsbeschreibungen in der zu untersuchenden Literatur, diesen Foucaultschen Gegenraum verkörpert die rätsel- und runenhafte Figur Brunhildes und ihre Heimat. So ist das mythische Island der Schauplatz der Götter, der Ort der germanischen und skandinavischen Mythologie, real und fassbar. Die Heimat Brunhildes, der jahrhundertlang etliche Vorurteile zugeschrieben wurden, der Ort, wo die alten Götter ihren Sitz hatten, ist kein ortloser Ort, es ist nicht der Norden als abstrakter Oberbegriff, es ist ein wirklicher Ort, zwar außerhalb des eigenen, doch, so Foucault, auf der Karte zu finden.

Foucault träumt nun von einer Wissenschaft,

deren Gegenstand diese verschiedenen Räume wären, diese anderen Orte, diese mythischen oder realen Negationen des Raumes, in dem wir leben. Diese Wissenschaft erforschte nicht die Utopien, denn wir sollten diese Bezeichnungen nur Dingen vorbehalten, die tatsächlich keinen Ort haben, sondern die Heterotopien, die vollkommen anderen Räume. Und ganz folgerichtig hieße und heißt die Wissenschaft Heterotopologie.²⁴¹

²³⁸ Vgl. Uecker, Heiko: „Altnordische Reiseliteratur“. In: Peter J. Brenner (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 68-80, hier S. 69ff.; „Daneben enthalten die Lieder der Edda aber auch durchaus realistische, alltägliche Reisebilder, und dies sogar innerhalb eines mythologischen Rahmens.“ Ebd., S. 70.

²³⁹ Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 10.

²⁴⁰ Ebd., S. 9.

²⁴¹ Ebd., S. 11.

Diese Frau, die Verkörperung dieses *eterou Topos*, dessen Wildheit Brunhild darstellt, geht nun an ihrer und gerade wegen ihrer androgynen Fremdheit und ihrer Andersartigkeit zugrunde.

Denis Diderot betont explizit diese Identifizierung der Frau mit der Wildnis, indem er sagt: „Die Frauen unterliegen einer epidemischen Wildheit. [...] Sie sind zwar äußerlich zivilisierter als wir; aber innerlich sind sie wahre Wilde geblieben.“²⁴² Gerade diese Formulierung soll als Widerspruch des Inneren und Äußeren bzw. als Verstellung aufgefasst werden, es ist aber eine alte Tradition, jenes weibliche Territorium, das nicht mit dem männlichen deckungsgleich existiert, als Wildnis zu benennen. Folglich stehen Wilde und Frauen der Natur näher, sie werden daher als Naturwesen betrachtet und durch das charakterisiert, was ihnen im Vergleich zum Zivilisierten, zum Mann, mangelt.²⁴³ Die Ersteren bilden in der Ferne

den Ort des Fremden, zu dem sich der europäische Mensch in eine historische Beziehung setzt, er besetzt dabei die Position des Fortschritts. Die Frau in der Nähe bildet den Ort des Anderen, zu dem sich der Mensch gleich Mann in eine moralisch-geistige Beziehung setzt, wobei er die Position des höhergestellten vernünftigen Subjekts einnimmt.²⁴⁴

Brunhild ist nun die nahe Fremde, eine wilde Hyäne, die als Fremdkörper in der patriarchalen Gesellschaft des Männlichen = des Eigenen zugrunde gehen muss.

3.5.3. Zur Konkretisierung ihres Fremdheitstopos, des *loci horribilis*

Die isländische Topographie wird bei manchen Autoren des Corpus dieser Arbeit sogar viel konkreter, indem sie sich bezüglich der Heimat Brunhildes auf den isländischen Vulkan Hekla beschränkt.

Die Hekla, der rauchende Schornstein Nordeuropas, hat im Volksglauben seit jeher eine wichtige Rolle gespielt, doch weniger für Island selbst, sondern mehr für das europäische Festland. Der Kaplan Herbert schrieb, dass sich in diesem riesigen, löcherigen, hohlen Berg, in dem beständig das Feuer lodernd brennt und von ungeheurer Größe ist, nach Ansicht der umliegenden Bewohner die größte Hölle befindet.²⁴⁵ „Die christliche Welt des Mittelalters hielt dessen Schlund für das Tor zur Hölle und für das Fegefeuer der verdammten Seelen, auch für den Versammlungsort von bösen Geistern oder von Hexen“,²⁴⁶ eine Tatsache, die Brunhild mit dem Rache-Element des Vulkans bzw. der Mutter-Erde verbindet.

Der Vulkan gilt als Symbol der Unterwelt bzw. der Hölle, des Todes, der Vernichtung und der Naturgewalt, der Leidenschaften, der Sexualität und des Genies, des Krieges und der Revolution. Die äußere Erscheinung der aktiven Vulkane steht repräsentativ für ihre Unterwerfung zum Phänomen des stetigen Wandels, während der Vulkan selbst die Unberechenbarkeit und Vernichtungskraft symbolisiert. Obwohl in der Mythologie und in der Literatur der Antike Vulkane allgegenwärtig sind, gibt es weder im Altgriechischen noch im Lateinischen ein Wort für die Vulkane. Das Phänomen des Vulkanismus wurde als Lebenszeichen der Einsperrung von unterirdischen Lebewesen aufgrund von göttlicher Willkür oder göttlichem Zorn verstanden, während das sich aus christlicher Sicht und - auch im Aberglauben - brennende Höllenfeuer mit dem Vulkanismus assoziiert wurde. Die fruchtbare Umgebung um den Vulkan einerseits und die lebensfeindliche vulkanische

²⁴² Diderot, Denis: „Über die Frauen“. In: Ders.: *Erzählungen und Gespräche*. Übers. von Katharina Scheinfuß. Frankfurt a. M.: Insel 1981, S. 169-181, hier S. 176 u. S. 179. Zitiert nach Weigel, 1990, S. 118.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 119, S. 123 u. S. 129.

²⁴⁴ Ebd., S. 128.

²⁴⁵ Vgl. Schutzbach, Werner: *Island. Feuerinsel am Polarkreis*. Zweite völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mit 104 Abbildungen und 76 Fotos auf Kunstdrucktafeln. Bonn: Dümmler 1976, S. 110f.

²⁴⁶ Ebd., S. 111.

Landschaft andererseits drücken die Polarisierung im Sinne der Antithesen Hölle und Paradies oder Norden und Süden aus, während der vulkanische Krater als das Jüngste Gericht interpretiert wird. Die vulkanische Glut wird schon seit der Antike u.a. mit dem Liebesverlangen, mit Schmerz und Eifersucht, Besessenheit und Wut verglichen, während der Aspekt der Vernichtung und der Bedrohung immer noch existiert.²⁴⁷

Es geht also u.a. auch bei der Wahl für die Heimat Brunhildes um die Verbindung Islands, der entlegensten Gegend Europas, mit dem Phänomen des Vulkanismus, da Island als die vulkanische Insel par excellence gilt, denn das, „[w]as Island an vulkanischen Phänomenen bietet, an landschaftlicher Dämonie, an bizarrer Schönheit, das übertrifft jede Phantasie.“²⁴⁸

Der französische Chronist Alberich von Troisfontaines vermeldete in der Mitte des 13. Jahrhunderts eine Überlieferung aus dem Jahre 1134: „Am Tage der Schlacht von Fodvig sah man auf Island, wie über dem Hekla-Berg die Seelen der Getöteten in Gestalt schwarzer Vögel herumflogen und schrieen: ‚Wehe, wehe, was haben wir getan? Wehe, wehe, was ist nun geschehen?‘ Andere, ungeheure Vögel, die wie Greifen aussahen, jagten die Seelen vor sich her und in die Schlünde der Hölle hinein.“

Etwas später wurde auch im Chronikon de Lanercost und in den Annalen von Flatey von wimmernden Seelen in der Hekla-Hölle berichtet. Selbst nach dem Mittelalter verblaßte die Vision vom Höllenpfuhl der Hekla nicht so schnell. So schrieb Caspar Peuser (1525-1602), ein bekannter Arzt und Schwiegersohn Melanchthons: „Der Hekla-Berg läßt aus seinem unermeßlichen Abgrund oder vielmehr aus der Tiefe der Hölle das jämmerliche und wehklagende Geheul Schluchzender ertönen, so daß man die Stimmen der Weinenden auf viele Meilen hinaus überall vernimmt. Wenn irgendwo auf der Welt Schlachten geschlagen oder blutige Taten vollbracht werden, dann läßt sich aus dem Hekla-Berg entsetzliches Lärmen, Geheul und Gewinsel hören.“ Noch im Jahre 1616 berichtet der Astronom David Fabricius: „Der Glaube ist im Schwange, daß im Hekla-Berg die Hölle sich befindet, der Ort, an dem die Seelen der Verdammten gequält, geschmort und gebraten werden. Der Teufel und seine Gehilfen schaffen, Gespenstern gleich, die Seelen der Getöteten in den Hekla-Schlund.“

Teufel und Totengöttin in ein und demselben Vulkan! Was muß das für ein Berg sein, der solche Schreckensvisionen herausgefordert hat?²⁴⁹

Noch im 17. Jahrhundert (1633) beschrieb ein italienischer Jesuit (Julius Caesar Recupitius) die Hekla ebenfalls als eine der Pforten der Hölle, in der man die Seelen der Toten sehen könne und meinte, daß Gott solche Öffnungen auf Erden geschaffen habe, damit die Menschen die Qualen der Hölle und des Fegefeuers ständig vor Augen hätten.²⁵⁰

Der von Wolken umnebelte Vulkan Hekla wurde einst für das Nebelreich von Hel, der Totengöttin, gehalten „und man durfte ihn jetzt, wenn man wissenschaftlich sein wollte, nicht einmal ‚den‘ Hekla nennen, sondern ‚die‘ Hekla; weil das Wort feminin ist und ‚die Kapuze‘ oder einen ‚Kapuzenmantel‘ bedeutet.“²⁵¹ Schon zur *Edda*-Zeit nannten die Isländer diesen Vulkan Hekla, da dieser Umhang im wahrsten Sinne als Wolkenhaube oder Nebelumhang den Gipfelkrater verhüllte.²⁵²

Die Vulkaninsel am Polarkreis, fernab vom europäischen Festland im Nordmeer gelegen, war bis ins 13. Jahrhundert hinein letzte Bastion des germanischen Glaubens. Nur auf Island konnten neben der behutsam eingeführten Christianisierung lange noch germanische Traditionen, religiöse Vorstellungswelt und Dichtkunst überdauern. „Island ist klassischer Boden für den

²⁴⁷ Vgl. Butzer, Günter u. Jakob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2008, S. 407f.; Die besondere Fruchtbarkeit der Landstriche am Fuße von Vulkanen steht im totalen Widerspruch zu seiner zerstörerischen Macht. Vgl. ebd., S. 407.

²⁴⁸ Hansen, S. 16.

²⁴⁹ Ebd., S. 171f.

²⁵⁰ Schutzbach, S. 111.

²⁵¹ Baumgartner, Alexander: *Island und die Färöer*. Dritte vermehrte Auflage. Freiburg i. Br.: Herder 1902, S. 73. (Nordische Fahrten)

²⁵² Vgl. Hansen, S. 170.

Germanisten“, hat schon Jacob Grimm erkannt, der mit seinem Werk „Deutsche Mythologie“ aus dem Jahr 1835 den Anstoß gab zu einer wissenschaftlichen Untersuchung der germanischen Religion.²⁵³

Die Figur Brunhildes verkörpert aus männlicher Sicht, wie exemplarisch zu zeigen sein wird, dieses düstere Nebelreich der Totengöttin Hel, das Helheim im Vulkan Hekla, der Unterwelt des germanischen Mythos, dieses Schreckensreich unzähliger Glaubensvorstellungen.

²⁵³ Ebd., S. 8f.

4

Die Fremdheit des höllischen Nordens, des *loci horribilis*, verkörpert in der fremden Frau – Die Heimat Brunhildes als Beispiel für die Simmelsche imaginative Geographie

Post Nortmanniam, quae est ultima aquilonis provintia,
nihil invenies habitacionis humanae nisi terribilem visu
et infinitum oceanum,
qui totum mundum amplectitur.

Adam von Bremen

Hinter Norwegen, dem letzten Lande im Norden,
findet man keine menschlichen Siedlungen mehr,
sondern nur noch den furchtbaren, endlosen Ozean,
der die ganze Welt umspült.¹

Adam von Bremen

¹ Adam von Bremen: „Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum“. In: *Quellen des 9. und 11. Jahrhunderts zur Geschichte der hamburgischen Kirche und des Reiches*. Neu übertragen von Werner Trillmich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 160-499, hier Buch IV, (35), S. 483.

4.1. *Malum ab aquilone*: Das Übel aus dem Norden – Alttestamentarische, antike und mittelalterliche finstere Vorstellungen vom Norden

Hier wird der Versuch unternommen, die Frage, warum gerade Island als die Heimat Brunhildes gewählt wurde, zu beantworten. Die Simmelsche imaginative Geographie wird hier am Beispiel des Nordens unter Beweis gestellt, wie es sich aus den biblischen Schriften ergibt, den antiken Quellen und den Jahrhunderten der Missionierung im Mittelalter bis hin zur Zeit der Niederschrift des *Nibelungenliedes*, einer der Hauptquellen für die Nibelungenrezeption im 19. Jahrhundert.

Die europäischen Kulturen sind bis in die Neuzeit hinein von einem antiken Konzept der Nördlichkeit geprägt, wonach der Norden, der u.a. als Symbol des Vorzivilisatorischen und Abseitigen galt, mit einem als kulturell irrelevant abgewerteten Draußen identifiziert wurde.² Das Interesse gilt eingangs der Widerspiegelung des Nordens, wie er in unserer Vorstellungskraft verankert ist. So geht es nicht darum, ob die Beschreibungen antiker Geographen oder mittelalterlicher Historiographen richtig oder falsch sind, sondern es geht dabei um die sogenannten kognitiven Karten bzw. mental maps³ vom Norden und die damit verbundenen negativen Konnotationen, wie sie sich in dem schon eingangs erwähnten Zeitraum ergeben. Diese symbolische Raumorientierung und die Übertragung kognitiver Projektionen auf den Raum als „Tätigkeit der Seele“ repräsentieren nach Simmel einerseits das Wissen oder eben das Un-Wissen einer ganzen Epoche und Gesellschaft und andererseits betonen sie das Konstrukt der kulturellen Identität von diesseits.

Die Vorstellungen vom Norden werden vielmehr als das Ergebnis der eigenen Vorstellungsgabe der Menschen bewertet, keinesfalls aber als Ansammlung von geschichtlichen Fakten, denn das Fremde bemisst sich immer am Eigenen, zum einen in subjektiver Perspektive und zum anderen an der ganz persönlichen Bewertung des Fremden vor dem Hintergrund des eigenen identitätsstiftenden Umfelds.⁴

„Wo beginnt die Ferne, wo endet die Nähe? Als Fernreisen kann man solche Reisen bezeichnen, die die Grenzen einer Kultur erreichen, diese überschreiten oder ihre Überschreitung ins Auge fassen.“⁵ Als solche werden die die Grenzen überschreitenden Reisen in den Norden bezeichnet, wobei an den Rändern und jenseits der Grenzen die kulturellen Unterschiede am deutlichsten sind. Bei der mittelalterlichen Auseinandersetzung mit dem Norden handelt es sich eingangs um das imaginäre Überschreiten der kulturellen Grenze. Da Skandinavien für die antike Kulturwelt rund um das Mittelmeer noch keine Rolle spielte, wurde der Norden für die Griechen von den Thrakern und Skythen repräsentiert. Die Römer ihrerseits sprachen mangels des nötigen Wissens über den Norden von den Germanen. Jenseits aber ihres Siedlungsgebiets war es ihnen unmöglich, eine konkrete, mentale Karte vom Norden entwickeln zu können, da die Frage nach den Vorstellungen vom Norden immer eng mit dem zeitgenössischen Wissenshorizont verknüpft war, denn erst das Wissen ermöglicht präzisere geographische Vorstellungen. So sind die Vorstellungen vom Norden mehr von Mythen und Legenden als von Wissen geprägt. Zum einen schreckliche Wesen und Ungeheuer als Repräsentanten des Nordens, zum anderen Beschreibungen von Idealländern,

² Vgl. Butzer, S. 254.; Siehe noch zu dem antiken Konzept der Nördlichkeit bei Seneca in seiner *Medea*, bei Strabo in seiner *Geographica* II und bei Plinius in seiner *Naturalis historia* II. Ebd.

³ Vgl. Fraesdorff, S. 45.; Die *vita Anskarii* aus dem 9. Jahrhundert ist die erste historiographische Quelle, „in der ein konkreter Norden in Europa explizit stattfindet. Bis dahin ist der Norden lediglich in abstrakter Form als Sinnbild für Kälte und Dunkelheit oder im Zusammenhang mit den Nordwinden thematisiert worden.“ Ebd., S. 29f.

⁴ Vgl. ebd., S. 13f.

⁵ Reichert, Folker: „Fernreisen im Mittelalter“. In: Ders. (Hrsg.): *Fernreisen im Mittelalter* 3 (1998) 2, S. 5-9, hier S. 5.

die zunächst einem Wunschdenken entsprangen, aber später das polemisch aufgeladene Gegenbild zur eigenen Umwelt bildeten.⁶

Sowohl nach antiken Vorstellungen als auch im *Alten Testament* wurde dem Norden ein negatives Bild zugeschrieben. In zahlreichen Bibelstellen (in den Prophetenbüchern, namentlich bei Jesaja, Jeremia, Ezechiel, Daniel, Joel und Zacharias) wird Unheil aus dem Norden prophezeit und konkreter im Buch Jesajas wird dem *aquilo*, das ist das lateinische Wort für den Norden, der Sitz Satans zugesprochen. Bei Jeremia ([I, 14], [4, 5-8], [6, 1-26]) z.B. finden sich die meisten Prophezeiungen über Gefahren aus dem Norden, es ist die Rede vom *malum ab aquilone*, „Unheil droht von Norden her / und schwerer Zusammenbruch“⁷ (6, 1), es naht eine große Flut vom Norden, es nahen Getöse und ein überkochender siedender Kessel wird im Norden gesehen, während bedrohliche *populi* da beheimatet sind.⁸ An folgenden Beispielen ist die bange Ahnung, das Grausen und die unermessliche Furcht der Gläubigen vor dem barbarischen Norden zu erkennen:

Und abermals erging das Wort Jahwes an mich also: Was siehst du?

Ich sprach: Einen dampfenden Kessel sehe ich,
dessen Oberfläche von Norden her (geneigt) ist. Da sagte Jahwe zu mir:
Von Norden her wird das Unheil entfesselt über alle Bewohner des Landes. (I, 13-15.)

[...]

beeilt euch! sammelt euch! hinein in die festen Städte! [...] flüchtet! bleibt nicht stehen! Denn Unheil bringe ich von Norden und schweren Zusammenbruch. (4, 5-6.)

[...]

Siehe, ich lasse über euch kommen

ein Volk aus der Ferne, ihr vom Hause Israel, Spruch Jahwes,
ein unüberwindliches Volk ist es, ein uraltes Volk ist es,
ein Volk, dessen Sprache du nicht kennst, und von dem du nicht verstehst, was es redet,
dessen Rachen wie ein geöffnetes Grab ist, allzumal sind's Helden,
das frißt deine Ernte und dein Brot, das frißt deine Söhne und Töchter,
es frißt deine Schafe und Rinder, es frißt deinen Weinstock und deinen Feigenbaum,
es zertrümmert deine festen Städte, auf die du dich verliebest. (5, 15-17.)

[...]

So hat Jahwe gesprochen:

Siehe, ein Volk kommt aus nördlichem Lande,
und eine große Nation erhebt sich vom äußersten Ende der Erde,
Bogen und Sichelschwert führen sie, grausam sind sie und erbarmungslos,
ihr Lärm gleicht dem tosenden Meer, und auf Rossen reiten sie,
gerüstet ein jeder zum Kampf wider dich, Tochter Zion! (6, 22-25.)⁹

Dieses uralte Volk aus dem fernen Norden, aus den hintersten Teilen der Erde, eine unverständliche Sprache redend kommt bewaffnet, führt die Einwohner in die Gefangenschaft und belagert Jerusalem. Dabei wird also die Bedrohung ganz konkret.¹⁰

Durch die alttestamentarischen Prophetenbücher gingen diese negativen Konnotationen auf den ganzen Norden über, und das Christentum war von Beginn an mit Prophetien über einen bedrohlichen und gefährlichen *aquilo* konfrontiert. Augustinus schrieb, der *aquilo* in der *Heiligen Schrift* steht niemals für etwas Gutes, während Eucherius von Lyon diesen Begriff mit dem Teufel und den Ungläubigen verband. Der Norden galt also als Brutstätte des Unheils,

⁶ Vgl. Fraesdorff, S. 17, S. 46 u. S. 51.; Die die Wissenslücken der Geographen füllenden Märchen und Phantasiegeschichten präsentierten also einen abscheulichen und schrecklichen Norden. Vgl. Moreno, S. 48.

⁷ Siehe zur zitierten Stelle von Jeremia Rudolph, Wilhelm: *Jeremia*. Tübingen: Mohr 1968, S. 42. (Handbuch zum Alten Testament 12)

⁸ Vgl. Fraesdorff, S. 41 u. ebd. (Anm. 31-34).

⁹ Siehe zur zitierten Stelle von Jeremia Rudolph, S. 8, S. 32, S. 46 u. S. 40.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 48.

Heimat gefährlicher, feindseliger Herrscher und Völker oder als Ausgangspunkt von Naturkatastrophen.¹¹

Die Vorstellung vom Norden Europas ist auch im Mittelalter gar nicht positiv gewesen. Die Heilige Hildegard von Bingen (1098-1179) sagt in dem *Liber divinatorum operum* (I, 4, 48), dass der Norden auf der linken Seite bleibt, was auf nichts Gutes verweist, wenn man nach Osten blickt, wo die Sonne aufgeht und Jesus symbolisiert. Die Meliton von Sardes (er starb 180 n. Ch.) zugeschriebene *Clavis*, eine der ersten Quellen der mittelalterlichen Symbolik, erwähnt ein düsteres Bild des Nordens, nämlich, dass der Teufel oder die Ungläubigen durch den Norden symbolisiert werden, denn die Flamme des Bösen wird sich vom Norden her über die Erde ausbreiten, was an Jeremias erinnert. Der Autor der *Clavis* erinnert zudem noch an eine Passage des Buches Jesaja, in der der Teufel sagt, er wird sein Haus im Norden haben, und er wird genauso sein wie der Allmächtige.¹²

Länder wie *ultima Thule* oder das Land der Hyperboreer¹³ waren in der Phantasie der Menschen der Antike in den nördlichen, borealen Regionen zu suchen und galten für die Begründer der großen Zivilisationen Griechenlands und Roms als Gebiete mit unwirtlichem Klima, bedrohlich und schwer zu erreichen. Bis zum Ende der Antike riefen die sogenannten Barbaren der nördlichen Länder bei den Menschen am Mittelmeer ein beunruhigendes Bild hervor. Für die mittelalterliche Geographie blieb der Norden ein kaum bekannter und schwer zu erkundender Bereich, deshalb versuchten viele Gelehrte mit einer mythischen Geographie die geographischen Wissenslücken über diese unerforschten Gebiete zu füllen, indem sie sich der Autorität der antiken Geographen bedienten. Durch die Überfälle der Normannen schienen allerdings die Kenntnisse einiger antiker Autoren von antinordischen Vorurteilen geprägt zu sein, während der schon im hippokratischen Traktat *Über die Lüfte, Wasser und Orte* (Kap. 4) angedeutete Zusammenhang zwischen der Gewalttätigkeit der Invasoren und der Härte des Klimas in den Regionen, aus denen sie kamen, sich erst allmählich durchsetzte.¹⁴ Bis ins 8. Jahrhundert enthielten die Quellen fast ausschließlich Legenden von Fabelwesen und Kreaturen sowie auch Mythen von der *ultima Thule*, Island, der sagenhaften Insel am Ende des Erdkreises. Mit dem Vordringen des Fränkischen Reiches an die Elbe kam es zu neuen Grenzen mit den Dänen und Slawen, sodass der Begriff Norden nicht mehr abstrakt, sondern geographisch lokalisiert beschrieben wurde. Nun ab dem beginnenden 9. Jahrhundert spielte der religionsgeographische Dualismus zwischen Christentum und Heidentum vorrangig die Grundlage des Gegensatzes zwischen dem Bekannten bzw. Vertrauten und dem Fremden überhaupt. Mit der Verbreitung des Christentums, dem Einsetzen der lateinischen Geschichtsschreibung und der Integration Skandinaviens in das christliche Europa bildet die Zeit um 1200, - die Zeit der Niederschrift des *Nibelungenliedes*, - das Ende einer Epoche der kultur- und religionsgeographischen Zweiteilung Europas, da schon seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts Europa mit wenigen Ausnahmen ein christlicher Kontinent war.¹⁵

Erst die im Jahr 793 beginnenden räuberischen Einfälle der Normannen in Westeuropa führten die christlichen Zeitgenossen dazu, das biblische *malum ab aquilone* mit diesen skandinavischen Feinden zu verbinden. So bestätigten die Wikingerüberfälle der raubenden und plündernden Nordmänner ab dem Ende des 8. Jahrhunderts die bis dahin geltenden

¹¹ Vgl. Fraesdorff, S. 42, ebd. (Anm. 37-38) u. S. 43.

¹² Vgl. Moreno, S. 52 u. ebd. (Anm. 16).

¹³ Alkaios erwähnt schon um 600 v. Ch. in einem Apollon-Hymnus das Land der Hyperboreer, wo Gott seinen Winter verbringt, um dann mit seinen Schwänen nach Delphi zu fliegen. Die über Jahrhunderte hinweg märchenhaften projizierten Aussagen über den äußersten Norden und dessen Einwohner, die hinter dem Nordwind *boreas* wohnenden Hyperboreer und andere Randvölker und Fabelwesen aller Art, prägten bis zum 8. Jahrhundert das Bild des Nordens. Vgl. Fraesdorff, S. 51f.

¹⁴ Vgl. Moreno, S. 47f.; Siehe noch zum Thema ebd., S. 48 (Anm. 2 u. 3).

¹⁵ Vgl. Fraesdorff, S. 9ff. u. S. 11 (Anm. 11).

Prophezeiungen und somit wurde der grausame Norden, als Lebensraum der Heiden und der Barbaren, auch mit dem Element des Heidnischen verbunden, von dem eine ständige Gefahr ausgeht. Heute noch weckt die Auseinandersetzung mit dem barbarischen Norden im Mittelalter vor allem Assoziationen von grausamen Wikingern, die über viele Jahrzehnte hinweg europäische Küsten und Landstriche verwüsteten und plünderten.¹⁶ Das heidnisch-religiöse Fundament des Mythos des hyperboreischen Paradieses, der Apollon-Kult, war verschwunden, und die Christen konnten den Satz Jeremias über die Ausbreitung des Bösen vom Norden mit den Einfällen der Barbaren in Verbindung bringen, die ihn bestätigten.¹⁷ Zusätzlich werden in der christlichen Vorstellungswelt

der Teufel und die Hölle, die ja eigentlich vom Feuer dominiert wird, häufig mit Kälte und Eis assoziiert. Ein Schlüsseltext hierfür ist Dantes „Inferno“, der Teil seiner *Divina Commedia* (nach 1307) ist. Im letzten Höllenkreis sind alle Verräter im Eis eingefroren, die von Gott abgefallen sind; in ihrer Mitte befindet sich Luzifer.¹⁸



Paul Hoffmann:
Luzifer, der Höllenfürst, im ewigen
Eise (zwischen 1861-1868)

Im Mittelpunkt der Erde liegt das eisige Zentrum der tiefsten Hölle. Dort ragt mit riesenhaftem Oberkörper der Höllenfürst Luzifer aus dem Eise. Mit seinen flatternden Fledermausschwingen erzeugt er die frostigen Winde, die alles umher erstarren lassen. Auf mächtigen Schultern sitzt ein Kopf mit drei Gesichtern – hohnvolle Fratze der göttlichen Dreieinigkeit.¹⁹

¹⁶ Vgl. ebd., S. 9, S. 126f. u. S. 169.

¹⁷ Vgl. Moreno, S. 48 u. ebd. (Anm. 4 u. 5).

¹⁸ Stephan, 2010, S. 51.; Siehe dazu Dante, Aligheri: *Die göttliche Komödie*. Übertragen von Wilhelm G. Hertz. Frankfurt a. M. u. Hamburg: Fischer Bücherei 1955, ins. S. 130-142. (XXXII. – XXXIV. Gesang)

¹⁹ Lethen, Helmut u. Berentsen, Anton: „Eiszeit und Weltuntergang“. In: *Unter Null. Kunsteis, Kälte und Kultur*. Konzipiert von Hans-Christian Täubrich und Jutta Tschoeke. Herausgegeben vom Centrum Industriekultur Nürnberg und dem Münchner Stadtmuseum. München: Beck 1991, S. 18-33, hier S. 27.; Als Vorlage diente dem Glasbildmaler Paul Hoffmann (1829-1888) die Dante-Illustration Gustave Dorés (1832-1883) aus dem *Inferno*. 1866 erschien in Paris eine französische Übersetzung des ersten Teils der *Göttlichen Komödie*, *Inferno*, mit Illustrationen nach Zeichnungen von Gustave Doré. Die erste deutsche Übersetzung der von Doré illustrierten *Komödie* folgte dann erst 1870-1871. Vgl. Hoffmann, Detlev u. Junker, Almut: *Laterna Magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1982, ohne

Dieser Eisseer im Höllenkreis Dantes' ist hierfür *locus classicus*, Ort der Erzsünder mit Lucifer eingefroren im Zentrum. Diese Vorstellung der Hölle, die eigentlich von der christlichen abweicht, basiert auf der hervorgerufenen Unveränderbarkeit der Situation der Sünder durch den Prozess der Erstarrung, wobei selbst die Tränen sofort gefrieren.²⁰

Zusammenfassend kann man festhalten, dass das wesentliche Unterscheidungsmerkmal der frühmittelalterlichen Vorstellungen vom Norden gegenüber den antiken Vorstellungen seine Identifizierung als konkreter und lokalisierbarer Norden des europäischen Kontinents ist. Bis zum Ende des 8. Jahrhunderts wurde die nördliche Himmelsrichtung mit den negativen Eigenschaften des Nord-nordostwindes *boreas* bzw. *aquilo* konnotiert und dieses einseitig negative Bild haben die alttestamentarischen Prophetien unterstützt. Der Norden galt als Hort der Unwetter, der feindlichen Völker und des Heidentums, ohne dass diese Vorstellungen mit tatsächlich existierenden Völkern oder Ländern je in Zusammenhang gebracht worden sind.²¹ Anfangs ging es also um den imaginierten Norden, dann aber insbesondere durch das Erobern und das Ausplündern der bekannten Welt durch die Wikinger ging es tatsächlich um den geographischen Norden Europas.

4.2. Zum berühmten Nord-Exkurs von Adams von Bremen

Eine herausragende Stelle in der mittelalterlichen Historiographie und zugleich die beste Quelle für die Christianisierung des Nordens bis zum hohen Mittelalter ist und bleibt zweifellos die *Hamburgische Kirchengeschichte* Adams von Bremen, (...? - 1085), des Bremer Domklerikers und des ersten deutschen Geographen, seine *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum*, mit vorrangigem Fokus auf den skandinavischen Teil der Mission. Adam, der mit der großen Aufgabe des Erzbistums Hamburg-Bremen befasst war, nämlich mit der Mission des Nordens, nahm seine *Gesta* 1072 in Angriff und brachte sie 1075-76 zum Abschluss.²²

Der Chronist Adam von Bremen, der über eine breite Literaturkenntnis verfügte, stellt in seiner in vier Bücher unterteilten *Hamburgischen Kirchengeschichte* in chronologischer Ordnung die Geschichte des Erzbistums und der nordischen Mission zwischen 788 und 1072 in seinen ersten drei Büchern dar. Sein viertes Buch enthält insbesondere die geo- und ethnographische Beschreibung der Gebiete und ihrer Bewohner, auf die sich die Missionsbemühungen des Erzbistums Hamburg-Bremen richteten.²³ Wichtiger Beitrag zum hiesigen Kapitel ist dieses vierte Buch der *Hamburgischen Kirchengeschichte* Adams von Bremen, das seine geographischen Vorstellungen vom Norden zeigt, wobei in der hier vorliegenden Arbeit nur Nordeuropa und insbesondere die Inseln im Eismeer und nicht Nord-Osteuropa ins Augenmerk gerückt werden.

nummerierte Seite. Siehe darin das Kapitel „Bildserien aus dem Nachlaß des Projektionskünstlers Paul Hoffmann. IX. Dante Alighieri. ‚Die göttliche Komödie‘“.

²⁰ Vgl. Butzer, S. 78.

²¹ Vgl. Fraesdorff, S. 169.

²² Vgl. ebd., S. 30, S. 84 u. S. 144f.

²³ Vgl. Scior, S. 30.; Adam schreibt zwei Jahrzehnte vor dem ersten Kreuzzug Papst Urbans II im Jahre 1095 die Geschichte seines Erzbistums. Die ersten drei Bücher ordnen den Stoff zeitlich, die Bücher I und II führen bis gegen die Mitte des 11. Jahrhunderts, das dritte Buch umfasst die drei Jahrzehnte der Regierung des Erzbischofs Adalbert, während das vierte Buch einem anderen Prinzip folgend in räumlicher Ordnung die Hamburg-Bremische Missionsgeschichte darstellt und den Schwerpunkt auf die geographische Beschreibung Skandinaviens und des angrenzenden Ost- und Nordseeraumes verlagert. Vgl. Theuerkauf, Gerhard: „Die Hamburgische Kirchengeschichte Adams von Bremen“. In: Dieter Berg u. Hans-Werner Goetz (Hrsg.): *Historiographia Mediaevalis. Studien zur Geschichtsschreibung und Quellenkunde des Mittelalters. Festschrift für Franz-Josef Schmale zum 65. Geburtstag*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 118-137, hier S. 119f.

Aus seinen detailreichen Ausführungen in seinem vierten Buch, dessen Name *Descriptio insularum aquilonis* bzw. *Beschreibung der Inseln des Nordens* unmittelbar darauf hinweist und das zu zahlreichen Forschungen angeregt hat, kann man seine Vorstellungen vom Norden herausarbeiten.²⁴

Auf antiken Legenden und Vorstellungen, auf die er in seiner Kirchengeschichte bewusst zurückgreift und die er zum Bestandteil seines Bildes vom Norden macht, auf den Berichten seiner Zeitgenossen sowie früherer Missionare und Bischöfe, aber auch auf einer breiten Basis tradierter Literatur fußt Adams Wissen über den Norden. Abgesehen von Bibelziten bestand sein Wissen aus antiker Literatur sowie auch aus diversen Informationsquellen.²⁵ Sein Wissen über die Geographie Nord- und Osteuropas reicht allerdings über die damaligen bekannten schriftlichen Quellen hinaus, wovon die vielen Bibelzitate in seinem Werk, die Zitate aus antiken Dichtungen und wissenschaftlichen Darstellungen und Erfahrungen von Seefahrern und Kaufleuten zeugen.²⁶

Im Anschluss an die Darstellung Norwegens beschreibt Adam die Inseln im Ozean, auf die er den Terminus *extremus* bezieht, dem eine spezifische Mischung von fern und unvertraut zukommt. Von den *Orchades insulae* (Orkneys), der *insula Thyle*, die nun Island genannt wird, *Gronland* (Grönland) sowie *Hagagland* (Helgeland) und dem als *insula* bezeichneten *Vinland* bzw. *Winland* berichtet er am ausführlichsten über Island. In seiner Chronik werden unterschiedliche Grade der Fremdheit sichtbar, die sich erhöhen, wenn man sich dem Ende der damals bekannten Welt nähert.²⁷

Bei der Beschreibung von Helgeland werden keine Reisewege, sondern nur die Naturphänomene bei der Winter- und Sommersonnenwende erwähnt. Dazu kommt die kulturelle und zivilisatorische Überlegenheit des eigenen Wissens zum Ausdruck, indem die Bewohner dieser Gebiete mit Begriffen wie *stupenda*, *incognita* und *ignorantes pagani*²⁸ - d.h.

²⁴ Vgl. Fraesdorff, S. 30, S. 26 (Anm. 67) u. S. 84.; Schon in den ersten Zeilen dieses Buches schreibt Adam vom heidnischen Waldgebiet (*paganorum*) und vom Barbarenmeer (*mare barbarum*), das Dänemark von, so Adam, „unserem“ Nordelbien trennt. Vgl. Adam, Buch IV, (I), S. 433.

²⁵ Vgl. Fraesdorff, S. 85 u. S. 146.; Vgl. analytischer zu den Quellen Adams ebd. S. 146 (Anm. 174-178).

²⁶ Vgl. Scior, S. 31.; Im Text Adams fehlt es nicht an Widersprüchen des Verfassers selbst, die aber zu begreifen sind, weil Adam sein Wissen nur zu sehr geringem Teil seiner Beobachtungen verdankte. Er folgte der gelehrten Tradition und den häufig unter sich nicht übereinstimmenden Berichten, deren Richtigkeit er nicht überprüfen konnte. Doch das Wichtige dabei ist, dass er die antik-römische und mittelalterlich-kirchliche Auffassung von der Unendlichkeit des länderumgebenden Ozeans vertrat, obwohl er selbst von der Kugelgestalt des Erdballs fest überzeugt war. Vgl. Schlüter, Wolfgang: „Adams von Bremen geographische Vorstellungen vom Norden“. In: *Hansische Geschichtsblätter* 37 (1910), S. 555-570, hier S. 558.; Adam beherrscht die klassische Bildung seiner Zeit durchaus und zudem schöpft er seine Kenntnisse der alten Geographen durchweg aus den spätclassischen Schriftstellern Orosius, Solinus und Marcius Capella. Nur ist bei ihnen in Bezug auf die nordische Geographie wenig zu holen, deshalb macht er vom durch seine literarischen Kenntnisse gewonnenen Material Gebrauch. Außerdem nutzte Adam die Gelegenheit, da er selbst nicht viel gereist war, und befragte andere weit gereiste Männer. Vgl. Krabbo, Hermann: „Nordeuropa in der Vorstellung Adams von Bremen“. In: *Hansische Geschichtsblätter* 15 (1909), S. 37-51, hier S. 42f.; Insbesondere bezüglich der im Norden existierenden Inseln hatte Adam die ihm überlassenen Notizen aus dem Munde des Dänischen Königs Swen Estrithson, der auch gesagt habe, jenseits Islands oder Thule, könne man nur noch eine Tagereise nach Norden schiffen, dann sei das Meer geronnen. Vgl. Kohl, Johann-Georg: „Die erste Deutsche, von der Weser aus um das Jahr 1040 veranstaltete, Entdeckungsreise zum Nordpol“. In: *Mitteilungen aus Justus Perthes' geographischer Anstalt über wichtige neue Erforschungen auf dem Gesamtgebiete der Geographie von Dr. A. Petermann* 15 (1869), S. 11-19, hier S. 11.

²⁷ Vgl. Scior, S. 127f., u. S. 137.

²⁸ Zu diesen Begriffen siehe Adam, Buch IV, (38), S. 488.

unwissende Heiden - bezeichnet werden, da sie in ihrer Unkenntnis die Phänomene der Abhängigkeit der Tageslänge von Sonnennähe und –ferne nur durch Wunder erklären.²⁹ Nach einer weiteren Insel, Winland geheißen, schrieb Adam,

findet man in diesem Ozean kein bewohnbares Land mehr, [keine *terra habitabilis* mehr], alles dahinter sei voll von unerträglichem Eise und unermäßigem Dunkel. Martianus erwähnt das mit folgenden Worten: „Eines Tag Schiffsreise hinter Thule wird das Meer fest.“ Das hat der weiterfahrene Norwegerfürst Harald kürzlich selbst festgestellt. Als er mit seinen Schiffen die Weite des nördlichen Ozeans durchfuhr und schließlich vor seinen Augen der Raum am Ende der Welt sich verfinsterte, entkam er, umkehrend, nur mit Mühe unversehrt dem gähnenden Schlunde des Abgrunds.³⁰

Am Ende des vierten Buches berichtet Adam noch über eine Erkundungsfahrt einiger edler Friesen mit dem Ziel, die Vermutung zu überprüfen, es gebe nördlich der Wesermündung kein Land mehr. Die Friesen durchfahren das Meer in Richtung auf die *ultima septentrionis axis*, indem sie Island und alle oben erwähnten Inseln hinter sich lassen.³¹ Dort geraten sie

plötzlich in die schwarze Finsternis des erstarrenden Ozeans, die sich mit den Augen kaum durchdringen ließ. Und schon zog eine bewegte Strömung des Ozeans die unglücklichen, ganz verzweifelten Seefahrer, die nur noch den Tod vor Augen sahen, zurück zum geheimnisvollen Anfang seines Urgrunds mit gewaltigem Sog dem Chaos entgegen [-das soll der Schlund dieses Abgrunds sein]; dieses tiefe Chaos soll alle Meeresströmungen, die offensichtlich verschwinden, einsaugen und wieder ausspeien, was man gewöhnlich Flutwirbel nennt.³²

Die *nostris* behaupten auf dem Rückweg auf einer Insel, wo sie Rettung gefunden hätten, die sie verfolgenden *Cyclopes* mit ungewöhnlich großen Hunden gesehen zu haben. Die Überprüfung der Aussage, es gebe nördlich der Wesermündung *nulla terra* mehr, bestätigt das mehrfache Wiederholen des Chronisten, es gebe hinter den beschriebenen Regionen und *insulae*, die als letzte oder hinterste im Ozean charakterisiert wurden, keine *terra habitabilis* mehr, während die *monstra* im Osten Schwedens als glaubwürdiges Zeichen für das Ende der Welt benutzt wurden.³³

4.3. Zu den am Ende der damals bekannten Welt situierten *monstra* mit besonderer Erwähnung der Amazonen

Adam siedelt in diesen beschriebenen *alter mundus*, in den Ripheischen Bergen im Osten Schwedens, der u.a. von *monstra* bewohnt wird, *monstruosi hominum greges* an, zu denen u.a. die *Amazones*, *Cynocephali*, *Ciclopes*, *Ymantopodes*, *Husi* und *Antropophagi*³⁴ gehören. Er folgt in seinen Berichten über Nord- und Osteuropa antiken Schriften, in denen die *monstra* nach der Tradition am Ende der Welt lokalisiert werden, wo Schnee und Kälte ein

²⁹ Vgl. Scior, S. 131.; Helgeland gehörte geographisch zum nördlichen Norwegen. Vgl. Krabbo, S. 50.; Diese Lokalisierung erinnert an Henrik Ibsens gleichnamiges Werk *Die Helden auf Helgeland* oder *Nordische Heerfahrt* (1857), das eine aus der Nibelungensage hervorgehende Geschichte behandelt. Siehe dazu „Die Helden auf Helgeland (Nordische Heerfahrt)“. In: *Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache*. Dritter Band. Durchgesehen u. eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther. Vom Dichter autorisiert. Berlin: Fischer 1903, S. 1-80.

³⁰ Adam, Buch IV, (39), S. 491.

³¹ Vgl. Scior, S. 132.

³² Adam, Buch IV, (40), S. 491 u. S. 493.

³³ Vgl. Scior, S. 132.; Vgl. dazu Adam, Buch IV, (41), S. 493.

³⁴ Vgl. Scior, S. 119.; „Das Interesse Adams an Tieren ist nicht so sehr zoologischer Art, sondern hat zwei Bezüge: einen zum Handel, nämlich die Verwertbarkeit von Tierfellen, und einen zur Abgrenzung gegen (gute) Christen, nämlich die engen Beziehungen zwischen Barbaren und Tieren, auch die Annäherung von Mensch und Tier in Mischwesen, Monstren.“ Theuerkauf, S. 133.

Weiterkommen unmöglich machen. Die Beschreibung Adams der *monstra* ist sowohl geographisch, als auch in völkerkundiger Sicht eingeordnet. *Terra feminarium* nennt er z.B. das Wohngebiet der *Amazones*, das durch eine scheinbar gegenteilige Ordnung der Geschlechter und durch ihre Verachtung gegenüber Männern gekennzeichnet wird. Die Variante, dass andere *monstra* mit den Amazonen Kinder zeugen, ist Adam am wahrscheinlichsten, und so gelten die *Cynocephali* als die Söhne der *Amazones*. Doch Adam von Bremen bildet nicht tatsächliche Fremde oder *monstra* ab, sondern er schreibt ihnen diese Merkmale und Eigenschaften zu.³⁵

Die sittenlosen, menschenfressenden Zyklopen in der *Odyssee* leben außerhalb der griechischen Welt und des Einflussbereiches ihrer Götter und stehen exemplarisch für den Inbegriff des typisierten Fremden.³⁶ Genauso wie die Zyklopen lebten auch die Amazonen als monsterhafte Wesen am Rande der zivilisierten Welt.

Adam kennzeichnet die *monstra* ganz seinen Quellen folgend grundsätzlich durch die Zuschreibung von Fremdheit: Sie sind hinsichtlich ihres von körperlicher Deformiertheit geprägten Aussehens, aber auch in Bezug auf ihre Sprache und Lebensweise Fremde; sie werden überhaupt nicht durch Bekanntes oder Vertrautes gekennzeichnet, sondern zeichnen sich geradezu durch eine Umkehrung der eigenen Verhältnisse aus: So läßt sich konstatieren, daß Fremdheit geradezu das Charakteristikum der *monstra* wird, oder, um es umzukehren: Die *monstra* verkörpern das Fremde. Ihre Darstellung ist zudem nicht neutral, sondern sie erhält durch die bewußte Lokalisierung am nördlichen Weltende, in den Ripheischen Bergen, neben den barbarischen Völkerschaften und in der Nähe von Schweden, [...] eine negative Konnotation, die mit der symbolischen Bewertung des Nordens einhergeht.³⁷

Das Wunderwirken heidnischer Völker erscheint als verurteilungswerte Magie. Die heidnischen Zauberer werden als Ungeheuer, *monstra*, dargestellt und sie werden als solche bezeichnet, die Übles bewirken und angesiedelt in den Randzonen leben sie jenseits der anerkannt menschlichen Verhaltensweisen und ähneln in ihrer Gestalt Tieren.³⁸

Adam gibt zudem explizit Auskunft über die Integration dieser Völkerschaften, da er die *monstra*, denen er Fremdheit zuschreibt und deren Ansiedlung am Weltende innerhalb einer langen Tradition verortet, als *monsturosi homines* bezeichnet und sie als menschliche Wesen darstellt, die innerhalb des von der Schöpfungstheologie vorgegebenen Rahmens in den *ordo* integriert werden sollen.³⁹ Er rückte übrigens diejenigen Völker des Nordens, die das

³⁵ Vgl. Scior, S. 120ff.; Zu den antiken Quellen Adams siehe noch ebd. S. 31 (Anm. 17) u. S. 121 (Anm. 502); Strabo nennt die Stadt Themiskyra, die Ebenen um den Fluss Thermodon und das darüberliegende Gebirge das Gebiet der Amazonen. (Strabo XI, 5, 3-4). Vgl. Blok, Josine: „Fremde Frauen als Gegenbilder. Über die Amazonen“. In: Rolf-Peter Janz (Hrsg.): *Faszination und Schrecken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 84-106, hier S. 90 (Anm. 13); Creuzer erwähnt den Fluss Thermodon in Cappadocien als ihren ersten poetischen Hauptsitz, den Landstrich zwischen dem schwarzen und Caspischen Meer, das Kaukasische Hochland, aber auch Lybien und Vorderasien. Vgl. Creuzer, Friedrich-Georg: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Bd. 2. Zweites Theiles erstes Heft. Dritte verbesserte Ausgabe. Leipzig u. Darmstadt: Carl Wilhelm Leske 1840-1. Nachdruck der dritten, verbesserten Ausgabe. Leipzig 1841. Hildesheim: Olms 1973, hier S. 573.

³⁶ Vgl. Loycke, S. 105.

³⁷ Scior, S. 122.; „Während die Fabelvölker, die indifferent bis positiv gesehen werden, hauptsächlich im Süden eingetragen sind, trifft man im Norden auf die barbarischen Völker.“ Arentzen, Görg-Geerd: *Imago Mundi Cartographica. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt- und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild*. München: Fink 1984, S. 190.

³⁸ Vgl. Theuerkauf, S. 125 u. S. 132.

³⁹ Vgl. Scior, S. 123.

Christentum angenommen hatten, in ein positives Licht.⁴⁰ Die auf griechischer Tradition und Plinius basierten Berichte über diese Wundervölker wurden von christlichen Historikern und Enzyklopädisten übernommen,⁴¹ und Augustinus räumte den monströsen Wundervölkern einen von der menschlichen Vernunft unverständlichen, von Gott aber gewollten Platz im Schöpfungsplan ein. Diese Wundervölker, deren Existenz man im Mittelalter nicht anzweifelte, wurden nach der mittelalterlichen Auffassung als Kainskinder definiert.⁴²

Die Beliebtheit des Stoffes der Wundervölker ist jedoch nicht allein aus der Vorliebe für Exotik, aus kollektiven Bedürfnissen und Wunschvorstellungen zu erklären, sondern muß sicherlich auch aus dem Bestreben der christlichen Gesellschaft verstanden werden, sich selbst als „normal“ zu betrachten, was notgedrungen Ab- und Ausgrenzungen zur Folge hatte.⁴³

In der höfischen Literatur präsentiert sich das Fremde als „das Barbarische, Ungezügelter, Animalische schlechthin, als das rassistisch und sozial niedrig stehende Wesen, das mythisch-animalische Monster.“⁴⁴ Angesiedelt wurden diese mythischen Phantasieprodukte, Fabelwesen und Monster an der Peripherie des Weltbildes der eigenen Kultur,⁴⁵ in entlegenen, von Menschen nicht bewohnten Gegenden, im fernen Indien, in den nördlichen Gebieten des Kaukasus oder in Afrika.⁴⁶

Nun werden hier die Amazonen als Zwischenwesen dargestellt, da sie als weibliche Feinde der Griechen bzw. der zivilisierten Welt das Grundmuster vom männlich-griechischen Eigenen und weiblich-nicht griechischen Anderen verkörpern.⁴⁷

Die Amazonen spielten eine komplizierte Rolle in der Welt des epischen Heldentums. Sie waren ebenbürtige Gegner im Kampf und entsprachen als Krieger den männlichen griechischen Helden. Doch ausgestattet mit einem männlichen Geist in einem weiblichen Körper verkörperten sie aus der Perspektive griechischer Männer sowohl das Eigene als auch das Andere. Die epischen Amazonen wurden als Nicht-Griechen betrachtet und sie stellten in der Welt des homerischen Epos die Symbiose von griechisch und nicht-griechisch, Mann und Frau, par excellence dar. Durch dieses Grundmuster vom männlichen, griechischen Selbst

⁴⁰ Vgl. Moreno, S. 53.

⁴¹ Vgl. Plotzek, Joachim: „Mirabilia mundi“. In: Anton Legner (Hrsg.): *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog des Schnütgenmuseums*. Bd. 1. Köln: Schnütgen-Museum Köln 1985, S. 107-111, hier S. 108f.

⁴² Vgl. Simek, Rudolf: *Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Columbus*. München: Beck 1992, S. 115.; Augustinus verglich die Wundervölker – falls sie wirklich Menschen sind, dann stammen sie ja von Adam ab – als kollektive Monstrositäten unter den Völkern mit Missgeburten von einzelnen Menschen, die aber einen „der menschlichen Vernunft zwar verborgenen, aber von Gott sicherlich gewollten Platz im Gesamtplan der Schöpfung ein[nahmen]. Diese Erklärung wurde durch Isidor vereinfacht und damit zur für das Mittelalter gebräuchlichen Erklärung: Monster und Wundervölker nennt man etwas, das gegen die Natur zu sein scheint, nichts aber in der Schöpfung ist gegen die Natur, da Gott es eben so wollte.“ Siehe dazu ebd., S. 114f. Siehe darin analytisch das Kapitel „Die Europäer und die Monstren“, S. 110-123.

⁴³ Kühnel, Harry: „Das Fremde und das Eigene“. In: Peter Dinzelsbacher (Hrsg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Alfred Kröner 1993, S. 400-450, hier S. 419.; Siehe auch analytischer dazu Simek, 1992, S. 121.

⁴⁴ Brall, Helmut: „Imaginationen des Fremden. Zu Formen und Dynamik kultureller Identitätsfindung in der höfischen Dichtung“. In: Gert Kaiser (Hrsg.): *An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters*. München: Fink 1991, S. 115-165, hier S. 133.

⁴⁵ Vgl. Kniefelkamp, Ulrich: „Der Reiz des Fremden in Mittelalter und Früher Neuzeit. Über Neugier und Wissen europäischer Reisender“. In: Helmut Hundsbichler (Red.): *Kommunikation und Alltag in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1992, S. 293-321, hier S. 294.

⁴⁶ Vgl. Plotzek, S. 107.; Siehe auch noch dazu Simek, 1992, S. 111.

⁴⁷ Vgl. Janz, S. 12.

bzw. Eigenen und weiblichen, nicht-griechischen Anderen waren die Amazonen den Griechen gleich und ungleich zugleich, da nur die männlichen, erwachsenen, freien Bürger kollektiv die ganze griechische Polis repräsentierten. In ihrer Darstellung wurde die nicht-griechische Bevölkerung als fremd bezeichnet, jedoch zugleich als ein wesentlicher Teil des Eigenen anerkannt.⁴⁸ Zusammenfassend bilden die Amazonen

ein bemerkenswertes Beispiel einer Aneignung des Anderen, weil hier nicht eine Selbstbestimmung durch bloße Umkehrung des Eigenen und dessen Projektion auf den Anderen stattfindet, wie es so häufig der Fall ist, sondern vielmehr eine Darstellung des Anderen als inkorporiertes Element des Eigenen.⁴⁹

Trotz der mehrdeutigen Natur der Amazonen wurden Ehe und Fruchtbarkeit nie in das Amazonenbild integriert,⁵⁰ während sie zugleich durch ihre Verbindung zum Mond und zu seiner Verehrung bekannt wurden. Sie werden als Dienerinnen des Mondes charakterisiert, wobei der Mond *Maza* heißt. In seinem Dienste wurde durch der Frauen männliches Tun, d.h. durch Bewaffnung und Kriegsübung, der Hermaphrodit des Mondes verehrt.⁵¹

Als Beispiel für die *monstra* am Ende der Welt wird hier die *Carta Marina et Descriptio Septentrionalium Terrarum* mit den Vorurteilen und monströsen Wesen erwähnt, die mit dem Nordwesten Europas in Verbindung gebracht wurden. Zu erkennen sind u.a. nicht nur die *monstra* selbst als einzige lebende Wesen dieser abgelegenen Gebiete, sondern auch diejenigen *monstra*, die Island vom Festland im absoluten Grad trennen.



Die 1539 veröffentlichte
*Carta Marina et Descriptio
Septentrionalium Terrarum*
des schwedischen Geistlichen
Olaus Magnus

Die *Carta Marina* ist nicht einfach eine Land- oder Seekarte, sondern sie bildet das nordische Leben in seiner Gesamtheit ab, indem sie u.a. Städte, Jagdszenen, Kirchen, Burgen und den Alltag der Völker zeigt. Unser Interesse gilt der Abbildung des Nordwestteils der Karte, wo das Meer zwischen Norwegen und Island in ein mit Eisschollen übersätes *Mare Glacial* übergeht. Diverse Ungeheuer, die nicht unbedingt der Fantasie Olaus' entspringen, sondern von Plinius in seiner *Historia Naturalis* (77 n. Chr.), einer seiner angeführten Quellen, erwähnt wurden, bevölkern dieses Meer. Eines der schrecklichsten, mythischen Seeungeheuer, vor dem sich die Seeleute des 16. Jahrhunderts fürchteten, der sogenannte blasende Wal, sog durch eine

⁴⁸ Vgl. Blok, S. 86f., S. 100 u. S. 106.; Diese Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Anderen versteht man in der modernen Kritik häufig als ein System der binären Opposition, die zugleich Antithese, Superiorität und Feindschaft bedeutet. Vgl. ebd., S. 106.

⁴⁹ Ebd., S. 85f.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 101.

⁵¹ Vgl. Creuzer, S. 574 u. S. 576.

Röhre in seinem Kopf große Mengen Wasser ein, bäumte sich dann über das Schiff auf und ließ das Wasser wie einen Wasserfall aufs Deck sprudeln, so dass die Matrosen ertranken und das Schiff sank.⁵² Diese Karte zeigt analytisch die grausame Abbildung ähnlicher mythischer Ungeheuer, die die Menschen und Schiffe verschlingen.

4.4. Das Absonderliche Islands als *extrema orbis patria*

Dieses Thule heißt nun heute nach dem Eise,
das den Ozean gefrieren läßt, Island.
Als weitere Besonderheit berichtet man von ihm,
dieses Eis sei offenbar vor Alter so schwarz und trocken,
daß es brenne, wenn man es anzündet.⁵³

Adam von Bremen

Für die Darstellung Islands greift Adam auf ein breites, überliefertes Vorwissen antiker und zeitgenössischer Berichte zurück und verwendet für die Insel die Bezeichnung *Thyle*. Er bemüht sich dabei, die alte Überlieferung mit neueren Informationen in Einklang zu bringen, was auch für die räumliche Verortung der Insel gilt. Island, die zuletzt genannte Region im erzbischöflichen Plan, ist die *extrema orbis patria* und wird entsprechend den antiken Quellen *Thyle* und *ultima Thyle* genannt.⁵⁴ Eine Tagesreise von Island entfernt beginnt das Eismeer, während die Gleichstellung Islands mit Thule durch das übernommene Beiwort *ultima* den nördlichsten Platz im Meere sichert.⁵⁵ Das hohe Alter der Sage über ein *mare concretum*, ein *mare pigrum*, *coenosum* und *congelatum*, d.h. über ein geronnenes, ein träges, sumpfiges, gefrorenes Meer scheint zu beweisen, dass auch im hohen Altertum Schiffe in das Eis des Nordens hineingerieten und Kunde von dort mitgebracht haben.⁵⁶

Der griechische Philosoph und Geograph Pytheas aus Marseille, der um 300 v. Ch. lebte, gilt als erster Vertreter des griechisch-römischen Raums, der selbst eine Reise in den fernen Norden Europas unternahm und darüber in seinem aus dieser Reise resultierenden Werk *Über den Okeanos* oder anders genannt *Über das Weltmeer* schrieb. Nur Bruchstücke sind erhalten, das Werk selbst nicht, doch aus weiteren Quellen ist auf anderem Wege überliefert worden, dass er auf der Reise im Nordmeer die Insel *Thule* entdeckte.⁵⁷

Schon Vergil und Seneca erwähnten eine Insel im Nordmeer namens *ultima Thule* und legten mit diesen Worten gleichsam den Grundstein für die Bewertung der Insel *Thule* als mythischer Extrempunkt des europäischen Nordens, zu dem *Thule* im Laufe der Jahrhunderte – gerade in dieser klassischen Formulierung – wurde.⁵⁸

⁵² Vgl. Barber, Peter (Hrsg.): *Das Buch der Karten. Meilensteine der Kartografie aus drei Jahrtausenden*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 96.

⁵³ Adam, Buch IV, (36), S. 485f.

⁵⁴ Vgl. Scior, S. 128f.; Siehe noch zu den Quellen Adams in Bezug auf Island u.a. Orosius, Martianus Capella, Solinus und Beda Venerabilis ebd., S. 129 (Anm. 543).

⁵⁵ Vgl. Schlüter, S. 565f.

⁵⁶ Vgl. Kohl, S. 17.

⁵⁷ Vgl. Fraesdorff, S. 46.

⁵⁸ Ebd., S. 47.; Siehe noch zu den Werken Vergils u. Senecas ebd. (Anm. 10).; „Sowohl die Griechen als auch die Römer waren überzeugt, daß ‚Ultima Thule‘ die nördlichste Gegend Europas sein müsse. Erst viel später, als Nordeuropa nicht mehr so unbekannt war, versuchte man herauszufinden, welches Land wirklich Thule sei. Der Gedanke an Island lag nahe. Pytheas hatte ja erzählt, ‚Thule liege sechs Tage Seefahrt nördlich von Britannien, nahe dem gefrorenen Meer‘, und daß an einigen Stellen die kürzeste Nacht zwei, an anderen drei Stunden daure. Aber er berichtete auch von den Bewohnern jener Gegend, von ihrem Ackerbau und wie sie in Gebäuden dreschen und aus Getreide und Honig Getränke bereiten. Mit dieser Beschreibung kann jedoch

Und gerade diese Identifizierung Islands bzw. des hohen Nordens als der mythische *Extrempunkt*, als der außer-ordentliche Topos für die Heimat einer außer-ordentlichen Frau ist für die vorliegende Arbeit ausschlaggebend. Ein Topos, der letztendlich trotz alledem in das Corpus der Kirche, des Sittlichen, des Zivilisierten integriert wurde genauso wie Brunhild, die dort beheimatete mythische Königin.

Pytheas schrieb sein Werk *Über das Weltmeer* etwa im Jahre 322 v. Chr. und wollte die nördlichen Grenzen der Ökumene feststellen. Seine Mitteilungen waren so wichtig, dass alle antiken Geographen den wesentlichen Inhalt seines Werkes wiedergaben und sich damit auseinandersetzten. Apollonios von Rhodos, Ptolemaeus, Eratosthenes und Tacitus, um die wichtigsten zu nennen, waren sich darüber einig, dass seine Methode der astronomischen Breitenbestimmung von grundlegender Bedeutung für die Geographie, Mathematik und Philosophie war, und dass seine Beobachtungen von Land und Leuten, von Naturscheinungen,⁵⁹ Rohstoffvorkommen und Kultstätten der Barbaren das allgemeine Weltbild seiner Zeit ergänzt hatten. Selbst im Vergleich zur *Germania* von Tacitus besitzt das Werk von Pytheas den Vorteil, dass es 400 Jahre älter ist.⁶⁰

„Die Insel Thule, die durch das endlose Meer von anderen Ländern getrennt ist‘, so heißt es, ‚liegt weitab mitten im Ozean und gilt als fast unbekannt‘. Römische Schriftsteller und Barbaren berichten von ihr vielerlei Bemerkenswertes.“⁶¹ Orosius zitierend schreibt Adam, die Insel sei kaum bekannt, während er den spätantiken und frühmittelalterlichen Quellen Angaben entnimmt, indem er über die langen Sommer- und Winternächte und das brennbare, schwarze, trockene Eis berichtet. Somit zieht er die Schlussfolgerung, dass Island, ähnlich wie Nordnorwegen und die Ripheischen Berge, wegen seiner natürlichen Gegebenheiten als andersartig, unvertraut und geradezu als entgegengesetzt zum Bekannten dargestellt wird. Trotz alledem berichtet Adam über die rasche Einführung des Christentums auf der Insel und erklärt sie durch die Existenz einer bei den Isländern bestehenden, von ihm festgehaltenen *naturalis lex*, die sich - zum Erstaunen seiner Leser - nicht allzu sehr von der *nostra religio* unterscheidet. Durch dieses Werk wird ein ganz anderer Eindruck vermittelt als der der Unvertrautheit, die charakteristisch für die Bewohner und die Landschaften Islands ist, und so erreicht er sein wohl wichtigstes Vorhaben, sogar das entfernte Island in den Missionsraum des Erzbistums zu integrieren ausgerechnet durch die Zuschreibung einer ganz außergewöhnlichen und einzigartigen *naturalis lex*, insbesondere im Kontext seiner Darstellungen von heidnischen Völkerschaften.⁶² So Adam: Die Isländer haben sich bekehrt, „wenn sie sich auch durch eine Art Naturrecht selbst von der Annahme des Glaubens nicht weit von unserer Religion unterschieden.“⁶³ Dies ist natürlich ein Widerspruch in sich, wenn man die Beschreibung Adams über die heidnischen Völker in Betracht zieht, doch dieser

nicht Island gemeint sein, denn es sind dort keinerlei Spuren menschlicher Tätigkeit aus so alter Zeit gefunden worden.“ Schutzbach, S. 11.

⁵⁹ „Die nördlichen Regionen Europas sind die Bühne für einige Naturphänomene, die die Menschen der Antike sehr beeindruckend konnten, wenn sie es denn wagten zu erforschen. Namentlich die verlängerte Sonneneinstrahlung um die Zeit der Sommersonnenwende herum stellte solch einen extremen Unterschied zwischen dem Norden Europas im Vergleich zum mediterranen Europa dar, dass diese Zone in den Augen der Ersten, die es wagten, sie zu erforschen, in eine übernatürliche Aura getaucht wurde. Von diesem Phänomen sprechen z.B: Mela (III,6,57), der es in ‚Ultima Thule‘ situiert (der gleiche Autor schließt es in seiner Beschreibung der Hyperboreer ein, III, 36-7), und auch Plutarch (Über das Gesicht des Mondes, 941d), wo er die Insel des Kronos beschreibt.“ Moreno, S. 51.

⁶⁰ Vgl. Stichtenoth, Dietrich: *Pytheas von Marseille. Über das Weltmeer*. Die Fragmente übersetzt und erläutert von D. Stichtenoth. Köln u. Graz: Böhlau 1959, S. 7f.

⁶¹ Adam, Buch IV, (36), S. 485.

⁶² Vgl. Scior, S. 129ff.

⁶³ Adam, Buch IV, (36), S. 487.

Widerspruch erklärt sich dadurch, dass die damals bekannte Welt zum Hamburger Erzbistum gehört oder gehören sollte.

Das Hamburger Missionsgebiet als bereisbarer erzbischöflicher Missionsraum wird nun geographisch dargestellt. Die Suche nach dem Ende der Welt, nach bewohnten Regionen, die zum Hamburger Missionsgebiet gehören oder gehören könnten, hat einen Sinn, sie diene nämlich der Vergewisserung, es gebe hinter einem Gebiet kein bewohntes Land mehr. So sind diese Darstellungen Ausdruck der Kontrolle des Hamburger Erzbistums, einer Institution, die nach Adam die alleinige Zuständigkeit für die Mission in den beschriebenen Gebieten besitzt. Der gesamte Missions- und Zuständigkeitsraum des Erzbistums wurde durch die Chronik bekannt, erreichbar und erfassbar. Doch keinesfalls war der Zweck Adams trotz der häufigen Thematisierung fremder Regionen und Völkerschaften die Fremde oder die Fremden abzubilden. Seine in der Forschung als Anhängsel zur eigentlichen Chronik bezeichnete *Descriptio* ist eindeutig als Teil bzw. als deutlicher Beleg seiner Selbstzuschreibungen vor allem zum Erzbistum Hamburg-Bremen zu betrachten. Ihm ging es um die Dominanz und die alleinige Missionszuständigkeit in den von ihm beschriebenen Gebieten.⁶⁴

Island wird christianisiert und nostrifiziert genauso wie seine Königin Brunhild.

4.5. Gegensatzpaare als konstruierte Fremdbezeichnungen zum eigenen Ideal

Die im Folgenden aufgeführten Gegenbegriffe schließen eine gegenseitige Anerkennung aus und sie enthalten zudem eine ausgesprochen extreme Negation. Unsere Fragestellung wird auf diejenigen Paare eingegrenzt, die unmittelbar mit dem Norden d.h. mit der Inkarnation des Nordens in der Figur Brunhildes zu tun haben, denn der Norden steht hier *per figuram* für Brunhild selbst.

Das Denken in Polaritäten gehört übrigens auch zu den bevorzugten Strategien, Geschlechterordnungen zu begründen oder zu legitimieren und Geschlechterverhältnisse nach einer Umbruchszeit neu zu fundieren.⁶⁵ Diese auf ungleiche Weise konträren Gegenbegriffe vertreten das Paradoxon, dass die eigene Position nur nach solchen Kriterien bestimmt wird, sodass die sich daraus ergebende Gegenposition nur negiert werden kann.⁶⁶

Der fundamentale Gegensatz von „Eigenem“ und „Fremdem“ scheint sich über einen sehr langen Zeitraum hinweg, von der Antike bis zum Mittelalter, als eine starre soziale, kulturelle und vor allem auch religiöse Entgegensetzung realisiert zu haben. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen belegen den Dualismus schon in der Antike als den von „Hellenen“ und „Barbaren“, die als räumlich voneinander abgegrenzte Kultureinheiten gegenüber gestellt wurden; die christliche Antike verzeitlicht und radikalisiert den religiös gefassten Gegensatz von „Christen“ und „Heiden“ unter der Perspektive der potenziellen Vereinnahmung des einen Pols.⁶⁷

In diesem Zusammenhang kann man noch zwischen Zivilisierten und Wilden und Menschen und Untermenschen unterscheiden. Alle diese Kategorien verbindet die Leugnung einer Beziehung gemeinsamer Zugehörigkeit zwischen uns und ihnen, solange sie sich noch im Stadium der Wildheit, der Barbarei, des Untermenschentums befinden. Dann sind sie schlechthin exkludiert.⁶⁸

Der Norden als fremder Lebensraum wird vielmehr in scharfem Kontrast zur eigenen Welt dargestellt und folgt einer Grundstruktur räumlich definierter Fremdheit, die das Fremde zunächst einmal aufgrund der Unvertrautheit und Nichtzugehörigkeit charakterisiert. Die zur

⁶⁴ Vgl. Scior, S. 134, S. 332 u. S. 338f.

⁶⁵ Vgl. Stephan, 2010, S. 49.

⁶⁶ Vgl. Koselleck, S. 68.

⁶⁷ Brenner, S. 19.

⁶⁸ Vgl. Münkler, 1997, S. 18.; Siehe noch dazu Koselleck, S. 67. Siehe analytischer zu diesen Kategorien ebd., ins. die Kapitel: „Hellenen und Barbaren“ S. 70-79, „Christen und Heiden“ S. 80-92 u. „Mensch und Unmensch, Übermensch und Untermensch“ S. 92- 104.

Beschreibung des Nordens benutzten Gegensatzpaare in Bezug auf die Religion, das Licht und die Wärme, den Wind und das Unzivilisatorische überhaupt konstruierten nichts anderes als das Gegenbild des eigenen Ideals. Der Norden wird als Gegenwelt zum christlichen Teil Europas wahrgenommen, aber dadurch ist der Gegenbegriff zum Norden im Eigenen enthalten. Das gilt auch für das Barbarische im Norden überhaupt, das sich als ein Gegensatz zur eigenen Lebenswelt und zu den eigenen ethischen, zivilisatorischen, kulturellen und religiösen Lebensumständen definiert,⁶⁹ denn die Erkenntnis des Fremden setzt „nach hermeneutischen Prinzipien stets die Erkenntnis des Eigenen voraus.“⁷⁰

4.5.1. *Ab aquilone diabolus, ab austro Deus* - Bewertung der Himmelsrichtungen - Zur angeblichen Bedeutungslosigkeit der nicht-christlichen Welt

Der Süden repräsentiert die heilige Kirche, so fungiert der Norden als Feind und Gefahr für den christlichen Süden.⁷¹ Die Christen wohnen nach Adam von Bremen räumlich gesehen überwiegend in zentraleren Regionen, - hinter den dänischen Inseln öffnet sich ein *alter mundus* - während für die Heiden der Rand der Welt, diese andere Welt, vorgesehen wird.⁷² Die Einstellung zum Fremden wird durch das Selbstgefühl und das Selbstbild gebildet, und dies wird mit dem universalen Anspruch der *christianitas*, der überlegenen christlichen Religion, der Basis für die Begegnung mit fremden Kulturen verstärkt.⁷³ Die *christianitas* wird selbst zur Kategorie und erlaubt eine dualistische Ordnung des Weltbildes auf der religiösen, politischen, kulturellen und regionalen Ebene nach dem Schema Gut und Böse.⁷⁴ Für die christlichen Autoren des 7. und 8. Jahrhunderts lag im Norden die Welt der zu missionierenden Heiden und Barbaren. Am beginnenden 9. Jahrhundert fällt diese räumliche Definition der Fremdheit des Nordens mit der religionsgeographischen Zweiteilung Europas zusammen, so war eine Reise in den Norden für die christlichen Missionare ein Kultur- und Zivilisationswechsel.⁷⁵

All diese Völker werden verallgemeinernd als *gentes paganae* oder *nationes barbarae* zusammengefasst, eine Wortwahl, die den durch die Benennung des Nordens als *partes aquilonis* vermittelten Eindruck unterstreicht. Im Vordergrund steht der - sich durch die als barbarisch bezeichnete Andersartigkeit gegenüber dem eigenen Umfeld auszeichnende -

⁶⁹ Vgl. Fraesdorff, S. 181f.

⁷⁰ Bargatzky, Thomas: „Die Ethnologie und das Problem der kulturellen Fremdheit“. In: Theo Sundermeier (Hrsg.): *Den Fremden wahrnehmen. Bausteine für eine Xenologie*. Gütersloh: Mohn 1992, S. 13-29, hier S. 22.

⁷¹ Vgl. Fraesdorff, S. 128.

⁷² Vgl. Theuerkauf, S. 131; Vgl. noch dazu Adam, Buch IV, (21), S. 460.; „Die Bewohnerschaft Europas wird als edel und tapfer beschrieben, die, in einem milden Klima wohnend, dazu berufen sei - nach der Verteilung der Erde an die Kinder Noahs -, den Söhnen Hams in Afrika und Sems in Asien überlegen zu sein.“ Hay, Denys: *The emergence of an idea*. Edinburgh: University Press 1957, S. 14 u. S. 41ff. Übersetzt aus dem Englischen und zitiert nach Koselleck, S. 89.

⁷³ Vgl. Kühnel, S. 416.; Siehe noch dazu Knefelkamp, S. 294.; „Die *christianitas* trat mit einem universalen Anspruch an. Die Vorstellung von der Überlegenheit der christlichen Religion und Kultur war die Basis für die Begegnung mit fremden Kulturen, an christlich-abendländischen Werten wurden diese Kulturen gemessen. An die Stelle des Ethnozentrismus trat der Eurozentrismus als Ausdruck eines kulturellen Einheitsbewußtseins.“ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Brenner, S. 19.; Siehe noch dazu Koselleck, S. 65-104, ins. das Kapitel „Christen und Heiden“ S. 80-92.

⁷⁵ Vgl. Fraesdorff, S. 53, S. 181 u. S. 198.; „So, wie im 8. Jahrhundert der Rhein die religionsgeographische Grenze zwischen der *christianitas* und den *partes paganae* markierte, fungierte ab dem 9. Jahrhundert auch die Elbe als solch ein Grenzfluß zwischen Christentum und Heidentum.“ Ebd., S. 57.; Siehe noch dazu Hauck, Karl: „Die religionsgeographische Zweiteilung des frühmittelalterlichen Europas im Spiegel der Bilder seiner Gottheiten“. In: *Fornvänner* 82 (1987), S. 161-183.; Hauck schildert u.a. die Teilung Europas vor und nach Karl dem Großen und befasst sich auch u.a. mit Elementen des wikingerzeitlichen Nordens.

geographische heidnische Großraum der Skandinavien und Slawen. Diese Völker galten für die Christen als heidnisch, barbarisch und unzivilisiert, daher wurden sie als subjektiv minderwertig betrachtet. Es war vor allem das Heidentum, das die Bewohner des *aquilo* zunächst einmal aus der Sicht der christlichen Autoren einte.⁷⁶

Adam kontrastiert im Grunde die *Saxones* einerseits und die *Scavi* oder *Dani* andererseits und stellt ethnische Abgrenzungen dabei fest. Doch fallen diese gegenüber religiösen Fremdzuschreibungen kaum ins Gewicht, denn in erster Linie sind heidnische Völkerschaften fremd. Abgrenzungen gegenüber Polytheismus und Kultpraktiken sowie auch die Konstatierung von anderen Sitten, Verhaltensweisen und Charakteristika sind mit den Zuschreibungen einer fremden, heidnischen Religion untrennbar verbunden, während die Heiden bis zur Annahme des Christentums als unwissend bezeichnet wurden, da nur die Kenntnis der Heiligen Schrift zur Kenntnis der Welt befähigte. Zudem wurden ihre Verhaltensweisen auch als roh und ungesittet bezeichnet.⁷⁷ So Adam:

Auch sind alle Bewohner Norwegens gute Christen, mit Ausnahme derer, die fern im Norden am Ozean leben. Die sollen durch Zauberkünste und Beschwörungen über solche Macht verfügen, daß sie sich rühmen, sie wüßten, was jeder Mensch auf der ganzen Erde tut. Auch ziehen sie mit wirksamen Zauberformeln große Walfische aus dem Meere an den Strand, und sie sind gewohnt, noch vieles andere, was man in der hl. Schrift von Zauberern liest, mit Leichtigkeit auszuführen. In den unwirtlichsten Hochgebirgen dort sollen bärtige Frauen leben, während sich die im Walde hausenden Männer nur selten zeigen. Tierfelle sind ihre Kleidung, und wenn sie miteinander sprechen, sollen sie eher knirschende Laute von sich geben als Worte formen, so daß sie selbst von ihren Nachbarstämmen kaum verstanden werden.⁷⁸

Dabei differenziert Adam von Bremen bezüglich des Christianisierungsgrades in dieser Region. Diese Bewohner am Weltende übten sogar Zauberkünste aus und so wurden diese Gebiete als weniger christlich hervorgehoben. Das Vorherrschen heidnischer Zauberbüchse, ihr Aussehen, die Existenz bärtiger Frauen und die Unverständlichkeit ihrer Sprache, die einem Knirschen gleicht, bringen das kulturell-zivilisatorische Kriterium zum Ausdruck und knüpfen diese Hervorhebung der Differenz des Hohen Nordens zum Eigenen als dem Bekannten und Gewohnten ganz explizit an die räumliche Entfernung. Die räumliche Distanz einerseits kombiniert mit der Zuschreibung religiöser und kultureller Differenz andererseits kann eindeutig als Aspekt einer Fremdzuschreibung angesehen werden.⁷⁹ Adam fügt noch hinzu, Zauberer gebe es bei den Barbaren sogar im Überfluss und er sieht in ihnen Gefolgsleute des Antichristen.⁸⁰ In der Chronik von Frutolf von Michelsberg steht übrigens: „Der Antichrist wird, so meinte man, aus dem Norden kommen.“⁸¹

Die Heiden, in den Randzonen der bewohnten Welt geortet, grenzt Adam scharf gegen die Christen ab. Die Barbarei der Heiden äußert sich in roher Wildheit, in kriegerischem Wüten, in Grausamkeit und Tyrannei. Sie verehren Götzen und hängen der Zauberei und dem Wahrsagen an. Sie sind treulos und hochmütig, schätzen Polygamie und üppiges Essen. Der Umkehrschluß

⁷⁶ Vgl. Fraesdorff, S. 71 u. S. 170.

⁷⁷ Vgl. Scior, S. 135.

⁷⁸ Adam, Buch IV, (32), S. 479.

⁷⁹ Vgl. Scior, S. 127.; „[S]o ist das nördliche Norwegen durch räumliche Distanz und klimatische Andersartigkeit ausgewiesen und die Bewohner durch religiöse und kulturelle Fremdheit“. Ebd.

⁸⁰ Vgl. Theuerkauf, S. 124.

⁸¹ Ebd.; Nach der *frutolfi chronica* errichtete Heinrich II um das Jahr 1008 „eine sichere Zuflucht unter dem Schutz des Engels gegen den erkältenden Hauch desjenigen, der im Norden, von wo alles Übel seinen Ausgang nimmt, seinen Sitz aufzuschlagen beschlossen hat“. Schmale, Franz-Josef u. Schmale-Ott, Irene (Übers.): *Frutoles und Ekkehard's Chroniken und die anonyme Kaiserchronik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 50.; Das ist also eine direkte Anspielung auf den im Norden wohnenden Satan.

läßt Adams Idealbild der Christenheit entstehen: Christen sind rechtgläubig; milde, demütig, friedfertig; gerecht, maßvoll und zuverlässig.⁸²

Hierzu noch wird der Vergleich zwischen den Heiden und den Nicht-Griechen gezogen, zumal sich die Charakterisierung des Nicht-Eigenen, egal von welchem Standpunkt aus, genau identifiziert:

Die Verachtung [der Griechen] gegenüber den Fremden, den Stammelnden, nicht zu Verstehenden schlug sich in einer Serie von negativen Epitheta nieder, die die gesamte Menschheit außerhalb Hellas deklassierte. Die Barbaren waren nicht nur im formalen Sinne Nichtgriechen, Fremde, sondern wurden als Fremde negativ bestimmt. Sie seien feige, kunstlos, gefräßig, grausam u.s.w.⁸³

Der sich außerhalb des lateinisch-christlichen Bezugspunktes befindende Norden war heidnisch und bildete durch seine Sitten und Bräuche und seine ethnische Abstammung einen fundamentalen Gegensatz zum christlichen Teil Europas.⁸⁴

Grundsätzlich implizieren alle mittelalterlichen Äußerungen, die vom lateinisch-christlichen Raum aus nicht-christliche Völker jenseits der eigenen Wertegemeinschaft als barbarisch charakterisieren, herabsetzende Nuancen. Ziente das Urteil auf das Heidentum, war zugleich klar, daß das Christentum für alle Bewertungen der einzig gültige Maßstab war. Stand die Sprache im Mittelpunkt, war stets die mangelnde Kenntnis des Lateinischen gemeint, da auch im Mittelalter die lateinische Sprache und die antike Bildung die Kriterien für Kultiviertheit darstellten. Ging es schließlich um die Herkunft eines Barbaren, spielten alle diese Aspekte zugleich eine Rolle, da sich das Reich immer als lateinisch-christlich definierte.⁸⁵

4.5.2. Zum Begriff des unchristlichen *barbarus*

Die Identität des Eigenen wurde schon seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. allmählich von einer Differenz zwischen Griechen und Nicht-Griechen bestimmt.⁸⁶ Der Begriff Barbar wird heute noch allgemein verwendet, „während der ihn ursprünglich negativ bestimmende Ausdruck des ‚Hellenen‘ nur mehr historisch oder als konkreter Volksname weiterlebt.“⁸⁷

Der Barbar steht seit der Antike als Inbegriff der Nichtzugehörigkeit ursprünglich für das, was nicht griechisch ist. Dieses traditionelle Deutungsmuster wird noch von Georg Simmel aufgegriffen, sodass der Barbar als ferner Fremder verstanden wird, als derjenige, zu dem man eine Nicht-Beziehung hat.⁸⁸ „Die vielzitierte Fremdheit der Barbaren rührt nicht daher, daß sie anderen Gesetzen folgen, sondern daher, daß sie unterhalb der Schwelle der allgemeinen Vernunft verbleiben bis hin zur Gesetzlosigkeit.“⁸⁹

Die alten Griechen

unterschieden [...] zwischen *xénoi*, mehr oder minder benachbarten Fremden ähnlicher Lebensweise und oft auch hellenischer Sprache, mit welchen man relativ problemlos

⁸² Theuerkauf, S. 131f.; Vgl. die Auffassung Adams über die Heiden, Buch I (38-39), (47), (59), (63), Buch II (21), (31-33), (57-58), (61), Buch III (17), (50-51), Buch IV (6), (8-9), (16-18), (21), (26-28), (30-32), (37), (44).

⁸³ Koselleck, S. 71.; Siehe analytischer dazu das Kapitel 4.5.2. „Zum Begriff des unchristlichen *barbarus*“ der vorliegenden Arbeit.

⁸⁴ Vgl. Fraesdorff, S. 197.; „Diese Vorstellung von dem eigenen Lebensumfeld als kultureller Norm wurde von den mittelalterlichen Christen adaptiert, so daß wir den *aquilo* nicht nur als heidnisches Legationsgebiet des Erzbistums Hamburg-Bremen zu verstehen haben, sondern zugleich als eine - vom christlichen Standpunkt aus betrachtet - Nicht-Kultur.“ Ebd., S. 186.

⁸⁵ Ebd., S. 197.

⁸⁶ Vgl. Blok, S. 85.

⁸⁷ Koselleck, S. 70f.

⁸⁸ Vgl. Janz, S. 9.

⁸⁹ Waldenfels, 1999, S. 37.

Gastfreundschaften unterhalten und Verträge schließen konnte, *bárbaroi*, d.h. „unverständlich sprechenden“ und insofern kulturlosen Menschen weiter entfernter Wohnstätte und Lebensweise, mit denen dies schon sehr viel schwieriger war, und schließlich den Riesen, Saturn, Silenen, Kentauren und sonstigen halb menschlichen Wesen der mythischen Vorzeit, deren Stätten sich Herodot (wie etwa auch die Inseln der Seligen und die Unterwelt) am Außenrande der von Menschen besiedelten Zone dachte und deren soziale Beziehungen mit den Menschen immer böse endeten⁹⁰.

Durch die Stiftung der Polis, durch ihre körperliche und geistige Bildung, ihre Sprache und Kunst, ihre Orakel und ihre kultischen Feste unterschieden sich die Griechen von den Barbaren.⁹¹ In Homers *Ilias* begegnet uns der zentrale Begriff der Antike für die Fremden außerhalb der griechischen und römischen Welt, *βάρβαρος*, *barbarus*, der zunächst denjenigen bezeichnete, der eine unverständliche Sprache benutzte. Homer nannte das Volk der Karer *βαρβαρόφωνος*, was so viel bedeutet wie stammelnd sprechend. Der Begriff *βάρβαρος* setzt sich im Laufe der Zeit durch und tritt um die Wende vom 6. zum 5. vorchristlichen Jahrhundert als Inbegriff des Fremden gegenüber der griechischen Sphäre neben das allgemeine *ξένος*. Die Hellenen verkörpern die maßgebliche Kultur, und der Begriff des Barbaren wandelt sich immer mehr vom anders Sprechenden zum verächtlich betrachteten und minderwertig gesehenen Fremden. Die Barbaren waren, so die Hellenen, roh, ungebildet, grausam, maßlos, treulos, gierig, undiszipliniert und unkultiviert, und diese ihnen zugesprochenen Eigenschaften waren den griechischen Tugenden diametral entgegengesetzt. In der römischen Antike kam es ebenfalls zu einer Gleichsetzung des Wortes *barbarus* mit der Welt jenseits der Grenze des römischen Reiches, und der Rhein bildete nach der Mitte des 3. Jahrhunderts das linksrheinische Gebiet, *solum Romanum* genannt, und das Gebiet rechts des Rheins, das *solum Barbaricum*, die Grenze zwischen Römern und Barbaren. Diese Grenzlinie wurde auch inzwischen durch den Gegensatz Christen-Heiden⁹² ergänzt, und die Überlegenheit des römischen Kulturbewusstseins gegenüber den *barbari* führte zu einer herabwürdigenden Behandlung der barbarischen Völker, die selbstverständlich als kulturell, zivilisatorisch und moralisch einen niedrigen Status einnahmen. Diese Antithese zwischen Römern und Barbaren verschärfte sich mit dem Siegeszug des Christentums, wobei zunächst nur die *Heilige Schrift* diesen Gegensatz zwischen der Kulturwelt des Mittelmeerraums und den Barbaren aufheben konnte. Die Barbaren waren also die Völker außerhalb des Römischen Reiches und zugleich diejenigen, die nicht Teil der Staatsreligion, des Christentums, waren, also die Heiden.⁹³

Das Wilde und Ungesittete, das dem *barbarus*-Begriff ohnehin innewohnte, gewann so möglicherweise zusätzliches Gewicht, indem *barbarus* nicht nur das Heidentum, sondern auch ein heidnisches Verhalten kennzeichnen konnte. [...] Zweifellos sind die beiden Hauptelemente des Barbarischen im mittellateinischen Sprachgebrauch, das Heidnische und das Wilde, nicht

⁹⁰ Stagl, S. 101f.

⁹¹ Vgl. Koselleck, S. 71.

⁹² „Eine von Kosellecks Thesen besagt, daß das Begriffspaar ‚Heiden/Christen‘ eine mehr dynamisch-aggressive, ‚missionierende‘, ‚pilgernde‘ und auch geschichtsphilosophische Dimension in sich birgt, als die einerseits tolerantere, andererseits arrogantere, oft ebenso kriegerische Gegenüberstellung von ‚Griechen‘ und ‚Barbaren‘“. Harbsmeier, Michael: „Reisebeschreibungen als mentalitätsgeschichtliche Quellen: Überlegungen zu einer historisch-anthropologischen Untersuchung frühneuzeitlicher deutscher Reisebeschreibungen“. In: Antoni Maczak u. Hans-Jürgen Teuteberg (Hrsg.): *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte*. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, S. 1-31, hier S. 4.

⁹³ Vgl. Fraesdorff, S. 187-190.; Die Tatsache, dass die Romanen in der Zeit zwischen dem 3. und dem 8. Jh. die Germanen, die Franken, die Langobarden und andere Völker *barbari* nannten, war offensichtlich nicht im gleichen Maße herabsetzend und exkludierend gemeint, wie dies in der griechischen Welt der Fall war. Vgl. Stichweh, 2010, S. 80.

voneinander zu trennen. Sie verschmelzen in einer Vorstellung vom unzivilisierten Götzendiener, den es zu bekehren gilt, um ihn auch auf kultureller Ebene zu christianisieren.⁹⁴

An der Gleichzeitigkeit von Hellenen und Barbaren ist also eine Ungleichzeitigkeit ihrer Kulturstufen zu erkennen.⁹⁵ Dementsprechend war in Bezug auf den mittelalterlichen Christen-Heiden-Gegensatz auch die klare geographische Grenze zwischen christlicher und heidnischer Welt nicht nur als eine religiöse, sondern auch als eine kulturelle Grenzlinie zu verstehen, nämlich durch die Identifikation des Christentums mit dem römischen Reich im 4. Jahrhundert sind die Grundstrukturen der Hellenen-Barbaren-Antithese auch in den Dualismus zwischen Christen und Heiden übergegangen.⁹⁶

Doch die Begriffe bekommen je nach geschichtlichem Ort einen anderen Stellenwert. Der Begriff des Hellenen wird allmählich sinngleich mit *apistos*, *paganus*, *gentilis*. *Hellenismos* bedeutet Heidentum und *hellenizein* heidnisch gesinnt sein. So mussten sich die Hellenen Konstantinopels nach ihrer Christianisierung zu *rhomaioi* umbenennen.⁹⁷ Diese Umbenennung schließt sich an Foucaults ersten Grundsatz in seinen *Heterotopien* an, wo er festhält, dass man sich je nach gesellschaftlichen, geschichtlichen oder politischen Verhältnissen oder einfach durch Wissenserweiterung verändert. Mit den Worten Foucaults: „Es gibt wahrscheinlich keine Gesellschaft, die sich nicht ihre Heterotopie oder ihre Heterotopien schüfe. Hier handelt es sich ohne Zweifel um eine Konstante aller menschlichen Gruppen. [Doch] [w]ahrscheinlich gibt es auf der ganzen Erde und in der ganzen Weltgeschichte keine einzige Heterotopie, die konstant geblieben wäre.“⁹⁸ Der Hellene wird zum *apistos*, und der Begriff barbar findet sich sogar als Selbstbezeichnung der nichtromanischen Gruppen.⁹⁹

4.5.3. Christliches, östliches Licht versus heidnische, nördliche Finsternis - Nordwind, Wind der Versuchung

Hippolytus schrieb in einem armenischen Fragment: „Stehe auf Nord und komme Süd.‘ Der ‚Nord‘ ist die rauhe Luft, die, wie allen bekannt ist, den Winter hart macht, wie die Sünden die Menschen. Der ‚Süd‘ aber erwärmt und verjagt die Sünden, da der Heilige Geist uns von der Unwissenheit reinigte und das Eis der Sünden verjagte und uns durch das Wasser des Taufbades erwärmte“.¹⁰⁰

Das Licht ist zweifellos der entscheidende Aspekt bei der Bewertung des Nordens im Vergleich zum Osten. Schon im 6. Jahrhundert hatte Kosmas Indikopleustes die Tageszeiten durch die Existenz eines mächtigen Berges im Norden erklärt, hinter dem die Sonne auf- und unterging.

⁹⁴ Fraesdorff, S. 195.; Der Barbar galt zudem nach Beda Venerabilis in seiner *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* noch als eine Steigerung des *paganus*, denn er sei noch wilder als ein Heide. Vgl. dazu ebd. (Anm. 74).; Siehe noch dazu: Beda Venerabilis: „*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*“. In: *Beda der Ehrwürdige. Kirchengeschichte des englischen Volkes*. Übersetzt von Günther Spitzbart. Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 15-547, hier S. 201. (cap. II, 20.)

⁹⁵ Vgl. Koselleck, S. 74.

⁹⁶ Vgl. Fraesdorff, S. 191.

⁹⁷ Vgl. Koselleck, S. 83f.

⁹⁸ Foucault, 2013, S. 11.

⁹⁹ Vgl. Stichweh, 2010, S. 80.

¹⁰⁰ Hippolytus: *Werke. Die griechischen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*. Bd. I. Hrsg. von Nathanael Gottlieb Bonwetsch und Hans Achelis. Leipzig: Hinrich'sche Buchhandlung 1897, S. 374.; Vgl. noch zu Hippolytus Skånland, Vegard: „*Calor fidei*“. In: *Symbolae Osloenses* 32 (1956), S. 86-104, hier S. 91.; Der Beitrag ist in englischer Sprache, doch dieses Zitat von Hippolytus ist in Deutsch. Die Idee der Wärme des christlichen Glaubens führt sofort zum Bild der Kälte des eisigen Unglaubens, wobei der Süden und der Norden in ihrer allegorischen Interpretation dem Christentum und dem Nicht-Christentum entsprechen. Vgl. ebd. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)

Hildegard von Bingen schreibt im 12. Jahrhundert von der Teilung der Welt in zwei entgegengesetzte Sphären, wobei der Osten als die Stätte der Gerechtigkeit und der Gottesgüte gilt. Sie berichtet auch von einem riesigen Berg, der zwischen dem positiv besetzten Osten und dem Norden der Teufelsbosheit liegt. Der Mensch steht nach der Vision Hildegards am Scheideweg zwischen Osten und Norden. Nach seinem Sündenfall verlässt der Mensch die göttliche Weltgegend und er entscheidet sich für die Region Satans, für den finsternen Norden, während der *oriens* die Region des Lichtes und der Gottesgüte, die christliche Himmelsrichtung schlechthin, darstellte.¹⁰¹

Da der Westen und insbesondere der Norden als Ruhepunkte der Sonne galten, verband man in den alten Kulturen mit diesen Himmelsrichtungen die Kälte und die Dunkelheit, wohingegen der Süden und der Osten mit Wärme und Licht assoziiert wurden. Der Süden als Inbegriff für die Sonne wurde mit dem völlig von der Sonne abgeschnittenen Norden kontrastiert, und schon durch die natürliche Gesetzmäßigkeit, dass die Sonne nie von Norden kommt, galt der lichtlose und sonnenleere Norden schon immer als dunkle Weltgegend, wobei der damit verbundene Temperaturunterschied diesen Kontrast zwischen Dunkelheit und Helligkeit hervorhob. Nach christlichem Verständnis ist außerdem der Osten die Richtung Christi, die Stätte der Rettung und die Heimat des Paradieses. Die Hinwendung nach Osten, daher auch die allgemein übliche Ostung der Kirchen, ist allein heilbringend, denn von dort kommt das Licht. Von Bedeutung ist auch, dass die linke Seite als die Seite des Teufels und die rechte als die des Heils gehalten wurde, da aus der Blickrichtung nach Osten folgt, dass der Norden zur Linken und der Süden zur Rechten liegt, eine Tatsache, die den Norden aus christlicher Sicht negativ bewertet.¹⁰²

Nach dem oben analysierten dualistischen Konzept liegt im Norden der Sitz Satans, es weht von dort der Wind der Versuchung, und die Kälte der Verachtung und Habgier - ausgehend von der nördlichen Finsternis des Unwissens - verbreitet sich über die Welt. Der Südwind, *auster* genannt, stand für die Wohnstätte Gottes, von dem die Wärme und Helligkeit der Liebe ausgeht. Kurz von Hugo von Folieto zusammengefasst: *ab aquilone diabolus, ab austro Deus*. Diese als Unheil verheißende Himmelsrichtung des Nordens prägte in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters die christlichen Vorstellungen, während die gefährvollen Inhalte, die dem Nordwind *aquilo* zugeschrieben worden waren, nun auf den Norden allgemein übertragen wurden. Augustinus setzte den Teufel bildlich, *per figuram*, in den Norden, ohne damit einen abgrenzbaren Raum zu verbinden, und die Auseinandersetzung mit dem Norden in der Spätantike und dem beginnenden Mittelalter war durch eine abstrakte Vorstellung dieser nicht lokalisierbaren Teufelsregion geprägt.¹⁰³

Die dem Nordwind zugeschriebene Eigenschaft seiner verheerenden Wirkung wird auf die allgemeine Bedeutung „Norden“ übertragen und enthält schon frühzeitig negative Konnotationen. Dieser Wind, der *boreas* oder *aquilo*, besitzt eine große zerstörerische Kraft, er bringt Finsternis und dunkle Wolken, er verursacht Kälte, Schnee und Eis. Horaz nannte den Nordwind den „zügellosten aquilo“.¹⁰⁴

¹⁰¹ Vgl. Fraesdorff, S. 109f.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 114ff.; Siehe noch dazu Freytag, Hartmut: „Die Bedeutung der Himmelsrichtungen im himmlischen Jerusalem“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 93 (1971), S. 139-150, hier S. 148.

¹⁰³ Vgl. Fraesdorff, S. 122f.; Siehe dazu Aurelius Augustinus: *Liber de gratia novi testamenti ad Honoratum* (epistula CXL) (CSEL 44). Wien 1904, S. 155-234, hier S. 201 (cap. 22,55). Zitiert nach ebd., S. 123.; Vgl. dazu auch den Traktat von Hugo von Folieto: *De bestiis et aliis rebus* (Migne PL 177, Sp. 13-164, hier Sp. 20). Zitiert nach ebd. S. 123 (Anm. 55).

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 40 u. ebd. (Anm. 24).; Siehe noch dazu Horaz: *Die Gedichte des Horaz*. Übertragen und mit dem lateinischen Text herausgegeben von Rudolf Helm. Stuttgart: Kröner 1940, S. 87. Das Gedicht vom „rasenden Nordsturm“ heißt *Ein Denkmal der Unsterblichkeit*. Es ist das Gedicht Nr. XXX im Liber Tertius, S. 87f., hier S. 87.

Wichtige Gradmesser insbesondere auch bei den Geschlechtern sind - nicht nur im übertragenen, sondern auch in einem ganz wörtlichen Sinne - diese Polaritäten kalt und warm. Die Kälte der Pole wird mit Männlichkeit assoziiert, während die Weiblichkeit das Verhältnis zu den Regionen der Wärme und Hitze darstellt.¹⁰⁵ Darüber hinaus ist die kulturell inszenierte Opposition Kälte – Wärme

geschlechtlich kodiert. Der in bürgerlich-intimen Räumen angesiedelten, mit Frauen und Weiblichkeit verbundenen Wärme steht die exklusiv männlich konnotierte, mit Sachlichkeit, Distanz und Affektkontrolle assoziierte Kälte gegenüber. Eine extreme Variante der außerhalb von Wärme-Zonen agierenden Männlichkeit ist die kulturelle Konstruktion des Heros, die die spezifisch männliche Kampf- und Siegerkultur als ein Paradigma der Härte und Kälte erscheinen lässt und die in den modernen Gesellschaften sehr wirksame diskursive Zuschreibung von Männlichkeit und Gewalt sowie Weiblichkeit und Gefühlen illustriert.¹⁰⁶

Allerdings existiert neben dem Komplex der „Kalten Männlichkeit“ auch ein solcher von „Kalter Weiblichkeit“, obwohl im Allgemeinen eher Männlichkeit und Kälte zusammengedacht werden, wie Helmut Lethen in seiner bahnbrechenden Studie *Verhaltenslehren der Kälte* (1994) gezeigt hat. Eine kalte Weiblichkeit gibt es an sich nicht, sie wird literarisch hergestellt und ist das Ergebnis von Projektionen der Helden, ein Effekt ihrer Ängste und geheimen Wünsche. Das Wasser gilt zudem noch als weibliches Element. Im Reich Brunhildes ist das Wasser zu Eis erstarrt, das als Leitmotiv in den Texten fungiert. Am Beispiel der Schneekönigin, der eisigen Verführerin, wo sich das Eis metaphorisch im Märchen *Die Schneekönigin* von Hans Christian Andersen (1846) in der Figur der Schneekönigin verdichtet,¹⁰⁷ wird von Inge Stephan diese Figur „als Verkörperung einer begehrten und zugleich verteuflten Weiblichkeit“¹⁰⁸ psychoanalytisch gedeutet. Das Militär stimmt mit dem von Helmut Lethen gewählten Begriff als Ort einer „Kalten Kultur“ überein, der gepanzerte Körper formt, Kampftechniken trainiert und Gefühlskälte bzw. Affektkontrolle fördert.¹⁰⁹ Auf diesen Ort gerade verweist die gepanzerte Brunhild.

Mit Recht würde ich Brunhild den Beinamen „kalte Schwester“¹¹⁰ der eisigen Schneekönigin geben, - um die Formulierung von Inge Stephan zu benutzen, - das ist sie ja auch in ihrem Reich des ewigen Eises und der Gletscher. Diese kalte Männlichkeit von ihr verbunden mit der Kälte der Pole stellt zusätzlich noch die männliche, androgyne, fremde Seite Brunhildes unter Beweis.

Der Norden fungiert also „lediglich als terminologischer Hintergrund für alle negativen Prophezeiungen und Vorstellungen“.¹¹¹

¹⁰⁵ Vgl. Stephan, 2010, S. 49.

¹⁰⁶ Szczepaniak, Monika: „Helden in Fels und Eis. Militärische Männlichkeit und Kälteerfahrung im Ersten Weltkrieg“. In: *Colloquia Germanica* 2010 (43), 1-2, S. 63-77, hier S. 63.; Vgl. noch zum Kälte- und Coolnessbegriff Mentges, Gabriele: „Coolness – Zur Karriere eines Begriffs. Versuch einer historischen und analytischen Annäherung“. In: Annette Geiger, Gerald Schröder u. Änne Söll (Hrsg.): *Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 17-35. Zitiert nach ebd.; Diese Beiträge von Inge Stephan und Monika Szczepaniak gehören zum Kreis *Cold Fronts. Kältewahrnehmungen in Literatur und Kultur vom 18. bis 20. Jahrhundert* in der *Colloquia Germanica* 2010. Ebd.

¹⁰⁷ Vgl. Stephan, 2010, S. 50f, S. 54 u. S. 57.; Vgl. noch zum Thema Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.; Vgl. auch Andersen, Hans-Christian: *Die Schneekönigin*. Mit Bildern von P.J. Lynch. Hamburg: Carlsen 1994.

¹⁰⁸ Stephan, 2010, S. 54 u. S. 55.; Nach Stephan sind diese Figuren „kalte Schwestern‘ jener ‚schönen Leichen‘, denen Edgar Allan Poe in seiner Schlüsselerzählung ‚The Oval Portrait‘ (1842) ein poetologisches Denkmal gesetzt hat.“ Ebd., S. 58.

¹⁰⁹ Vgl. Szczepaniak, S. 63.; Zur „kalten Kultur“ siehe noch Lethen, 1994, S. 21.

¹¹⁰ Stephan, 2010, S. 58

¹¹¹ Fraesdorff, S. 123.

Es geht also hier nicht um den Fremden, um den fremden, doch nicht willkommenen Mann, es geht um die Fremde, die fremde Frau, es geht nicht um den Gast, es geht um einen weiblichen Gast am Wormser Hof, wobei die deutsche Sprache kein Femininum kennt, das Wort „Gästin“¹¹² hat es nie gegeben. Zusätzlich geht es um eine androgyne Fremde, die aus dem fernen Norden kommt. Ihre vielschichtige Fremdheit, die der nordischen Hyäne, übertrifft jede Ordnung, während ihre androgyne Seite ihre wilde Fremdheit hervorhebt.

Hans Peter Duerrs Frauen, die vom Abdrängungsprozess der Zivilisation besonders betroffen sind, verkörpern in seiner *Traumzeit*, die die Fremde thematisiert, die Grenze und die Grenzüberschreitung. Gibt es nach Duerr Frauen, die noch draußener sind als all die anderen,¹¹³ dann ist Brunhild in der Hölle Dantes, im Höllenvulkan, am äußersten Rande der Welt als eine neue Schneekönigin, als androgyne Fremde bzw. als fremde Androgyne in der finsternen Wildnis des Nordens, das neue Wort mag mir erlaubt sein, *am draußensten* zu finden.

¹¹² Die Frau galt, auch als Gast, von vornherein als Eigentum eines anderen. Das von *hospes* ableitbare Wort *sposa* verweist genau darauf. Vgl. Bahr, S. 806.

¹¹³ Vgl. Weigel, 1990, S. 120f.; „Alle Frauen sind draußen, aber die Seejungfrauen sind noch ‚draußener‘ als all die anderen“. Duerr, Hans-Peter: *Traumzeit. Über die Grenzen zwischen Wildnis und Zivilisation*. Frankfurt a. M.: Syndikat 1979, S. 62.

5

Die fremde Androgyne – Die Geschlechtspolaritäten hinter der fadenscheinigen Maske der Androgynie

Und vielleicht sind die Geschlechter verwandter, als man meint, und die große Erneuerung der Welt wird vielleicht darin bestehen, daß Mann und Mädchen sich, befreit von allen Irrgefühlen und Unlügen, nicht als Gegensätze suchen werden, sondern als Geschwister und Nachbarn und sich zusammentun werden als *M e n s c h e n*, um einfach, ernst und geduldig das schwere Geschlecht, das ihnen auferlegt ist, gemeinsam zu tragen.¹

Rainer-Maria Rilke

¹ Rilke, Rainer-Maria: Brief an Franz Xaver Kappus vom 16.07.1903. In: Ders.: *Briefe an einen jungen Dichter*. Leipzig: Insel Bücherei Nr. 406, o. J, S. 26. (Hervorhebung vom Autor)

5.1. Zur asymmetrischen Symmetrie der weiblich-männlichen Einheit

5.1.1. Blick (*Dies-*) und Ausblick (*Jen-*) seits der Geschlechtergrenzen

Es ist eine der feinsten Aufgaben des Seelenlebens,
die Tatsache und den Reiz von Unterschieden
auf dem Boden erheblicher Gleichheit
zu kultivieren und zu fühlen.²

Georg Simmel

Als die Synthese von Weiblichkeit und Männlichkeit, schematisch gedacht als die Verbindung zweier gleicher Merkmale, suggeriert die Androgynie den Gedanken der Symmetrie, die als Inbegriff von Ordnung, Harmonie und Schönheit gilt. Symmetrische Erscheinungen sind in der Natur, der Kunst und der Wissenschaft zu finden, während symmetrische Verhältnisse im realen Leben eher ein abstraktes Ideal zu sein scheinen, das zu keiner Zeit realisierbar war. Durch Asymmetrie wurde stets das Verhältnis der Geschlechter zueinander charakterisiert, während das Verständnis von Weiblichkeit und Männlichkeit zu keinem Zeitpunkt symmetrisch gestaltet wurde.³ Diese Asymmetrie ist auf die patriarchalischen Gesellschaften zurückzuführen, deren System der binären Begriffe „das Männliche dem Weiblichen als das Höherwertige dem Minderwertigen“⁴ gegenüberstellt.

Wie lässt sich aber ein androgynes Wesen überhaupt erklären?

Der Androgyn ist eine männliche Figur, die durch die Übernahme weiblicher Attribute bereichert wird, und *die Androgyne* (richtiger: Gynandro) ist eine weibliche Figur, die in Anlehnung an den männlichen Androgynen entworfen wird und durch die Übernahme männlicher Attribute an Weiblichkeit verliert.⁵

Diese Erklärung beinhaltet schon die Bereicherung des Männlichen, doch zugleich den Verlust des Weiblichen an Attributen.

Dabei stellt sich auch die Frage, was es bedeuten soll, dass das Geschlecht des Androgynen grammatikalisch ganz deutlich maskulin ist, zumal sein Wesen unter dem Aspekt seiner geschlechtlichen Doppeldeutigkeit in Betracht gezogen werden muss. Darüber hinaus gilt *die Androgyne* als eine seltene Randerscheinung.⁶ Diese androgynen Gestalten faszinieren, da sie etwas Unbestimmbares an sich haben, was allerdings nicht auf den ersten Blick festzulegen ist. Deshalb wecken sie Phantasien, wie der Mensch auch noch jenseits der festgelegten Rollen sein könnte.⁷

Was ist also dieses Faszinierende an der Figur des Androgynen bzw. der androgynen Frau?

Es ist die Magie des Fremden, des Jenseits', des Außergewöhnlichen, das alle normativen Grenzen sprengt. Es steckt in dieser Andersartigkeit der androgynen Fremden und fasziniert

² Simmel, „Weibliche Kultur (1902)“, 1985, S. 172. (Hervorhebung vom Autor)

³ Vgl. Bock, Ulla: *Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie*. Weinheim u. Basel: Beltz 1988, S. 183f.

⁴ Badinter, Elisabeth: *Ich bin du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau oder die androgyne Revolution*. Aus dem Französischen von Friedrich Griese. München u. Zürich: Piper 1987, S. 115.

⁵ Bock, 1988, S. 126. (Hervorhebung von der Autorin)

⁶ Vgl. Amrain, Susanne: „Der Androgyn. Das poetische Geschlecht und sein Aktus“. In: Renate Berger [u.a.] [Hrsg.]: *Frauen, Weiblichkeit, Schrift. Dokumentation der Tagung in Bielefeld vom Juni 1984*. Berlin: Argument 1985, S. 119-129, hier S. 120 u. S. 129 (Anm. 3). (Hervorhebung von der Autorin)

⁷ Vgl. Kast, Verena: „Fasziniert vom seelischen Bild des Paares“. In: Hartmut Meesmann u. Bernhard Sill (Hrsg.): *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 53-61, hier S. 53.

als *tremendum und faszinosum* vor allem wegen der Übernahme der als männlich geltenden Prinzipien und der Überschreitung der patriarchalen Normen.

Die traditionellen Figuren des Androgynen, dieser Gedankenfigur, in der Weiblichkeit und Männlichkeit als in einer Person vereint vorgestellt werden, sind in Mythen und Legenden zu finden, die von der Schöpfung der Welt erzählen. Ebenfalls existieren sie in religiösen und philosophischen Systemen sowohl in der abendländischen als auch in der asiatischen Denktradition. In paradiesischen Bildern, die Harmonie, Frieden, Vollkommenheit und Glück versprechen, sind sie auch vorhanden.⁸ Bedeutet dementsprechend die Sehnsucht nach dem Androgynen die Aufhebung der Polaritäten? Ist die Phantasie des androgynen Menschen vielleicht die Antwort auf eine patriarchale Kultur, in der so viel Wert auf abgegrenzte Geschlechterrollen gelegt wird? Nun, wenn es um die zu erwartenden Rollenerwartungen und Rollenerfüllungen geht, dann bedeutet die Sehnsucht nach dem Androgynen die Sehnsucht nach den nicht festgelegten Rollenanteilen. Zugleich weist allerdings diese Sehnsucht auf den Ausstieg aus den festgeschriebenen Rollenerwartungen hin. In den meisten Kulturen entscheidet die Rollenverteilung auch über den Besitz von Macht, so ginge es auch darum, dass die Macht gerechter verteilt wird. Infolgedessen ist bzw. wäre nämlich das Thema, nicht der Kampf zwischen Mann und Frau, sondern die geglückte Einheit der Geschlechter.⁹

Dieses in der Realität nicht zu findende Ideal der Vereinigung des männlichen mit dem weiblichen Prinzip in der Kunstfigur des Androgynen hebt die Antagonismen auf und schenkt Harmonie, Vollkommenheit, Ganzheit und Glück. Somit ist es Teil einer der großen anthropologischen und gesellschaftlichen Utopien von einer humanen Gesellschaft, die auch als Utopie für das ganz andere nur durch eine konsequente Loslösung des Weiblichen und Männlichen vom biologischen Geschlecht und von den normativen Zuschreibungen möglich wäre. Diese Zuschreibungen begleiten die Geschlechter wie ein Schatten, denn die Androgynie in ihrer idealen Form basiert auf der Symmetrie jener Einheit, in der das Weibliche und Männliche zu einem gleichberechtigten Ganzen wird. Aber in nahezu allen uns bekannten zeit- und kulturspezifischen Deutungen von Androgynie wird diese ideale weiblich-männliche Einheit als ein a-symmetrisches Verhältnis erkennbar.¹⁰

Da Utopien Markierungen und Wegweiser für eine bessere Zukunft sind, und da die Unterdrückung der Frauen in der Geschichte durch utopische Entwürfe von Weiblichkeit und Männlichkeit und ihres Verhältnisses zueinander ergänzt werden muss, scheint in der Verbindung von historischer Suche und utopischem Entwurf die einzige Chance für die Frauenbewegung der 80er Jahre, nicht die ewige Kritik am Patriarchat, sondern der Entwurf positiver Bilder eines befreiten Lebens zu sein.¹¹

⁸ Vgl. Bock, Ulla u. Alfermann, Dorothee: „Androgynie in der Diskussion. Auflösung der Geschlechterrollengrenzen oder Verschwinden der Geschlechter? – Eine Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 1999. Androgynie. Vielfalt der Möglichkeiten*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 11-34, hier S. 12f.; Vom 17. November 1986 bis zum 4. Januar 1987 wurde in der Berliner Akademie der Künste eine kulturhistorische Ausstellung zum Thema Androgyn eröffnet, wo Exponate aus europäischen und außereuropäischen Kulturen ausgestellt wurden und die als Suche nach Identität und Harmonie des Menschen mit sich und mit seiner Umwelt angesehen werden sollten. Vgl. Bock, 1988, S. 121.; Siehe dazu den Katalog zur Ausstellung Prinz, Ursula (Bearb.): *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Berlin: Reimer 1986.

⁹ Vgl. Kast, S. 53f.

¹⁰ Vgl. Bock, 1988, S. 124f. u. S. 128.

¹¹ Vgl. Stephan, Inge: „Dass ich Eins und doppelt bin...“. Geschlechtertausch als literarisches Thema“. In: Inge Stephan u. Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. 6 Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Sonderband AS 96. Hamburg: Argument 1988, S. 153-175, hier S. 172.

Hermann Hesse beschreibt in seinem 1930 erschienenen Roman *Narziß und Goldmund* den Androgynismus als „die Sehnsucht nach Überwindung der geschlechtlich bedingten Einseitigkeit und nach höchster Erfüllung des einen Geschlechts im andern“.¹² So Hesse:

Es schien alles Dasein auf der Zweiheit, auf den Gegensätzen zu beruhen; man war entweder Frau oder Mann, entweder Landfahrer oder Spießbürger, entweder verständig oder gefühlig – nirgends war ein Atmen und Ausatmen, Mannsein und Weibsein, Freiheit und Ordnung, Trieb und Geist gleichzeitig zu erleben, immer mußte man das eine mit dem Verlust des andern bezahlen, und immer war das eine so wichtig und so begehrenswert wie das andere!¹³

Der Kreis in der Welt der Formen, der das Richtige und Runde wiedergibt, und die Sehnsucht nach dem Einen und Ganzen in der Zahlensymbolik, da die Eins unzerteilt und vollständig der Inbegriff des Ganzen und Vollkommenen ist, stehen im Widerspruch zu der Zwei, die dagegen den Zwist und den Zweifel ausdrückt. Man könnte sagen, die Zwei wird mit Zwietracht und Zwiespalt gleichgesetzt und sie besitzt nur negative Eigenschaften, doch die Zwei ermöglicht die Weiterentwicklung des Daseins, die Existenz der Polaritäten, der Gegensätze, der Spannungen.¹⁴

Allerdings ist nach Friedrich Nietzsche nicht die Wahrnehmung der Gegensätze, sondern die Wahrnehmung der Übergänge erforderlich, sodass sich ein neues Paradigma menschlichen Lebens durch die Überwindung des Dualismus etabliert. Die Kritik an dem Geschlechtsdimorphismus, und zwar in seiner Verallgemeinerung zu einem dualistischen Weltauslegungsprinzip, führt zur Erlösung der in Oppositionen erstarrten Welt der Väter,¹⁵ da

[d]ie allgemeine ungenaue Beobachtung in der Natur überall Gegensätze [sieht] (wie z.B. „warm und kalt“), wo keine Gegensätze, sondern nur Gradverschiedenheiten sind. Diese schlechte Gewohnheit hat uns verleitet, nun auch noch die innere Natur, die geistig/sittliche Welt, nach solchen Gegensätzen verstehen und zerlegen zu wollen. Unsäglich viel Schmerzhaftigkeit, Anmaßung, Härte, Entfremdung, Erkältung ist so in die menschliche Empfindung hineingekommen, dadurch, daß man Gegensätze an Stelle der Übergänge zu sehen meinte.¹⁶

Durch das Vermeiden der Abstoßung oder der Zwangsintegration des Anderen öffnen sich Wege zu positiven Lösungen,

also Wege hin zu einer Kultur der Anerkennung des Fremden, zur korrespondierenden Wechselwirkung von Ich und Nicht-Ich, zum Ertragen der Vielfalt anstelle erzwungener Vereinheitlichung, zu Toleranz gegen das Fremde, zu Relativierung des Eigenen und damit zu der Klugheit, sich selbst die Chance der Bereicherung durch andere zu gewähren.¹⁷

Die Tendenz der Angleichung der Geschlechter ist ein Phänomen der Entwicklungslogik hochmoderner Gesellschaften, wo die Androgynie als eine dynamische Anpassung an veränderte Gesellschaftsstrukturen interpretiert werden kann. Genau diesen Menschentypus braucht diese hochtechnisierte, moderne Gesellschaft, um die erwartenden Grenzüberschreitungen zwischen den angeglichenen Geschlechtsrollen vollziehen zu können.

¹² Dietrich, Ernst-Ludwig: „Der Urmensch als Androgyn“. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 58 (1939), S. 297-345, hier S. 345.

¹³ Hesse, Hermann: *Narziß und Goldmund. Erzählung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1957, S. 250.

¹⁴ Vgl. Betz, Otto: „Mann und Frau zusammen heißen Mensch“. In: Hartmut Meesmann u. Bernhard Sill (Hrsg.): *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 142-155, hier S. 142f.; Siehe noch dazu ders.: *Geheimnis der Zahlen*. Stuttgart: Kreuz 1989.

¹⁵ Vgl. Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln, Wien: Böhlau 1986, S. 209. (Literatur und Leben 30) Zugl.: Diss. Univ. Heidelberg 1983/84.

¹⁶ Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*. Herausgegeben von Karl Schlechta. Bd. 1. Achte Aufl. München: Hanser 1977, S. 907.

¹⁷ Eifler, S. 13.

Die Androgynie wird durch den Bruch der stereotypen Assoziationsketten (die Frauen sind weiblich = weich, emotional, intuitiv, nachgiebig usw. und die Männer sind männlich = hart, rational, analytisch, konfliktfähig usw.) als Zwischenschritt angesehen, der durch die Aufhebung der in sich begrenzten Rollen zur individuellen und gesellschaftlichen Entwicklung führt. Solche Gesellschaften sollten versuchen,¹⁸

Androgynie nicht mehr nur als Auflösung der Grenzen bzw. Vereinigung von *vorgegebenen* psychischen und sozialen Potenzen zu sehen, sondern diese selbst frei zu machen von der Bindung an ein Geschlecht. Daraus ergeben sich Denkfiguren, die nicht länger Gegensätze und Widersprüche harmonisieren und eine wie auch immer geartete Einheit beschwören, sondern Wege weisen, die die Vielfalt der Möglichkeiten erkennen lassen.¹⁹

Die Grenzen zwischen der biologischen Weiblichkeit und Männlichkeit sind nicht starr, sondern fließend, eine Tatsache, die entweder als Abweichung von der kulturellen Norm im Sinne des Anormalen oder als Synthese der Weiblichkeit und der Männlichkeit auf einer höheren Ebene gesehen werden kann. Ein solcher Begriff für diese qualitative Synthese kann die Androgynie sein.²⁰ So kommt man zu der Schlussfolgerung, die „Androgynie muß Praxis werden.“²¹ In den 70er Jahren wurde dieses Konzept der Androgynie im feministischen Diskurs sowohl in den USA als auch in Westeuropa als ein mögliches Emanzipationsmodell diskutiert, insbesondere im Sinne der Befreiung von den Fesseln der starren Geschlechterrollen, aber bald entwickelte sich innerhalb des feministischen Diskurses eine differenzierte Kritik am Androgynen, und die verborgene, asymmetrische Geschlechterordnung kam vom Hintergrund des ästhetisierten Scheins des schönen Androgynen wieder zum Vorschein.²² Diese These vertritt auch die Literaturwissenschaftlerin Susanne Amrain, dass der Androgyn eine reine Männerphantasie ist, daher kann er für die Frauen keine hoffnungsvolle Utopie sein, „denn in ihm waren Anteile weiblicher Realität oder realistischer Wirklichkeit niemals enthalten. Er bietet dafür seiner Natur nach keinen Platz. - Schaffen wir ihn [den Androgynen] ab“,²³ fordert sie konsequent, denn die

Deutungen der Androgynie als eine Verschmelzung der Geschlechter in Liebe sind zutiefst idealistisch und hoffnungsvoll und als solche nicht frei von den Täuschungen über die realen Verhältnisse von hierarchischer Macht zwischen den Geschlechtern, die unter dem Mantel der Androgynie unverändert weiterwirken können.²⁴

Silvia Bovenschen und Marianne Schuller kritisierten 1977 im Gespräch mit Herbert Marcuse ihrerseits auch die Idee der Androgynie: „[D]ie männliche Projektion versöhnt ihre Utopie des Weiblichen mit dem Status, den das Männliche gesellschaftlich hat. Diese durch den Androgynenmythos inspirierten Versöhnungen sind asymmetrisch, und die Frauen sind wieder einmal draußen.“²⁵

¹⁸ Vgl. Bock u. Alfermann, S. 25.

¹⁹ Ebd. (Hervorhebung von den Autorinnen)

²⁰ Vgl. Bock, 1988, S. 122.

²¹ Hultberg, Peer: „Inspiriert zu neuer geschlechtlicher Identität“. In: Hartmut Meesmann u. Bernhard Sill (Hrsg.): *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 62-69, hier S. 69.

²² Vgl. Bock, Ulla: „Wenn die Geschlechter verschwinden“. In: Hartmut Meesmann u. Bernhard Sill (Hrsg.): *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 19-34, hier S. 24.

²³ Amrain, S. 128.

²⁴ Bock, 1988, S. 130.

²⁵ Habermas, Jürgen u. Marcuse, Herbert (Mitarb.): „Weiblichkeitsbilder. Gesprächsteilnehmer: Herbert Marcuse, Silvia Bovenschen, Marianne Schuller“. In: *Gespräche mit Herbert Marcuse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 65-87, hier S. 74.

Julia Kristeva sah in den Anfängen der Neuen Frauenbewegung in den 70er Jahren den androgynen Menschentypus als ein Ziel des Feminismus an, doch später brachte sie ihn in ihren *Geschichten von der Liebe* (1983) in die Nähe des selbstverliebten Narzisses.²⁶ So Kristeva:

Der Androgyne [...] ist eingeschlechtlich: Er ist in sich selbst zwei, ein versierter Onanist, eine geschlossene Ganzheit, eine Verkeilung von Himmel und Erde, eine selige Verschmelzung haarscharf an der Katastrophe. Der Androgyn liebt nicht, er erblickt sich in einem anderen Androgynen, um sich selbst zu sehen, rund, glatt, ohne anderen. Als Verschmelzung an sich kann er nicht einmal verschmelzen: Er ist von seinem eigenen Bild fasziniert.²⁷

Kleidercodes, Verhaltensrepertoires, Gestik, Mimik o.Ä. schaffen Männlichkeit und Weiblichkeit. So ergibt sich nach dem Handeln des Einzelnen in Bezug auf die Sprache, die Kleidung usw. das Produkt Geschlecht, das Geschlecht als soziale Konstruktion nach Maßgabe der geschlechtlichen Vorgaben der jeweiligen Normgesellschaft, die einen Mann zum Mann und eine Frau zur Frau macht. Biologie und Medizin waren durch ihre Aussagen über die Geschlechterordnung ausschlaggebend, die Frau sei nämlich rezeptiv, empfangend, ein Produkt der Natur, passiv, während der Wissenschaftler, der die Natur untersucht, als aktiv und verändernd galt.²⁸ Georg Simmel hat in seiner Schrift *Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem* (1911) die begrifflichen und gedanklichen Auswirkungen der patriarchalischen Gesellschaftsstruktur im maskulinen Charakter des Begriffspaars männlich-weiblich bloßgelegt und dabei bewiesen, wie in der Opposition der Geschlechter das Männliche zum objektiven Ideal verabsolutiert wird.²⁹

Den Frauen bietet also die traditionelle Deutung von Androgynie in ihren beiden Konfigurationen als Synthese von männlich und weiblich mit Hauptmerkmal die Harmonie durch die Komplementarität kein hinreichendes Emanzipationsmodell. Im Gegenteil wirkt darin die Asymmetrie der gesellschaftlichen Wertung der Geschlechter weiter, das als männlich bzw. als weiblich Geltende bleibt gleich, und die Identifikation der Frau bzw. des Mannes mit dem als weiblich bzw. männlich Definierten wird nicht gelöst. Jenes Gedankengebäude, dessen Grundlage ein symmetrisches Verhältnis zwischen den Geschlechtern sein soll, steht nämlich auf einer schiefen Ebene, die sich an die traditionsgebundenen Geschlechterrollen hält.³⁰ Aus der Dualität und der Komplementarität zweier Pole resultieren im Endeffekt der Vorrang des einen und die Unterordnung des anderen.³¹

²⁶ Vgl. Bock u. Alfermann, S. 28 (Anm. 6).; Siehe dazu Kristeva, Julia: „Die Produktivität der Frau. Interview geführt von Eliane Boucquey“. In: *Alternative* 108/109 (1976), S. 166-173, hier S. 173.

²⁷ Kristeva, Julia: *Histoires d'amour*. Paris: Denoel 1983, S. 71. Siehe analytischer darin das Kapitel: „Les androgynes“, S. 70ff.; Siehe dazu die deutsche Auflage Kristeva, Julia: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 72. Zitiert nach Bock u. Alfermann, S. 28 (Anm. 6).

²⁸ Vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie 2008, S. 10 u. S. 16.

²⁹ Vgl. Aurnhammer, 1986, S. 210.; Vgl. dazu das Kapitel 3.4. „Zur Kultur des Eigenen bzw. zur Akkultur des Fremden - Georg Simmels *Weibliche Kultur* (1902) und *Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem* (1911)“ der vorliegenden Arbeit.

³⁰ Vgl. Bock, 1994, S. 20 u. S. 22.

³¹ Vgl. Klinger, Cornelia: „Beredtes Schweigen und verschwiegenes Sprechen. Genus im Diskurs der Philosophie“. In: Hadumod Bußmann u. Renate Hof (Hrsg.): *Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner 1995, S. 34-59, hier S. 41.; „Klinger beruft sich dabei auf Nancy Jay, die das Problem von Geschlechterdifferenz als dichotomischer Konstruktion“ sieht. Funk, Julika: „Die melancholische (Un-)Ordnung der Geschlechter in der Moderne und die Androgynie-Utopie“. In: Ulla Bock u. Dorothee Alfermann (Hrsg.): *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 1999. Androgynie. Vielfalt der Möglichkeiten*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1999, S. 35-54, hier S. 39.; Siehe dazu Jay, Nancy: „Gender und Dichotomy“. In: *Feminist Studies* Jg. 7, 1 (1981), S. 38-65.

Insofern als die Frau nicht in einem autonomen, positiv gesetzten Sinne Anderes ist, wie B zu A, läuft ihr Nicht-A-Sein auf eine negative, mindere, schwächere, kleinere Version von A hinaus. Das ist es, was ihren ontologischen ebenso wie ihren gesellschaftlichen Status sekundär macht: Der Zutritt zu den symbolischen und materiellen Ordnungen der ‚Welt‘ ist ihr verwehrt, aber doch ist sie nicht frei und unabhängig, sondern ihnen unterworfen, d.h. sie ist gezwungen, Gesetzen zu gehorchen, an deren Setzung sie keinen Anteil hat.³²

In der Entgegensetzung von A und Nicht-A, zumal Nicht-A nicht als das genaue Gegenteil von A, sondern alles andere als A gedacht ist, gerät A gegenüber einem grenzenlosen Nicht-A eben durch die bedrohliche Formlosigkeit des Letzteren in Gefahr. Mit diesem Aspekt der Formlosigkeit und Grenzenlosigkeit hängen die Ängste vor Verunsicherung, Ansteckung und Verunklärung der Grenzen zusammen, die in der patriarchalen Kultur mit der Vorstellung von Weiblichkeit besetzt sind.³³

Die abendländische Kultur krankte daran, Weiblichkeit - als Geschlechtlichkeit, Körperlichkeit und Mutterschaft - als das Andere zur Kultur konstruiert zu haben. Zugleich legitimierte sie auch noch den Ausschluss von Frauen aus kulturellen Institutionen.³⁴

Fremde waren immer in jeder Kulturstufe und in jeder Epoche differenziert. Doch Frauen wurden auch innerhalb der eigenen Kultur als eine weitere Stufe Fremder konzipiert und sie stehen als „interne Andere“³⁵ zwischen Eigenem und Fremdem mit einer deutlichen Tendenz zur Fremdheit, bzw. zur Fremdheit der Geschlechter.

Im Zusammenhang also mit der kritischen Haltung gegenüber dem traditionellen Verständnis von Androgynie wird auch auf die Gefahr der Verschleierung realer Machtverhältnisse durch Ästhetisierung aufmerksam gemacht, denn ohne Zweifel sind unter dem Mantel des schönen Androgynen die konservativen Momente einer hierarchischen Geschlechterdifferenz leichter zu verhüllen.³⁶

Simone de Beauvoir vertritt in ihrem Werk *Das andere Geschlecht* die These, dass der Mann als das Eine gilt, während die Frau für das Andere steht, womit einerseits das Normsetzende, Maßgebliche, Primäre dem Abgeleiteten, Relativen, Sekundären und Unwesentlichen andererseits gegenüber steht.³⁷ De Beauvoir hat als erste den Status der Frau als *das Andere*

³² Klinger, S. 42f.

³³ Vgl. ebd., S. 46. Diese Textstelle Klingers ist nach Funk zitiert. Vgl. dazu Funk, S. 39f.

³⁴ Vgl. ebd., S. 38.; Siehe z.B. dazu Irigaray, Luce: *Speculum de l'autre femme. Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Übersetzt von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.; Sigrid Weigel benutzt den Begriff des „internen Anderen“ (Todorov 1985), d.h. des ‚Anderen‘ innerhalb der eigenen Kultur. [...] Die Kategorie des ‚internen Anderen‘ wurde von Todorov eingeführt zur Bezeichnung der Fremden innerhalb der eigenen Kultur (bei ihm der Frauen) im Unterschied zu den ‚externen Anderen‘, den Angehörigen fremder Kulturen, die gleichsam als exterritoriale, ferne Fremde betrachtet werden.“ Weigel, Sigrid: „Frauen und Juden in Konstellationen der Modernisierung. Vorstellungen und Verkörperungen der ‚internen Anderen‘. Ein Forschungsprogramm“. In: Inge Stephan, Sabine Schilling, Sigrid Weigel (Hrsg.): *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*. Köln [u.a.]: Böhlau 1994, S. 333-351, hier S. 333f.; Siehe noch dazu folg. Anm.

³⁵ Dieser Begriff des „internen Anderen“ innerhalb der eigenen Kultur, wobei es um die „Geschichte des Imaginären in der komplizierten Dialektik von Gleichheit und Differenz, Eigenem und Fremden“ geht, stammt aus der Studie Todorovs *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Weigel schlägt vor, die Anregungen Todorovs für die Geschichte der Modernisierung fruchtbar zu machen und darin spezifische Funktionen von Weiblichkeit zu untersuchen. Vgl. Weigel, 1994, S. 333f.; Siehe dazu Todorov, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.

³⁶ Vgl. Bock u. Alfermann, S. 18.

³⁷ Vgl. ebd., S. 19.

mit zahlreichen Beispielen aus der Geschichte, Mythologie, Religion und Literatur erfasst und untersucht.³⁸ So Beauvoir:

Keine Gemeinschaft definiert sich jemals als das Eine, ohne sofort das Andere sich entgegenzusetzen. [...] [D]as Subjekt setzt sich nur, indem es sich entgegensetzt: es hat das Bedürfnis, sich als das Wesentliche zu bejahen und das Andere als das Unwesentliche, als Objekt zu setzen.³⁹

Dieser These, so Bock, widerspricht die französische Philosophin Elisabeth Badinter mit ihrer Arbeit *Ich bin du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau oder die androgyne Revolution*, wo sie den Schluss zieht, „Das Eine ist das Andere“, und somit ihre Beobachtungen von der Angleichung der Geschlechter zusammenfasst. Das Patriarchat und der Geschlechterkampf sind an einem Endpunkt angelangt, und das Heraufkommen des Androgynen ist nicht mehr eine Erscheinung am Rande der Gesellschaft, sondern eine Zeitdiagnose, die die Individuen in fortgeschrittenen Industriegesellschaften betrifft.⁴⁰ Konkreter stellt sie im ersten Teil ihres Buches, „Das Eine und das Andere“, den asymmetrischen und ungleichen Charakter der geschlechtlichen Dichotomie unter Beweis. Die Komplementarität bezeichnet sie nicht als ein Verhältnis der Symmetrie und der Gleichheit, sondern als ein hierarchisches Herrschaftsverhältnis, das sich mit Nachdruck auf negative Weise zum Nachteil der Frauen geltend macht.⁴¹ Der zweite Teil, „Das eine ohne das Andere“, reicht vom absoluten Patriarchat bis hin zu seinem Tod, während der dritte Teil, „Das Eine ist das Andere“, dem Krieg der Geschlechter ein Ende macht. So Badinter: „Die Angleichung der Geschlechter wirkt sich auf unsere Wünsche aus. Die Dialektik des Einen und des Anderen büßt etwas von ihrer ursprünglichen Spannung ein, weil die Fremdheit fehlt, der Gegensatz, ja, sogar die Kampffiguren.“⁴²

In ihrem Kapitel „Die Heraufkunft des Androgynen“ unterstützt sie den Standpunkt, alle Menschen seien Androgyne, und in jedem Menschen seien Männliches und Weibliches ineinander verflochten. Doch die Gesellschaften, die jeweiligen Kulturen und die Erziehung beschrieben uns als einem Geschlecht zugehörig. Die Loslösung von einem eingeschlechtigen Menschen bzw. von der femininen Frau und dem virilen Mann ist das erwünschte Ideal.⁴³ Mit Badinter: „Die Fremdheit weicht und lässt Raum für die ‚Vertrautheit‘.“⁴⁴

Virginia Woolfs Essay *A Room of One's Own* (1928) „endet mit der Androgynitätsthese. Nach Woolf könne erst der androgyne Geist, d.h. derjenige, der männliche und weibliche Werte vereinigt, vollkommene künstlerische Produktivität erreichen.“⁴⁵ Woolf stellt sich die Frage, „ob es im Geist zwei Geschlechter gibt, die den zwei Geschlechtern im Körper entsprechen, und ob auch sie vereinigt werden müssen, um vollkommene Befriedigung und Glückseligkeit

³⁸ Vgl. Antonopoulou, S. 22f. (Hervorhebung von der Autorin)

³⁹ Beauvoir, S. 11.

⁴⁰ Vgl. Bock u. Alfermann, S. 19.; Somit stellt Badinter ein ideales Modell dar und widerspricht Simone de Beauvoir, die vom sozialen Geschlecht spricht.

⁴¹ Vgl. Badinter, S. 22f. u. S. 35.

⁴² Ebd., S. 235.; „Das eine ist das andere“, das bedeutet hier nicht, daß das eine dasselbe sei wie das andere, sondern es bedeutet, daß das eine am anderen teilhat und beide einander sowohl ähnlich als auch unähnlich sind.“ Ebd., S. 187.

⁴³ Vgl. ebd., S. 207.; Diese nicht neue These von der Angleichung der Geschlechter ist nach Badinter auf den ökonomischen und technologischen Wandel zurückzuführen. Dabei benutzt sie ein neues Leitbild für die Beziehung zwischen Mann und Frau bzw. für die Verähnlichung der Geschlechter, das sich durch Freundschaft, Kameradschaft, intime Vertrautheit und Zärtlichkeit, doch nicht mehr durch die Dominanz der Leidenschaft und der Erotik oder des Spiels der Verführung und der Verweigerung auszeichnet. Vgl. Bock, 1994, S. 30.

⁴⁴ Badinter, S. 189.

⁴⁵ Antonopoulou, S. 20.

zu erlangen“.⁴⁶ Sie entwirft den Plan, dass in jedem Menschen zwei Mächte regieren, die männliche und die weibliche, die harmonisch zusammenleben und geistig zusammenarbeiten. Im Gehirn des Mannes muss sein Frauenanteil eine Wirkung haben, und die Frau muss ihrerseits mit dem Mann in sich umgehen können, denn nur durch diese Verschmelzung erreicht der Geist seine vollste Fruchtbarkeit, indem er alle seine Fähigkeiten nutzt. Ein rein maskuliner Geist ist wohl ebenso wenig schöpferisch wie ein rein femininer Geist. Den romantischen Dichter und Philosophen Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) zitierend betont Woolf, ein großer Geist sei androgyn, mitschwingend und durchlässig, er übermittelt Gefühle ohne Hemmnisse und ist von Natur aus schöpferisch und ungeteilt.⁴⁷ Dem vielzitierten Satz in der Androgynieforschung von Coleridge „a great mind is androgynous“ liegt auch Virginia Woolfs sozialkritische Schrift *A Room of One's Own* zugrunde. Zugleich drückt dieser Satz auch das Ideal des Künstlerandrogyns des 18. und 19. Jahrhunderts aus.⁴⁸

Nach Woolf ist es tödlich, ans Geschlecht zu denken. Dabei bezieht sie sich auf diejenigen, die schreiben. Es ist tödlich, nur Mann oder Frau zu sein und sich in diesen Rollen festgefahren zu haben, denn man muss weiblich-männlich oder männlich-weiblich sein, sonst ist dieser Tod keine Metapher, sondern Realität, zumal alles Geschriebene mit dieser Voreingenommenheit zum Tode verurteilt ist, es ist nicht fruchtbar, es muss verwelken. Der Grund ist,⁴⁹

es kann in dem Geist anderer nicht wachsen. Eine Art Zusammenarbeit muß zwischen der Frau und dem Mann im Geist stattfinden, ehe die Kunst der Schöpfung vollbracht werden kann. Eine Art Hochzeit der Gegensätze muss vollgezogen werden. [...] All dieses Ausspielen Geschlecht gegen Geschlecht, von Rang gegen Rang; all dieses Behaupten von Überlegenheit und Unterstellen von Unterlegenheit gehört in das Grundschulstadium des menschlichen Lebens, wo es „Seiten“ gibt und es für eine Seite notwendig ist, die andere Seite zu schlagen [...]. Indem die Menschen reifer werden, hören sie auf, an Seiten [...] zu glauben.⁵⁰

Virginia Woolf entwirft 1928 in ihrem *Orlando* das Bild eines Wesens, das die festgelegten Grenzen der Geschlechter sprengt. Durch dieses phantastische Wesen, das Männliches und Weibliches in sich vereint, übt sie Kritik an der Einseitigkeit der traditionellen Rollen,⁵¹ wie folgendes Zitat enthüllt:

Und hier könnte es durch eine gewisse Zweideutigkeit ihrer Worte den Anschein haben, sie tadelte beide Geschlechter gleichermaßen, als gehörte sie keinem von ihnen an; und tatsächlich schien sie vorläufig zu schwanken; sie war ein Mann; sie war ein Weib; sie wußte die Geheimnisse, kannte die Schwächen beider.⁵²

Aus dem Geist des Künstlerandrogyns sind zahlreiche literarische Figuren entstanden, von denen Woolfs *Orlando* wohl die berühmteste literarische Figur ist. Sie schuf einen Blick von Androgynie, der Vorstellungen sowohl einer romantischen, als auch einer viktorianischen Geschlechterpsychologie umfasst.⁵³ Mit den Worten der Autorin:

⁴⁶ Woolf, Virginia: *Ein eigenes Zimmer*. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Reichert. Deutsch von Heidi Zerning. Frankfurt a. M.: Fischer 2012, S. 96.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 96f.

⁴⁸ Vgl. Bock u. Alfermann, S. 16.; So Coleridge „in seinem *Table Talk* am 1. September 1832“. Woolf, 2012, S. 124 (Anm. 1).

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 102.

⁵⁰ Ebd., S. 102 u. S. 104.; Diese fruchtbare Spannung, die Woolf in jedem einzelnen Menschen sieht, egal ob Mann oder Frau, entsteht durch Differenz. Vgl. Bock, 1994, S. 30.

⁵¹ Vgl. Stephan, 1988, S. 167.

⁵² Woolf, Virginia: *Orlando. Eine Biographie*. Aus dem Englischen von Herberth E. und Marlys Herlitschka. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 140.

⁵³ Vgl. Bock u. Alfermann, S. 16.

So verschieden die Geschlechter auch sind – sie mischen sich. In jedem Menschen vollzieht sich ein Schwanken zwischen dem einen Geschlecht und dem anderen, und oft bewahrt nur die Kleidung das männliche oder weibliche Aussehen, während darunter das Geschlecht das gerade Gegenteil dessen ist, was die Oberfläche anzeigt.⁵⁴

Die androgyne Ganzheit des Humanen erfordert einen Maßstab für beide Geschlechter, der kein Entweder-oder, sondern ein Sowohl-als auch misst. Dies bedeutet auch ein Abrücken von den polaren Geschlechtsrollenstereotypen zugunsten einer Skala, die männliche und weibliche Kriterien gleich verteilt. Diesen Maßstab prägt eine androgyne ganzheitliche Persönlichkeitsentfaltung beider Geschlechter, und erst dann können sich Mann und Frau nicht mehr qua Geschlechtszugehörigkeit als Fremde gegenüberstehen.⁵⁵

Zu den Essentials des „Manifests für den androgynen Mann und die androgyne Frau“ gehören zusammenfassend folgende Gedanken:

- Gute Männlichkeit ist androgyne Männlichkeit und gute Weiblichkeit ist androgyne Weiblichkeit.
- Das androgyne Ideal geschlechtlicher Identität bildet kein „drittes Geschlecht“. Die Geschlechterdifferenz bleibt – allerdings nicht im destruktiven, sondern im konstruktiven Sinn.
- Der Charme androgynen Männer und androgynen Frauen kommt nicht „von außen“, sondern „von innen“, ist Frucht psychischer Reife. Es lohnt sich, die Frucht zu pflücken.
- Im Zeichen des androgynen Ideals geschlechtlicher Identität wachsen Empathie und Sympathie der Geschlechter füreinander. Projektionen, die „Mannsbilder“ und „Weibsbilder“ leicht zu „Feindbildern“ machen, schwinden mehr und mehr.
[...]
- Geschlechtliche Identität im Zeichen des androgynen Ideals kennt keine Statik, sondern nur Dynamik. Ihre Gestalt hat den Charakter des Weges. Der androgyne Weg kommt, wenn Männer und Frauen ihn gehen.⁵⁶

Judith Butler benutzt ihrerseits in ihren vieldiskutierten Schriften *Gender Trouble* und *Bodies That Matter*, in denen es explizit um das Verschwinden der Geschlechter geht, den Androgynie-Begriff nicht. Das liegt vermutlich an dem harmonisierenden Aspekt, der dieser Gedankenfigur anhängt.⁵⁷

Judith Butler interessieren in ihrem Werk *Gender Trouble* die Normativität von Geschlechtsidentitäten, die internen Differenzierungen, die Grenzen und die Bedeutungsverschiebungen in Identitätskonstruktionen sowie auch die Bilder der „entmannten Männlichkeit“ und der „phallizierten Weiblichkeit“. Butler zufolge ebnet der utopische Androgynie-Begriff die Geschlechterdifferenz ein, statt sie zu bearbeiten. Sie erhebt entschiedenen Einspruch gegen den Begriff der Androgynie als neuem Ideal oder neuer Form. Stattdessen müssten die Mechanismen der Differenzialisierung beachtet werden, die je nach Kontext in diesen Begriff eingelassen sind und in denen die soziokulturelle Konstruktion von Geschlechterdifferenz sichtbar wird.⁵⁸ Es ist aber nach Butler von entscheidender Bedeutung, dass diese

⁵⁴ Woolf, 1987, S. 167.

⁵⁵ Vgl. Marburger, S. 140f.

⁵⁶ Meesmann, Hartmut u. Sill, Bernhard: „Einführung“. In: Dies.: *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 7-16, hier S. 11f.

⁵⁷ Vgl. Bock u. Alfermann, S. 20.; Siehe dazu Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.; Siehe noch dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikanischen von Karin Würdemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

⁵⁸ Vgl. Funk, S. 49.; Zu den Begriffen der „entmannten Männlichkeit“ und der „phallizierten Weiblichkeit“ siehe Butler, 1997, S. 359 (Anm. 101).

Konstruktion weder ein einzelner Akt noch ein kausaler Prozeß ist, der von einem Subjekt ausgeht und in einer Auswahl festgelegter Wirkungen endet. Konstruktion findet nicht nur *in* der Zeit statt, sondern ist selbst ein zeitlicher Prozeß, der mit der laufenden Wiederholung von Normen operiert⁵⁹.

Die allmähliche Auflösung einer soziokulturellen Ordnung der Geschlechterdifferenz bzw. das allmähliche Verschwinden der Geschlechter ist kein neues Ideal geschlechtlicher Identität, sondern das erwünschte Ideal in der Entwicklungslogik moderner Gesellschaften.⁶⁰

Die Grenzen zwischen der biologischen Weiblichkeit und der biologischen Männlichkeit sind fließend, und ihre vielfältig hervorgebrachten Erscheinungen werden entweder als Abweichung von der kulturellen Norm mit dem Stempel des Anomalen und Krankhaften stigmatisiert oder als Synthese gedeutet, die Weiblichkeit und Männlichkeit nicht aufhebt, sondern vereint und zu einer neuen Qualität führt. Diese nur so gesehene neue Qualität, die zu neuen Wegen für die unbeschränkten Möglichkeiten des menschlichen Daseins führt, kann als Begriff zu der Androgynie dienen.⁶¹ Die Entwicklung hochmoderner Gesellschaften führt zu einer grundsätzlichen Infragestellung der dualen Weltsicht und mündet in der These, dass die Androgynie ein Begriff für das Verschwinden der Geschlechter ist.⁶²

5.1.2. Zur utopischen Einheit des inneren und des äußeren Paares - Die Asymmetrie des antiken Gastfreundschaftsbrauchs der *tessera hospitalis* im Geschlechterverhältnis

Längst vor der Benutzung des Begriffs Symbol im theologischen Bereich, wo Symbolik die Lehre von der Bedeutung der christlichen Sinnbilder und der kirchlichen Bekenntnisse war, längst vor seiner Übertragung auf den ästhetischen Bereich und auch längst vor der Wertschätzung des Symbolischen als einer künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit knüpft sich der Begriff Symbol⁶³

ursprünglich an ein Erkennungszeichen, durch das Getrennte sich wiedererkennen sollten, etwa die *tessera hospitalis*, die Hälfte eines Würfels, Täfelchens, Rings oder einer Scherbe, die sich beim Wiederzusammentreffen des Gastes oder seiner Angehörigen mit dem Gastfreund an die von diesem einbehaltene andere Hälfte an- und zu einem Ganzen zusammenfügen ließ. Das „Symbol“ ist also Teil eines Ganzen, zu dem ein zweiter ergänzender Teil hinzugefügt werden muß. In diesem Wiederfinden und Wiedererkennen, dem „Zusammenfall“ einer Sache mit dem statt ihrer stehenden Bruchstück, dem „Zeichen“, erfüllt sich das Wesen des Symbols.⁶⁴

Dem antiken Gastfreundschaftsbrauch der *tessera hospitalis* zufolge erhielt der Gast als Erinnerungs- und Erkennungszeichen die Hälfte eines zerbrochenen Rings, das *Symbolon* genannt wurde und Hälfte bzw. Teilstück bedeutete. Durch das *συμβάλλειν* bzw. das Zusammenfügen der Teilstücke waren Gastfreunde miteinander verbunden. Das anfängliche Zusammensein (Ganzheit), die darauffolgende Trennung (*Chiasma*) und das schließlich stattfindende Wiederzusammenfügen der *Symbola* (Rekurs) bilden einen Kreislauf, das sogenannte

⁵⁹ Ebd., S. 32. (Hervorhebung von der Autorin)

⁶⁰ Vgl. Funk, S. 35.

⁶¹ Vgl. Bock, 1988, S. 122.

⁶² Vgl. dies., 1994, S. 20.

⁶³ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. 4. durchgesehene und ergänzte Aufl. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1978, S. 1f.; Die Übertragung auf den ästhetischen Bereich vollzog sich bei Johann-Joachim Winckelmann in seinem *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* (1766), wo er die Worte „Symbol“ und „Allegorie“ gleichsetzte. Der Begriff und der Wert des Symbols für die Literatur des reifen und späten Goethe wurden im zusammen mit Heinrich Meyer geschriebenen Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (1798-99) festgelegt. Vgl. ebd., S. 1f.

⁶⁴ Ebd., S. 1.

symbolontische Curriculum, wobei die Bruchstellen der Hälften als symbolontisches Relief die spiegelbildliche Entsprechung und wechselseitige Abhängigkeit bekunden.⁶⁵

Die Reziprozität und die Wiederholbarkeit der Beherbergungsverhältnisse seitens des Gastgebers und des Gastes muss ebenfalls im Anschluss an den Begriff des Fremden erwähnt werden, zumal der heutige Gast bereit sein muss, seinen jetzigen Gastgeber seinerseits zu einem späteren Zeitpunkt in seiner Polis zu beherbergen und zu schützen. Durch die in zwei Teile zerspaltenen Objekte, die die Zusammengehörigkeit von Getrenntem erweisen und von denen jeder die eine Hälfte an sich nimmt, vergewissert man sich dieser Langfristreziprozität.⁶⁶

In Anlehnung an diesen antiken Gastfreundschaftsbrauch *der tessera hospitalis* formuliert Achim Aurnhammer 1986 das Strukturmodell, nach dem er das Literaturästhetische mit dem Motiv der Androgynie in Verbindung bringt. Mit diesem Strukturmodell identifizieren sich sowohl Konfigurationen bezüglich des zweieinigen Paares als auch des Individuums, solange dieses zweieinig oder eins mit sich ist.⁶⁷ Zum Geist der androgynen Utopie gehört also sowohl die geglückte Einheit des äußeren Paares als der eine Teil dieser Vision, als auch die des inneren Paares als der andere Teil der Vision. Doch spätestens seit der Einführung der Syzygie Anima-Animus von Carl Gustav Jung in den androgynen Diskurs ist die primäre und populäre Facette der androgynen Thematik das innere Paar.⁶⁸ Dieses sich gegenseitig ergänzende weibliche und männliche Prinzip bezeichnet einerseits eine positiv gelebte Spannung und andererseits zeugt es von einem Ungleichgewicht, da das männliche Prinzip auf allen Ebenen durchgängig als höher bewertet wird.⁶⁹

Das literarische Motiv der Androgynie oder der Mannweiblichkeit, wie es wörtlich heißt, soll, so Aurnhammer, „jede Relation zweier komplementärer Elemente heißen, die eins waren, eins sind oder eins sein möchten, sofern die Komplementarität geschlechtlich erkennbar ist.“⁷⁰ Der Begriff Androgynie soll als Maßangabe eines Strukturmodells in umfassenderer Bedeutung gebraucht und nicht auf die wörtliche Bedeutung Mannweiblichkeit beschränkt werden, denn taxonomische Bestimmungen bleiben zu vage und Nominaldefinitionen, die Androgynie mit Begriffen wie Mannweiblichkeit, Hermaphroditismus, Bisexualität oder Geschlechtslosigkeit erklären oder mit bestimmten Figuren wie Androgynos und Hermaphroditos gleichsetzen, engen die Bandweite des Motivs ein.⁷¹

Dasselbe gilt für Gegensatzpaare wie z.B. apollinisch-dionysisch oder religiös-säkular, denn dies alles erklärt das Motiv der Androgynie nur anhand von spezifischen Epochen oder von bestimmten Autoren und wird so seinem ästhetischen Spielraum nicht gerecht. Das Auswahlprinzip, das der Untersuchung von Aurnhammer zugrunde liegt, ist ein der Variabilität des Motivs entsprechendes Strukturmodell, das aber auch genau genug ist, sein Erfassungsvermögen sinnvoll zu begrenzen. Außerdem hält sich das Androgynie-Motiv nicht

⁶⁵ Vgl. Aurnhammer, 1986, S. 3.; Der Literaturwissenschaftler Achim Aurnhammer leistet mit seiner 1986 veröffentlichten Studie einen maßgeblichen Beitrag zur Motivgeschichte der Androgynie in der europäischen Literatur. Vgl. Bock, 1988, S. 14.; Da führt er vor, wie sich dieses Motiv zum integralen Bestandteil der Literatur gewandelt hat und wie es zum Schlüsselmotiv für das Werk bestimmter Autoren avancierte. Vgl. dies., 1994, S. 21.

⁶⁶ Vgl. Stichweh, 2010, S. 77.

⁶⁷ Vgl. Aurnhammer, 1986, S. 3.

⁶⁸ Vgl. Meesmann u. Sill, S. 14f.; Siehe dazu das Kapitel 5.3.3. dieser Arbeit, „Carl-Gustav Jungs patriarchaler Begriff der Androgynie“, dort wird dieser Begriff analytisch erklärt.

⁶⁹ Vgl. Bock, 1988, S. 125.

⁷⁰ Aurnhammer, 1986, S. 2.

⁷¹ Vgl. ders.: „Die eins waren, eins sind und eins sein möchten“. In: Hartmut Meesmann und Bernhard Will (Hrsg.): *Androgyn. Jeder Mensch in sich ein Paar!? Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 171-184, hier S. 172.

an Tatsachen, sondern an Denkbare, denn es sind Signale im Text, die den Leser auffordern, das Motiv der Androgynie zu erkennen.⁷²

Nach dem „Grundgesetz aller schönen Künste“, wie es Arthur Schopenhauer bestimmt, soll sich der Leser, führt Aurnhammer fort, ästhetisch in der Kunst auf der Suche nach dem Unsagbaren machen, das Denkbare interpretieren und versuchen, Antworten auf die nicht offen gestellten Fragen zu geben. Nach Schopenhauer beruht in seinem Kapitel „Über das innere Wesen der Kunst“ seines Hauptwerkes *Die Welt als Wille und Vorstellung* die

zum Genuß eines Kunstwerks verlangte Mitwirkung des Beschauers [...] zum Teil darauf, daß jedes Kunstwerk nur durch das Medium der Phantasie wirken kann, daher es diese anregen muß und sie nie aus dem Spiel gelassen werden und unthätig bleiben darf. Dies ist eine Bedingung der ästhetischen Wirkung und daher ein Grundgesetz aller schönen Künste. Aus demselben aber folgt, daß, durch das Kunstwerk, nicht Alles geradezu den Sinnen gegeben werden darf, vielmehr nur so viel, als erfordert ist, die Phantasie auf den rechten Weg zu leiten: ihr muß immer noch etwas und zwar das Letzte zu thun übrig bleiben. Muß doch sogar der Schriftsteller stets dem Leser noch etwas zu denken übrig lassen; da Voltaire sehr richtig gesagt hat: Le secret d' être ennuyé, c' est de tout dire.⁷³

Bei der Entschlüsselung der androgynen Zweideutigkeit in Literatur und Kunst spielt das betrachtende Subjekt eine genauso entscheidende Rolle wie das rätselhafte künstliche Objekt, so Johann-Joachim Winckelmann bei der Betrachtung einer schönen Telephos-Statue⁷⁴:

Neben den Göttern stehen die Helden und Heldinnen aus der Fabel, und diese so wohl als jene waren den Künstlern Vorwürfe der Schönheit. In einigen jungen Helden haben sie sich, wie ich von Hercules angezeigt habe, so hoch in dem Begriffe der Schönheit erhoben, daß selbst das Geschlecht zweydeutig ist, und ich war bey dem ersten Anblicke hierüber zweifelhaft an der Figur des Telephus, welcher von dessen Mutter-Auge erkannt wird, da sie diesen ihren Sohn ermorden wollte. Das Gesicht dieses jungen Helden ist völlig weiblich, wenn man es von unten herauf betrachtet, und es scheint sich etwas Männliches in dasselbe zu mischen, wenn man es von oben herunter ansiehet.⁷⁵

Doch nicht äußere Merkmale oder die losgelöste Phantasie des Lesers bzw. des Zuschauers erleichtern die Entzifferung der Signale aus den zu untersuchenden Texten und Darstellungen, sondern es sind vielmehr die Projektionen, die den Geschlechtern zugeschrieben werden, die als Signale den Leser bzw. den Betrachter auffordern, dieses Motiv nicht nur zu erkennen, sondern es auch geschlechtsspezifisch auszulegen, denn

„männlich“ und „weiblich“ sind keine absoluten Größen, sondern Projektionen, die sich als Mischungsverhältnisse auch in einer einzelnen Person vereinigen können. Die Skala androgyner Hypostasen reicht von makrokosmischer bis in mikrokosmische Zweieinigkeit, sie erstreckt sich von Gottmenschen über Menschenpaare, Geschwister und Zwillinge bis zum Einzelwesen. Die androgyne Verschmelzung sexueller Kräfte kann in ihrer Potenzierung mit göttlicher Schöpferkraft verglichen werden oder als Neutralisierung in geschlechtsloser Bedürfnislosigkeit verbildlicht sein.⁷⁶

Mit der Figur des Androgynen ist nach zahlreichen sozialwissenschaftlichen und literaturwissenschaftlichen Studien gezeigt worden, dass damit „eine recht fadenscheinige

⁷² Vgl. ders., 1986, S. 2 u. S. 4.

⁷³ Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke. Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält*. 3. Auflage. Herausgegeben von Arthur Hübscher. Wiesbaden: Brockhaus 1972, S. 465. (Hervorhebung vom Autor)

⁷⁴ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 171.

⁷⁵ Winckelmann, Johann-Joachim: *Kunsttheoretische Schriften. Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums*. Erster und zweiter Teil. Baden-Baden u. Straßburg: Heitz 1966, S. 50.

⁷⁶ Aurnhammer, 1986, S. 3.

Maske geschaffen wurde, hinter der sich die altbekannten Geschlechterpolaritäten verbargen.“⁷⁷ Nach der aktuellen Androgynie-Forschung ist der Gedanke der Androgynie jedoch nicht nur als literaturästhetisches Motiv interessant, sondern er kann auch als erkenntnisleitender Begriff für gesellschaftliche und individuelle Prozesse, die die wahre Stellung der Frau enthüllen, als Nährboden dienen.⁷⁸

5.2. Die entscheidenden Personifikationen der Androgynie als Inspirationsquelle für die Androgynen-Problematik

Die wichtigsten literarischen Figuren der Androgynie stellen Adam und Eva, Androgynos und Hermaphroditos dar, in denen das Motiv jeweils in seiner vollständigen zyklischen Verlaufsform erscheint.⁷⁹ Platons *Symposion* mit seinem Androgynos und die Ovidischen *Metamorphosen* mit der Figur des Hermaphroditos sind wohl die wichtigsten Quellen der antiken Gestaltung des Androgynen. Dies beweisen viele Skulpturen aus dieser Zeit, insbesondere aus der Spätantike, an denen androgyne Körperformen auffallend sind.⁸⁰

Der Androgyn und der Hermaphrodit, die bis in die heutige Zeit hinein nur undeutlich voneinander getrennt werden, sind Kunstfiguren, in denen sich der Gedanke der idealen, doch in der Realität utopischen Vereinigung des weiblichen und des männlichen Prinzips darstellt. Im *Universallexikon aller Wissenschaften und Künste* des 18. Jahrhunderts stehen die Begriffe Hermaphroditus, Androgynus und Zwitter gleichbedeutend nebeneinander und bezeichnen ein Mann-Weib als ein Wesen, das die Zeichen beiderlei Geschlechts in sich vereint und zu den Missgeburten zählt.⁸¹

Die Idee der Vermischung beider Geschlechter in einem Körper bzw. das Anerkennen der beieinanderliegenden oder vermischten Geschlechter wurde nach den biologischen Sexualtheorien und den juristischen Bestimmungen seit dem 18. Jahrhundert stark abgelehnt. Michel Foucault stellt die Frage, ob wir *wirklich* ein wahres Geschlecht bräuchten, doch die Gesellschaften des Abendlandes haben mit einer an Starrsinn grenzenden Beharrlichkeit diese Frage hartnäckig bejaht. Auf so eine Schrecken auslösende Mißbildung der Natur, die peinliche Strafen erforderlich machte, bezieht sich Michel Foucault, nämlich auf die Erinnerungen der merkwürdigen Geschichte des wahren Geschlechts von Herculine Barbin, auch Alexina Barbin genannt, eines jener Individuen, an der die Medizin und die Justiz des 19. Jahrhunderts stark zweifelten, was ihre wahre sexuelle Identität betrifft. Obwohl die geschlechtlichen Dinge jahrhundertlang im Verborgenen bleiben sollten, weil sie angeblich schamhaft seien, muss man, so Foucault, im Geschlecht die tiefsten Wahrheiten suchen, denn es ist das Geschlecht, das die geheimsten Bestandteile des Individuums verbirgt, nämlich⁸²

⁷⁷ Bock u. Alfermann, S. 11.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 18.

⁷⁹ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 173.

⁸⁰ Vgl. Bock u. Alfermann, S. 15.

⁸¹ Vgl. Bock, 1988, S. 122.; „Hermaphroditus, Androgynus, Zwitter, Zwey-Dorn, [...]. Einer, der die Zeichen beyderley Geschlechts hat, obgleich dieselben schwach und unvollkommen, und mehren Theils das weibliche das stärckeste zu seyn pflaget. Sie werden unter die Mißgeburten und Abweichungen der Natur gerechnet.“ Zedler, Johann-Heinrich (Hrsg.): *Universallexikon aller Wissenschaften und Künste* in 64 Bänden. Bd. 12. Halle u. Leipzig: Zedler 1735, Spalte 1723. Zitiert nach der Neuauflage. Graz: Akad. Druck- u. Verlagsanstalt 1961.; In der *Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* aus dem 19. Jahrhundert werden die Begriffe der Androgynie, des Hermaphroditismus und des Zwittertums als synonyme auf den Menschen bezogene Wörter benutzt und sie kennzeichnen körperliche Anomalien, während man später im *Großen Brockhaus* von 1953ff. (Bd. 1, S. 273) den Begriff „androgyn“ nur für Pflanzen und Tiere und den Begriff „Hermaphrodit“ für den zwitterigen Menschen verwendet. Vgl. Bock, 1988, S. 123.

⁸² Vgl. Foucault, Michel: „Das wahre Geschlecht“. In: Wolfgang Schäffner u. Joseph Vogl (Hrsg.): *Über Hermaphroditismus. Herculine Barbin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 7-18, hier S. 7f. u.

„die Struktur seiner Phantasmen, die Wurzeln seines Ichs, die Formen seiner Beziehung zur Wirklichkeit. Am Grunde des Geschlechts – die Wahrheit.“⁸³

Die Androgynie hat als Oberbegriff für die unterschiedlichsten Figuren im Verlauf der Kulturgeschichte funktioniert, zu denen u.a. außer dem Hermaphroditen, die Eunuchen, die Homo- und Bisexuellen, die Amazonen, die Frauenfiguren a la Garçonne, die femme fatale und die Transvestiten gehören. Diese Vieldeutigkeit erschwert das Verständnis des Begriffes der Androgynie, doch eines sticht bei allen Auslegungen sofort ins Auge, nämlich der Wunsch, einer eindeutigen Zuordnung zu einem Geschlecht zu entgehen und das Verlangen, Grenzen zu sprengen.⁸⁴

Die Amazonen werden auch oft als Beispiel für androgyne weibliche Lebewesen genannt, doch sie zeigen nicht das Androgyne, sondern das absichtlich Männliche. Das Bild der Amazone ist mit hoher Ambivalenz behaftet. Der Amazonenmythos hatte gerade in historischen Umbruchszeiten eine besondere Funktion, nämlich einerseits die herrliche, bewundernswerte, starke Frau, eine Allegorie der Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit, andererseits die der gesellschaftlichen Ächtung und Erniedrigung ausgesetzte gewaltsame, unweibliche Frau.⁸⁵ Kleist zitierend sind Amazonen, so Inge Stephan, Frauen, an deren Brust sich nicht ruhen lässt.⁸⁶

5.2.1. Die biblische Überlieferung von der Erschaffung des männlichen Menschen in der Genesis

Im Raum der asiatischen Religionen, im Griechentum, in Ägypten und Germanien ist die Erinnerung an einen androgynen Urzustand bei Göttern und Menschen anzutreffen, wobei auch der Schöpfungsbericht der *Genesis* an diesem Geheimnis rührt.⁸⁷

Dem Schöpfungsbericht der *Genesis*⁸⁸ kann man nicht nur entnehmen, dass die Frau, die nur aus einem Teil Adams gemacht worden ist, dem Mann unterlegen ist, sondern auch, dass es die Frau ist, die dem Mann in ihrer Rolle als Verführerin das Paradies entreißt. Die Kirche und die Theologie stützen ihre Aussagen über die gesellschaftliche Funktion und den Wert der Frau vor allem auf Textstellen des *Alten* und *Neuen Testaments*. Allerdings wird der zweite

S. 11. (Hervorhebung vom Autor); Siehe dazu auch das Kapitel „Foucault, Herculine und die Politik der sexuellen Diskontinuität“, Butler, 2009, S. 142-164.

⁸³ Foucault, 1998, S. 11.

⁸⁴ Vgl. Bock, 1988, S. 122.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 137f.; Siehe auch das Kapitel 4.3. dieser Arbeit u.d.T. „Zu den am Ende der damals bekannten Welt situierten *monstra* mit besonderer Erwähnung der Amazonen“ zur weiteren Erläuterung der Amazonen.; Vgl. noch zu den Amazonen Stephan, Inge: „„Da werden Weiber zu Hyänen...‘. Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist.“ In: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln [u.a]: Böhlau 2004, S. 113-134.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 127.; Siehe dazu den Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge vom 03.06.1801. Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2. München: Hanser 1970, S. 655.; Kleist bezieht sich dabei auf seine Schwester Urlike, die er ehrt, „aber es läßt sich, wie Goethe sagt, nicht an ihrem Busen ruhen“. Ebd.; Heinrich von Kleist, der die herrschende Geschlechterphilosophie seiner Zeit völlig verinnerlicht hat, erscheint seine Schwester als ein „Mißgriff“, den die Natur begangen hat, „als sie ein Wesen bildete, „das weder Mann noch Weib ist, und gleichsam wie eine Amphibie zwischen zwei Gattungen schwankt“. Vgl. Stephan, 2004, S. 127.; Vgl. auch dazu Kleist, S. 676.; „Wiederholt kommt er darauf zurück, daß sich ‚nicht an ihrem Busen ruhen‘ läßt.“ Stephan, 2004, S. 127.; Siehe noch Kleist, S. 676.

⁸⁷ Vgl. Wehr, Gerhard: *Heilige Hochzeit. Symbol und Erfahrung menschlicher Reifung*. München: Kösel 1986, S. 105.

⁸⁸ Vgl. zum folgenden Abschnitt Becker, Gabriele [u.a]: „Zur Situation der Frau im Mittelalter und in der frühen Neuzeit“. In: Gabriele Becker, Silvia Bovenschen [u.a]: *Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 11-128, hier S. 14ff. (Mit Angaben der Zitate aus der *Genesis* im Text)

Schöpfungsbericht immer wieder zitiert und herangezogen, nach dem nur ein Mensch geschaffen wird, ein männlicher Mensch, in dessen Antlitz Gott den Hauch des Lebens haucht und ihn in eine lebendige Seele verwandelt. Diesen männlichen Menschen setzt Gott in das Paradies hinein, doch er verbietet ihm vom Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen zu essen. Dann macht ihm Gott eine Gehilfin, die ihm gleich sei, indem er ihn in einen tiefen Schlaf fallen lässt. Er nahm eine seiner Rippen heraus, verarbeitete sie

zu einer Frau und führte sie zu Adam. Und Adam sagte: Die ist nun Knochen von meinen Knochen, Fleisch von meinem Fleisch, diese wird Mannfrau (*Virago*) genannt, da sie vom Mann genommen ist und deshalb wird ein Mann Vater und Mutter verlassen und an seinem Weib hängen und es werden die zwei ein Fleisch sein. (*Gen. I, 2, 22-24.*)

Doch der erste Schöpfungsbericht, nämlich „[u]nd Gott sprach: machen wir doch einen Menschen uns zum Ebenbild [...]. Und Gott schuf den Menschen zu seinem Ebenbild; zum Bilde Gottes schuf er ihn, und er schuf einen Mann und eine Frau“ (*Genesis I, 26ff.*), in dem es um die Gleichrangigkeit Adams und Evas geht, hat dabei kaum eine Rolle gespielt. Was dagegen betont wird, ist die Schlange, das listigste aller Tiere, das Eva anstiftet, Gottes Gebot zu übertreten und vom Baum der Erkenntnis zu essen:

Und da sah die Frau, daß vom Baum gut zu essen war und er war auch gut anzuschauen und von erfreulichem Anblick; und sie nahm von dessen Frucht und aß, und gab ihrem Mann, der auch aß. Und ihrer beider Augen wurden geöffnet, da sie erkannten, daß sie nackt waren. (*Gen. II, 3, 6-7.*)

Adam verliert, so Bock, durch den Verlust seiner Rippe, aus der Eva geformt wird, seine anfängliche Vollkommenheit, was der Grund seines Strebens ist, seine ursprüngliche Ganzheit wieder zu erlangen.⁸⁹ In der *Genesis* (2, 21-24) wird bei der Erschaffung des Menschen die Einheit von männlich und weiblich betont, wobei sich dem *symbolontischen Curriculum* des Mondzyklus gemäß wie zwei Halbmonde das männliche und das weibliche *Symbolon* zum Mikrokosmos Mensch ergänzen,⁹⁰ jedoch nicht in voller Harmonie, sondern in der Ungleichheit der *symbola*.

Adams Vollkommenheit wurde nach den Auffassungen des Okkultismus durch die Entfernung seiner Rippe aufgehoben. Durch diese Aufspaltung seiner Vollkommenheit in Myriaden von Männern und Frauen lebte nun das Wesen der Frau, etwas, was ursprünglich ein Teil von ihm war, außerhalb seiner selbst. So gab es von nun an das aktive Prinzip in der Gestalt des Mannes, es gab also den Geist und die Materie, die Frau, nämlich das passive Prinzip.⁹¹ Die Erschaffung Adams erfolgte, ohne dass das weibliche Prinzip berücksichtigt wurde. Aufgrund der Langeweile Adams formt Gott Eva, die dadurch zu einem Kind des Männlichen wird. Während Adam die spirituelle Hauptrolle beibehält, fällt Eva die materielle Rolle zu. Adam, der Sohn Gottes, Eva, die Tochter des Mannes, Adam nach seinem Ebenbild geformt, Eva nicht so nah dem Göttlichen wie ihr Gefährte. Adam hat im Schlaf - wie im Traum - Eva geboren, Evas Fortpflanzung wird zum Fluch.⁹²

⁸⁹ Vgl. Bock, 1988, S. 130.

⁹⁰ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 175f.

⁹¹ Vgl. Amrain, S. 121.; Allerdings gilt Adam in der okkulten und mystischen Tradition als die größte Quelle und als Imago des romantischen Androgynitätskonzepts. Vgl. ebd.

⁹² Vgl. Badinter, S. 92.

5.2.2. Platons Androgynos personifiziert in seinen in Kugelgestalt vorgestellten mann-weiblichen Ganzmenschen

Jeder von uns ist also ein Stück von einem Menschen,
da wir ja zerschnitten, wie die Schollen, aus einem zwei geworden sind.
Also sucht nun immer jedes sein anders Stück.⁹³
Platon

Platon hat in seinem *Symposion* dem berühmten Lustspieldichter Aristophanes den Mythos des Androgynos in den Mund gelegt. So stellt er in einer mythischen Vorzeit die damalige Menschenrasse dar, nämlich zylindrische Doppelwesen mit Januskopf, vier Armen und Beinen und zwei Geschlechtsteilen.⁹⁴ Platon lässt Aristophanes im Kapitel „Die ursprüngliche Natur des Menschen. Herkunft und Art seiner drei Geschlechter“ seinen Gemahl-Genossen seine These über den Eros und seine wahre Kraft erklären:

Ich will also versuchen, euch seine Kraft zu erklären, und ihr sollt dann die Lehrer der übrigen sein. Zuerst aber müßt ihr die menschliche Natur und deren Begebnisse recht kennenlernen. Nämlich unsere ehemalige Natur war nicht dieselbe wie jetzt, sondern eine ganz andere. Denn erstlich gab es drei Geschlechter von Menschen, nicht wie jetzt nur zwei, männliches und weibliches, sondern es gab noch ein drittes dazu, welches das gemeinschaftliche war von diesen beiden, dessen Name auch noch übrig ist, es selbst aber ist verschwunden. Mannweiblich nämlich war damals das eine, Gestalt und Benennung zusammengesetzt aus jenen beiden, dem männlichen und weiblichen, jetzt aber ist es nur noch ein Name, der zum Schimpf gebraucht wird. Ferner war die ganze Gestalt eines jeden Menschen rund, so daß Rücken und Brust im Kreise herumgingen.⁹⁵

In dieser als Lobeshymne auf den Eros gehaltene berühmte Rede Aristophanes' drückt sich ja auch die Sehnsucht nach dem Runden und nach der Kugelgestalt aus, in der die mannweiblichen Ganzmenschen vorgestellt werden.⁹⁶

So Platon: „Diese drei Geschlechter gab es aber deshalb, weil das männliche ursprünglich der Sonne Ausgeburt war und das weibliche der Erde, das an beidem teilhabende aber des Mondes, der ja auch selbst an beiden teilhat.“⁹⁷ Diese auf die Gestirne bezogenen Geschlechtsvarianten der Urmenschen, nämlich Sonne (männlich-männlich), Mond (männlich-weiblich) und Erde (weiblich-weiblich), zeigen ganz deutlich die sich daraus ergebende Hierarchie auf. So ergibt sich mittels der den Gestirnen immanenten Bedeutungen für die Vereinigungsformen folgende Rangordnung: Die männliche Homosexualität wird am höchsten geschätzt, die mannweibliche Ehe steht lediglich als normaler Mittelzustand da, während die lesbische Liebe an dritter Stelle folgt. Durch diese Prädestinationslehre der Liebe und die Aufwertung männlicher Homosexualität liefert Platon der Aristokratie von Athen und ihrer Institution der Knabenliebe eine ironische Legitimation.⁹⁸ Auf den scharfen Gegensatz zwischen der den Geist repräsentierenden Sonne und der Erde wird auch später eingegangen,

⁹³ Wie „aus einem zwei geworden sind“, erläutert Platon in seinem Kapitel u.d.T. „Eros als Geleiter und Rückführer in die alte Natur ist Urheber des größten Gutes“. Platon: *Sämtliche Werke. Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*. Bd. 2. Herausgegeben von Burghard König u. übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie 1994, S. 63.

⁹⁴ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 173.

⁹⁵ Platon, S. 61.

⁹⁶ Vgl. Betz, S. 143.

⁹⁷ Platon, S. 61.

⁹⁸ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 173f.; Allerdings gilt das Prinzip der Sonne als aktiv und das des Mondes als ausgeglichen, während das der Doppelweiber verbunden mit der Erde als passiv. Kreisform und Geschlechtsmischung kennzeichnen diese Urmenschen als mikrokosmische Entitäten. Vgl. ders., 1986, S. 9.

wie im Kapitel 5.3.1. u.d.T. „Die Seele ist niedriger als der abstracte Verstand“ - Die Projektion des platonischen Ganzmenschens in die Schöpfungsgeschichte der *Bibel*“ gezeigt wird.

„Das Doppelantlitz des Urandrogyn ist der zu- und abnehmende Mond, die Zerschneidung in zwei Teile läßt sich aus der Erscheinung der beiden Mondhälften verstehen.“⁹⁹ Der Mond als Gestirn im platonischen Androgynos drückt die sexuelle Übertragung der lunaren Eigenschaft aus, sowohl Licht zu spenden als auch Licht zu empfangen.¹⁰⁰ So Aurnhammer:

Aufgrund der Unterscheidung von abnehmendem und zunehmendem Mond wird dem Mond häufig Doppelgesichtigkeit korreliert. Die fast durchgängige Verknüpfung von Mond und Androgynie erklärt sich zudem daraus, daß der Mondkreislauf das symbolontische Curriculum par excellence in der Natur darstellt: der Vollmond teilt sich in zwei Halbmonde, die sich wieder zum Vollmond vereinigen. Es überrascht daher nicht, daß der Mond das Musterbild aller vollständigen, das heißt zyklisch strukturierten Androgynie-Mythen abgibt.¹⁰¹

Platon schreibt in seinem Kapitel „Bestrafung des menschlichen Übermuts durch Zeus und Zustandekommen der jetzigen menschlichen Art“, dass diese kreisförmigen Kreaturen an Kraft und Stärke gewaltig waren und da sie die Götter angreifen wollten, ersann sich Zeus eines Mittels, diese Kreaturen zwar nicht zu töten, sondern sie schwächer zu machen.¹⁰² Diesen Plan erklärt er nun den anderen Göttern:

Denn jetzt, sprach er [Zeus], will ich sie jeden in zwei Hälften zerschneiden, so werden sie schwächer sein und doch zugleich uns nützlicher, weil ihrer mehr geworden sind, und aufrecht sollen sie gehen auf zwei Beinen. Sollte ich aber merken, daß sie noch weiter freveln und nicht Ruhe halten wollen, so will ich sie, sprach er, noch einmal zerschneiden, und sie mögen dann auf einem Beine fortkommen wie Kreisel. Dies gesagt, zerschnitt er die Menschen in zwei Hälften, wie wenn man Früchte zerschneidet, um sie einzumachen, oder wenn sie Eier mit Haaren zerschneiden. [...] Nachdem nun die Gestalt entzweigeschnitten war, sehnte sich jedes nach seiner anderen Hälfte, und so kamen sie zusammen, umfaßten sich mit den Armen und schlangen sich ineinander [...]. Von so langem her also ist die Liebe zueinander den Menschen angeboren, um die ursprüngliche Natur wiederherzustellen, und versucht aus zweien eins zu machen und die menschliche Natur zu heilen.¹⁰³

Die Götter heilen die äußeren Verletzungen nach der Trennung der Geschlechter, doch die inneren Verletzungen, dieses unstillbare Verlangen der einen Hälfte nach der anderen, können sie nicht heilen. Dieses Verlangen nach dem Ganzen nennt Aristophanes Liebe.¹⁰⁴ In seiner Rede wird also die tiefe Sehnsucht nach Überwindung eines Antagonismus und nach Wiederherstellung eines ursprünglichen paradiesischen Zustandes der Eingeschlechtlichkeit deutlich ausgedrückt. Dieser paradiesische Zustand könnte nach Aristophanes in der Liebe zwischen Mann und Frau wiederhergestellt werden,¹⁰⁵ aber die nachfolgenden

Generationen haben nicht mehr so optimistisch darüber gedacht, weil sie die zerstörerischen Auswirkungen dieses Antagonismus am eigenen Leibe erlebt und dessen gesellschaftliche Verfestigung im patriarchalischen System beobachtet haben. Der Wunsch nach Aufhebung des Antagonismus ist aber im Verlauf der Geschichte nie ganz verschwunden. Verständlicherweise

⁹⁹ Dietrich, 1939, S. 298f.; „Dies erweist auch die lateinische Doppelform *lunus* und *luna*“. Ebd., S. 298 (Anm. 5).

¹⁰⁰ Vgl. Aurnhammer, 1986, S. 12.

¹⁰¹ Ders., 1994, S. 174.

¹⁰² Vgl. Platon, S. 61f.

¹⁰³ Ebd., S. 62f.

¹⁰⁴ Vgl. Stephan, Inge: „Mignon und Penthesilea. Androgynie und erotischer Diskurs bei Goethe und Kleist“. In: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2004, S. 165-188, hier S. 167.

¹⁰⁵ Vgl. dies., 1988, S. 160.

ist er in erster Linie immer wieder bei Frauen laut geworden, weil sie ja die offensichtlichsten Opfer dieses Antagonismus geworden sind und ihre Lebens- und Glücksmöglichkeiten durch die Rollenverteilung und durch die Aufwertung der Männlichkeit und die Abwertung von Weiblichkeit im patriarchalischen System entscheidend eingeschränkt sahen.¹⁰⁶

Obwohl im gewissen Sinne die Androgynität der Urmenschen symbolischer Hinweis auf ihre ursprüngliche Vollkommenheit ist,¹⁰⁷ bleibt der Gedanke vage in der Sphäre der Utopie. Die literarische Praxis entblößt diesen utopischen Charakter der fiktiven Vollkommenheit und das Wort Mannweib wird in der Literatur nur als Schimpfwort genutzt. Eine Männin gehört nicht zum patriarchalischen System, wie zu zeigen sein wird.

5.2.3. Ovids Zwitterwesen Hermaphroditos - Ein kastrierter, halbierter Mann

Der geschlechtlich ungetrennte Knabe Hermaphroditos, „[d]essen Gesicht war so, daß du Vater konntest und Mutter wiedererkennen an ihm“,¹⁰⁸ der Sohn des Hermes und der Aphrodite, wird als Beispiel der schönen Ausgewogenheit von männlich und weiblich erwähnt. Ob das nun aber so ist?

Im vierten Buch Ovids (43 v.Ch. - 17 v.Ch.) findet sich, wenn auch verdeckt, in der Struktur eines *symbolontischen Curriculum*s, die literarisch bedeutendste Ausformung dieses Mythos', nach dem der schöne fünfzehnjährige Knabe beim Quellenteich der Nymphe Salmakis begegnet, die ihn liebevoll umschlingt und nicht mehr losläßt. Das Gebet der Salmakis hörend segneten die Götter das Liebespaar und sie vereinten die zwei zu einem für immer untrennbaren Hermaphroditen.¹⁰⁹ So Salmakis:

„Ihr Götter mögt so gebieten, daß ihn von mir keine Stunde und mich von ihm keine Stunde kann trennen!“ Und ihr Gebet, es fand seine Götter: Die Leiber der Beiden wurden verschmolzen, in e i n e Gestalt die Zweie geschlossen. Wie, wenn man Zweige gepropft unter e i n e Rinde und sieht zusammen sie wachsen und weiter gemeinsam sprießen fortan, so sind, als in zäher Verstrickung die Leiber der Beiden vereinigt, zwei sie nicht mehr, eine Zwiegestalt doch, nicht Mädchen nicht Knabe weiter zu nennen, erscheinen so keines von beiden und beides.¹¹⁰

Das mythische Vorbild des Hermaphroditen wird über die Harmonie zwischen männlich und weiblich hinaus zum schönen Sinnbild einer Synthese von menschlicher und göttlicher Natur. Der edle Hermaphrodit mit der erlesenen Schönheit einer Frau und der Stärke eines Mannes¹¹¹ ist ein unverkennbares Signal, das ganz deutlich auf die Androgynität hinweist, zugleich aber dem Männlichen und dem Weiblichen Eigenschaften verleiht, die sich für die polare Zuschreibung eines idealisierten Männer- und Frauenbildes einsetzen. Doch ist aus dem Hermaphroditen kein Doppelwesen entstanden, da er nicht als mannweibliches Wesen aus dem Wasser der Quelle steigt, sondern als halbierter Mann,¹¹² wie sich aus seinen verzweifelten Worten ergibt, als er einsah,

daß die lautere Flut, in die er gestiegen als Mann, ihn zum Zwitter gemacht, daß die Glieder weich ihm geworden in ihr, da rief er die Hände erhebend – schon mit männlicher Stimme nicht mehr: „O Vater und Mutter, gebt als Geschenk eurem Sohn, der den Namen trägt von euch beiden: Wer in dieses Gewässer geraten als Mann, er entsteig' ihm wieder als Halbmann,

¹⁰⁶ Ebd., S. 160f.

¹⁰⁷ Vgl. Lurker, Manfred (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Vierte, durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Kröner 1988, S. 35.

¹⁰⁸ Ovid (Publius Ovidius Naso): *Metamorphosen*. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text herausgegeben von Erich Rösch. München: Ernst Heimeran 1961, S. 139.

¹⁰⁹ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 175.

¹¹⁰ Ovid, S. 143. (Hervorhebung vom Autor)

¹¹¹ Vgl. Aurnhammer, 1986, S. 34f.

¹¹² Vgl. Bock, 1988, S. 136.

verweibt, sobald ihn berührt seine Wellen!“ Beide bewegt, seine Eltern, sie machten wahr ihres Sohnes Wort und tränkten den Quell mit dem mannheitsverderbenden Zauber.¹¹³

Seine Halbierung liegt also dem Gedanken der Kastration nahe, nämlich der Kastration, für die ein listiges, gieriges Weib verantwortlich ist, das im Wasser, in seinem Element, die Übermacht hat.¹¹⁴ Der Hermaphrodit ist ein Opfer der lüsternen Nymphe Salmakis, keine harmonische Verbindung wie die des mythischen Androgynen im *Gastmahl*, sondern ein Doppelgeschöpf, nicht Mann, nicht Weib, sondern Halbmann bzw. Zwitter.¹¹⁵

Diese Verletzung zeigen die Skulpturen des Hermaphroditen im hellenistischen Griechenland nicht. Dagegen ästhetisieren sie ihn anfangs zu einer Gestalt der Ganzheit und Harmonie. Doch in der späten Antike sind die Hermaphroditen keine Wesen der Synthese von weiblichen und männlichen Potenzen, sondern es geht nach dem klassischen Ideal des muskulösen Herakles und des athletischen Apollo um männliche Wesen, die durch weibliche Attribute der nährenden Kraft bereichert zum Bild einer unerfüllten Sehnsucht werden. Der Hermaphrodit repräsentiert den schönen Jüngling bzw. die in den griechischen Stadtstaaten zum pädagogischen Ideal erhobenen Knabenliebe, zumal die Knaben in einem idealisierten Schüler-Lehrer-Verhältnis zu Höherem erzogen wurden, während die jungen Mädchen durch die Heirat mit älteren Männern für die Nachkommenschaft sorgten.¹¹⁶

Die griechische Mythologie erblickt in der Kunstfigur des Hermaphroditos ein mit beiden Geschlechtsmerkmalen ausgestattetes Wesen, also einen Zwitter,¹¹⁷ so wird die Androgynität manchmal mit dem Hermaphroditismus gleichgesetzt, solange man ausschließlich die mythische männlich-weibliche Ganzheit meint, denn der tatsächliche anatomische Hermaphrodit wurde als eine Ab-Normalität, eine Aberration der Natur oder als Hinweis auf den Götterzorn angesehen. Das rituelle androgyne Modell stand, symbolisch gesehen, für die Vereinigung der magisch-religiösen Kräfte der beiden Geschlechter. Es ging also nicht um die Vermehrung anatomischer Organe, das Thema einer solchen Ab-Normalität bleibt hier völlig außer Betracht.¹¹⁸

Winckelmanns Rezeption der Antike ist am männlichen Modell gearbeitete Körperästhetik. Seine „edle Einfalt und stille Größe“ bezieht sich auf den männlichen Körper, in den

¹¹³ Ovid, S. 143.; Außer diesem Urtext erotischer Rede werden in den *Metamorphosen* noch zwei Versionen der Androgynievorstellung aufgezeigt, nämlich die Geschichte vom Seher Tiresias und den sich paarenden Schlangen - ein Urbild androgyner Vollkommenheit - und die Geschichte von Narcissus, der nach dem Fluch Echos in Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild entbrennt. Vgl. Stephan, 2004, S. 170f.; Im Geschlechtswesen des Tiresias haben sich Mannweiblichkeitsvorstellungen versinnbildlicht. Nach der Verletzung der zwei sich paarenden Schlangen wird Tiresias in ein Weib verwandelt, und nach sieben Jahren wird ihm durch die gleiche Handlung das angeborene Geschlecht zurückgebracht. Doch er, der Rückverwandelte, ist in seinem Wesen ein anderer, indem er hermaphroditisches Wissen besitzt. Der Narkissos, wie ihn Ovid in seinen *Metamorphosen* überliefert, lässt sich von Jünglingen und Mädchen begehren. Die Nymphe Echo, die der Salmakis entspricht, bittet die Götter darum, dass sich der Jüngling zur Strafe in sich selbst verliebt. In der unstillbaren Sehnsucht nach seinem eigenen Gegenüber geht er zugrunde, indem er vergisst, für Nahrung und Ruhe zu sorgen. Vgl. Aurnhammer, 1986, S. 14f. u. S. 22.

¹¹⁴ Vgl. Bock, 1988, S. 136.

¹¹⁵ Vgl. Stephan, 2004, S. 171.

¹¹⁶ Vgl. Bock, 1988, S. 136f.

¹¹⁷ Tacitus berichtet von einem Urahn der Germanen namens Twisto, dessen Bedeutung auf den Zwitter hinweist. Vgl. Lurker, S. 35.

¹¹⁸ Vgl. Wehr, S. 103f.

Winckelmann sein Ideal von Androgynität hineinprojiziert: „männliche Stärke“ und „weibliche Zartheit“.¹¹⁹

Platons und Ovids Geschichten beweisen, es gab bereits in der Antike kein einheitliches Bild von der Androgynie, sondern ein Bündel von verschiedenen Vorstellungen, die trotz alledem viele Gemeinsamkeiten aufweisen.¹²⁰ Es geht dabei um

Begehren und Attraktion, um Körperlichkeit und ihre Überwindung, um Vereinigung und Trennung, um Wollust und Schmerz, um Hingabe und Gewalt, kurz um das Verhältnis der Geschlechter zueinander. Androgynie ist dabei nicht so sehr utopisches Modell eines befreiten, harmonischen Geschlechterverhältnisses als viel mehr Reflex auf das Machtgefälle in den Beziehungen.¹²¹

5.3. Von dem Neuplatonismus bis zum Androgynen in der Literatur um 1900, einem selbstgenügsamen Sein

Das androgyne Motiv entwickelt sich im Laufe der Zeit vom akzidentellen zum substanziellen Bestandteil. Auch wenn es in der Renaissance nur zeit- und gattungstypisches Gemeingut ist, wird es in der Aufklärung und in der Romantik zum individuellen Schlüsselmotiv für bestimmte Werke.¹²²

Erst in der Renaissance nach einer langwierigen Diskriminierung der Androgynie aufgrund doppelgeschlechtlicher Monstrosität gewinnt das Motiv der Androgynie an Bedeutung, die erstmals seit der Antike nun positive Konnotationen hat. Es sind nun nicht mehr die Zwitterwesen und der mythische Hermaphrodit als Grundlagen für die Ausdeutungen des Androgynen zu sehen, sondern es sind reale Frauen und Männer, die als Beispiele für neue Denkformen herangezogen werden und die der Klischeegesellschaft nicht mehr entsprechen. Obwohl die Androgynie ein uralter Menschheitstraum sowohl in antiken Mythen und Schöpfungsgeschichten als auch in religiösen und philosophischen Systemen in beiden Denktraditionen, der abendländischen und der asiatischen, ist, taucht sie in periodischen Abständen aus vergessenen Tiefen auf und drückt die menschliche Sehnsucht nach einem ungeteilten Sein aus. Alle bekannten Schriften zur Androgynie, seien sie mythischen, theologischen, philosophischen oder literarischen Charakters, zeugen von der Suche nach einer bewussten Harmonie. Das ist eben die Androgynie, eine Versöhnung, eine höhere Form von Harmonie,¹²³ doch einer männlich bestimmten Harmonie.

Philosophische, theologische und psychologische Geister und Dichter ließen sich immer wieder vom androgynen Mythos faszinieren und inspirieren. Die Zahl dieser Denker, zu denen u.a. Platon, Leo Ebreo, Jakob Böhme, Franz von Baader und Carl Gustav Jung gehören und einer Analyse bedürfen, ist stattlich.¹²⁴

¹¹⁹ Vgl. Stephan, 2004, S. 173.; Siehe auch zu beiden Zitaten Winckelmann, Johann-Joachim: *Gedanken über Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und in der Bildhauerkunst*. Herausgegeben von Ludwig Uhlig. Stuttgart: Reclam 1969, S. 20 u. S. 22. Zitiert nach ebd.

¹²⁰ Vgl. Stephan, 2004, S. 171.

¹²¹ Ebd., S. 172.

¹²² Vgl. Aurnhammer, 1986, S. 8.; Zu den Standardwerken zum Thema ist der Aufsatz von Alan Busst, „The image of the Androgyne in the nineteenth Century“, der die Verbreitung des Androgyn im 19. Jahrhundert analysiert und dabei auf jene Androgynitätsvorstellungen referiert, auf die sich die Romantik beruft. Vgl. Amrain, S. 121.; Siehe analytischer Busst, Alan, J.L.: „The image of the Androgyne in the nineteenth Century“. In: Ian Flecher (Hrsg.): *Romantic Mythologies*. London: Routledge & Kegan Paul 1967, S. 1-95.

¹²³ Vgl. Bock, 1988, S. 15 u. S. 125.

¹²⁴ Vgl. Meesmann u. Sill, S. 13.; Zu diesen Denkergruppen gehören u.a. die Platoniker, die Gnostiker, die Rabbiner und die Kabbalisten sowie auch Denker wie Nikolaj Berdjajew, Wladimir Solowjew, Rudolf Steiner und Carl Gustav Carus. Vgl. ebd.

5.3.1. „Die Seele ist niedriger als der abstracte Verstand“ - Die Projektion des platonischen Ganzmenschen in die Schöpfungsgeschichte der Bibel

[D]ie Seele, untergeordnet wie sie ist dem reinen Verstande [...].¹²⁵

Leone Ebreo

Als himmlisch-irdische Doppelnatur der Seele wird der Androgyn in der Renaissance gedeutet. Der Philosoph Marsilio Ficino (1433-1499), vom Hofe Lorenzos de Medici, übersetzt und allegorisiert Platons *Symposion*, so kann die Seele wieder durch platonische Liebe aus der körperlichen in die göttliche Welt zurückgelangen.¹²⁶

Der um 1500 in Neapel und Genua lebende jüdische Gelehrte Leone Ebreo¹²⁷ (1460-1521) versucht in seinen *Dialoghi d' Amore* den platonischen Mythos der Urgestalt des Menschen mit dem biblischen Schöpfungsbericht aus der *Genesis* zu verbinden. Leone behauptete, Platon versuchte die Spaltung des Menschen durch die Liebe zu überwinden.¹²⁸ Noch eindringlicher versöhnt Leone die Mythologie mit der biblischen Überlieferung, so dass der Hermaphroditos-Salmakis Mythos durch diese Christianisierung als Vorbild ehelicher Vereinigung interpretiert wird, wie Hochzeitsgedichte und Medaillen des 16. und 17. Jahrhunderts bezeugen.¹²⁹ So Leone:

Damals entstand die Liebe zwischen den Menschen, die Überwinderin der Trennung und die Wiedervollenderin der Ganzheit der ursprünglichen Natur, und seitdem wirkt die Liebe in jedem Menschen, Mann und Weib, denn ein jedes von ihnen ist nur ein halber Mensch und kein ganzer Mensch, weshalb jede Hälfte die Wiederherstellung ihrer Ganzheit mit Hilfe der anderen Hälfte sucht.¹³⁰

Hier wird die Liebe als ein Grundprinzip kosmischer Wirklichkeit beschrieben, die in ihrem Wesen die vorwärtsdrängende Kraft der auf Dynamik und Evolution beruhenden Schöpfung darstellt. Doch ist Leo das Kind seiner Zeit, wenn er den Geschlechtern eine Rollenverteilung zuschreibt, nach der der Mann den intellektuellen Part und die Frau den Aspekt der leiblichen Sinnlichkeit übernehmen und dadurch die Symbolik der Himmelskörper beweisen soll, nämlich während dem Mann die Sonne und der Frau die Erde zugeschrieben wurden, umfasst der Mond in dieser symbolischen Betrachtungsweise das Intellektuelle und das Körperliche

¹²⁵ Gebhardt, Carl: *Leone Ebreo. Dialoghi d'amore. Hebraeische Gedichte. Herausgegeben mit einer Darstellung des Lebens und des Werkes Leones, Bibliographie, Register zu den Dialoghi, Uebersetzung der hebraeischen Texte, Regesten, Urkunden und Anmerkungen.* Heidelberg [u.a.]: Winter 1929, S. 58.

¹²⁶ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 176.

¹²⁷ Jehudah Abarbanel oder Leone Ebreo, wie er als Schriftsteller hieß, war der älteste der Söhne des 1437 zu Lissabon geborenen berühmten Bibelkommentators Don Isaak Abarbanel, der Schatzmeister und erster Minister des Königs Alfons von Portugal war. Sein Geburtsdatum ist nicht genau bekannt, man schätzt, es war nicht später als 1460. Neben der jüdischen und der Religionsphilosophie, der antiken und der scholastischen Philosophie und neben Platon und Aristoteles, neben also dieser allgemeinen, philosophischen Ausbildung, studierte Leo noch das Fachstudium der Medizin. Vgl. Pflaum, Heinz: *Die Idee der Liebe. Leone Ebreo.* Tübingen: Mohr 1926, S. 55ff.

¹²⁸ Vgl. Betz, S. 147.; Siehe noch analytischer zu Leone Ebreo Benz, Ernst: *Adam. Der Mythos vom Urmenschen.* München: Planegg 1955, ins. das gleichnamige Kapitel „Leone Ebreo (1460?-1525?)“, S. 31-49.; Siehe noch dazu Pflaum, insbesondere das vierte Kapitel: „Analyse der Dialoghi di Amore nach Inhalt, Darstellungsform und Quellen“, S. 86-138.

¹²⁹ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 176.

¹³⁰ Betz, S. 147.

zugleich. Das Wort Rippe¹³¹ steht im Hebräischen auch für die Seite, so hat Gott aus der weiblichen Seite von Adam die Frau geformt. Leo sieht im Schöpfungsbericht die ursprüngliche Einheit des Menschen, wobei Adam in sich das Mannsein und das Frausein ohne Trennung trägt, und er betont die Zusammengehörigkeit und die innere Verbundenheit von Mann und Frau. Leo zufolge teilt sich das Menschengeschlecht in zwei Wesen, in Mann und Weib, jedoch machen nur beide zusammen einen ganzen Menschen aus. Dieser Gedanke lässt die Ursprungsgestalt des Menschen in der Liebe wiederherstellen, denn Mann und Frau ergänzen sich in der Ehe und sie werden im Beischlaf zu ein und demselben fleischlichen und unteilbaren Wesen.¹³² Leo erklärt auch sein Verhältnis zu Platon:

*Wir haben von der Liebe des Weltalls in allgemeinerer Weise zusammenfabuliert, als Platon es in seinem Gastmahl tat; denn wir handeln hier vom Prinzip der Liebe in der ganzen geschaffenen Welt und er allein von Prinzip der menschlichen Liebe. (III, 74b.) [...] Was bei Platon nur ein Mythos war, um menschliches Geschehen zu erklären, dient hier, um die gesamte Natur einem einheitlichen Prinzip zu unterstellen: die Welt als Organismus, ihre Einheit mythisch als Liebe gefasst. Platons *Symposion* hat dabei für Leones Weltdeutung autoritäre Geltung. Die Reden des Pausanias und des Aristophanes werden citiert, wobei der Mythos des Androgynen in die Schöpfungsgeschichte projiziert wird.¹³³*

Noch im Jahre seiner Ankunft in Neapel (1492) soll er seinen Kommentar zu der *Genesis* vollendet haben, während er später in Genua nach 1495 an den *Dialoghi* geschrieben haben soll.¹³⁴ Leone vergleicht - ähnlich wie Platon - die Himmelskörper und schlussfolgert, dass die Sonne dem Verstand entspricht und die Seele dem Mond,

der zwischen der Sonne der Geistigkeit und der Erde der Körperlichkeit steht. Das Licht des Verstandes ist ständig; der Seele mitgeteilt wird es beweglich und mit Dunkel gemischt, denn die Seele ist zusammengesetzt aus Verstandeslicht und körperlicher Dunkelheit, wie der Mond aus Sonnenlicht und dunkler Körperlichkeit. (III, 13a.) So hat Gott das Bild der beiden geistigen Lichter in die beiden geistigen Himmelslichter, Sonne und Mond, gelegt (III, 14a), und die Mondphasen werden gedeutet der Vollmond als die der Verstandes-Sonne zugewandte, der Neumond als die ihr abgewandte Seele. (III, 14a-15b.)

Gleichwohl ist die Seele, untergeordnet wie sie ist dem reinen Verstande, im ganzen Körper verteilt und die Functionen der Organe leitend, als *virtù vitale* im Herzen, für uns das Princip des Lebens, das den Menschen wahrhaft zum Menschen macht. *Die Seele ist niederer als der abstracte Verstand, denn der Verstand ist in allem gleichförmig, ohne Bewegung von einem Ding ins andere noch von sich in andere Dinge. Die Seele aber, die niederer ist als er, weil sie von ihm abhängt, ist nicht gleichförmig.* (III, 5a-6b.)¹³⁵

Die Sonne ist ein Bild des Intellektes, so ist der Mond ein Bild der Seele, die zwischen Körper und Intellekt steht, so wie der Mond zwischen Sonne und Erde. Leone führt eine psychologische Symbolik der Phasen des Mondes aus, die teils astrologisch, doch auch teils ethisch sind,¹³⁶ und betont auf diese Weise die Überlegenheit des reinen Verstandes, des männlichen Prinzips.

¹³¹ Die Rippe ist auch „Symbol für die im Mann enthaltene Weiblichkeit.“ Lurker, S. 35.

¹³² Vgl. Betz, S. 147f.

¹³³ Gebhardt, S. 97. (Hervorhebung vom Autor) Leone macht Platon zum Schüler des Judentums, wo ihn Ficino mit dem Christentum vertraut machte. Leo vertrat die Meinung, die die Christen ebenfalls teilten, dass Platon bei seinem Aufenthalt in Ägypten die jüdische Weisheit kennen lernte. (III, 125b). Vgl. ebd., S. 98.

¹³⁴ Vgl. Pflaum, S. 62 u. S. 80.

¹³⁵ Gebhardt, S. 58. (Hervorhebung des Primärtextes vom Autor)

¹³⁶ Vgl. Pflaum, S. 116.

5.3.2. Zur von ihren mythischen Elementen gelösten Motivik der Androgynie

Der Mythos des androgynen Wesens entwickelt sich im Laufe der Zeit bzw. in der Aufklärung und in der Romantik zu einem Paradigma frivoler Erotik, da die Geschlechterrollen dadurch in Zweifel gezogen werden, während ein weiblich-aristokratischer Lebensstil projiziert wird. Doch die Androgynie wird allmählich zu einer willkommenen Projektionsmöglichkeit für den Geschlechtsrollentausch in der Aristokratie. Dies bezeugen auch die geschlechtsübergreifenden Verkleidungsszenen in der Renaissance und Barockdichtung, wenn man nur an Shakespeares Komödien denkt. In der höfischen Epik eines Ariost und Torquato Tasso setzt sich das Ideal der *Virago*, der den Männern ebenbürtigen gebildeten Kriegerin, durch. Dieser höfische Bezugsrahmen wird zur Zielscheibe der antihöfischen Opposition, die in der Figur des Königs den Hermaphroditen sieht und die Rolle politisch und polemisch umkehrt. In diesem Bezugsrahmen kommt der Begriff im 17. Jahrhundert auch nach Deutschland, und dieses undeutsche *à la mode*-Wesen stößt auf Ablehnung. Der ideale Androgyne wird auf ein monströses Zwitterwesen reduziert und bei Medizinern und Biologen gilt er - wie schon erklärt - als Missbildung.¹³⁷

Allerdings war der Androgyn für viele Scholastiker und Mystiker Ursprung und Erlösungsziel der irdischen Sünden- und Heilsgeschichte. Unter ihnen ist an prominenter Stelle der Philosoph Jacob Böhme (1575-1624) zu nennen.¹³⁸ Beim androgynen Gedanken Böhmers unterscheidet sich die Lichtnatur als das weibliche Prinzip von der Feuernatur des männlichen Prinzips.¹³⁹ Es ist die

Vermählung der himmlischen Sophia mit der Feuerseele des Menschen – das ist der eigentliche Hintergrund der androgynen Menschenidee. Der Urmensch ist eine androgyne Einheit, weil sich in ihm das männliche, [sic!] feurige Prinzip der Gottheit und das weibliche Lichtprinzip in einer einzigen Gestalt in Harmonie und innerer Ausgeglichenheit – „Temperatur“ - paart¹⁴⁰.

Böhme sieht im androgynen Wesen die absolute Verschmelzung der Liebenden, doch in dieser Vereinigung steckt auch die Hoffnung *des Mannes, seine* ursprüngliche Vollkommenheit wieder zu finden, die göttliche Jungfrau, *seine* verlorene Hälfte.¹⁴¹

Der protestantische Mystiker Böhme theologisiert den Begriff der Androgynie, während später noch die führenden Köpfe der Romantik auf Böhme zurückgreifen. Übrigens sind die Böhmiener nicht nur in Deutschland und in Holland, sondern auch in England und Frankreich zu finden.¹⁴² Jakob Böhm und Antoinettes Bourignons Adam-Deutungen bleiben zwar später aus der Orthodoxie verdrängt, doch es werden im 18. Jahrhundert heilsgeschichtliche Projektionen der Androgynie naturphilosophisch fundiert. Der biblische Sündenfall wird vom katholischen Theologen und Philosophen Franz von Baader (1765-1841) als Androgynentrennung gedeutet und weiterentwickelt. Dabei sucht er mit zeitgemäßen naturphilosophischen und entwicklungsgeschichtlichen Argumenten die ursprüngliche Pflanzennatur des Menschen wiederherzustellen und sie plausibel zu machen.¹⁴³ Baader vertritt die These, dass beide

¹³⁷ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 176ff.

¹³⁸ Vgl. Bock, 1988, S. 29 (Anm. 16).; Siehe noch analytischer Böhme, Jakob: *Sämtliche Schriften. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden*. Begonnen von August Faust, neu herausgegeben von Willi-Erich Peukert. Stuttgart: Frommann-Holzboog 1955-1961.; Vgl. noch zur Böhmschen Theologisierung der Androgynie Bock, 1988, S. 143.

¹³⁹ Vgl. Dietrich, 1939, S. 338.

¹⁴⁰ Benz, Ernst: *Der vollkommene Mensch nach Jakob Böhme*. Stuttgart: Kohlhammer 1937, S. 39.

¹⁴¹ Vgl. Busst, S. 9. Übersetzt aus dem Englischen Amrain, S. 121f. (Hervorhebung von der Autorin); „According to the mystic Boehme, for example, the hermaphrodite represents the objective of the union in love of a man and a woman; for by joing with woman man hopes to recover his former androgyny and immortality; in woman he hopes to find the divine virgin, he lost half“. Busst, S. 9.

¹⁴² Vgl. Betz, S. 149.

¹⁴³ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 179.

Geschlechtspotenzen, die feurigen und die wässrigen, wie er sie nennt, im Mann und in der Frau vorhanden sind und „daß nur in jedem die eine von der anderen überwogen wird“. Baader greift schon auf das vor, was Carl-Gustav Jung später als Anima-Struktur beim Mann und Animus-Funktion der weiblichen Seelenstruktur beschrieben hat.¹⁴⁴

In der zwischen 1726 und 1742 von dem Magister Johann-Heinrich Haug herausgebrachten *Berleburger Bibel* im Kapitel „Das erste Bild des Menschen“ steht, „daß der Mensch anfänglich nicht in zweyen, sondern in einer Person / erschaffen worden.“¹⁴⁵ Weiter heißt es, „[...] es durffte die Feur-Eigenschafft oder das Männliche die Lichteigenschafft oder das Weibliche nicht ausser sich suchen / sondern beyde waren mit einander aufs innigste verbunden.“¹⁴⁶ Der Mensch ist durch den Sündenfall zerteilt worden, aber erst in der Vereinigung hofft er, die ersehnte Vollgestalt zu erhalten. Dieser Text steht in jener langen Tradition, die bezeugt, dass sich die Menschen durch die Jahrhunderte als Halbe empfinden und versuchen, diese Halbheit im anderen Geschlecht zu suchen.¹⁴⁷ Im Kapitel „Des Menschen Wiedergeburt“ steht: „Du aber mußt nicht mehr zertrennt / sondern ein vollkommen jungfräulicher Mann und männliche Jungfrau in einer unzertrennten Gestalt wieder dargestellt werden.“¹⁴⁸ Die *Berleburger Bibel* hat zur Verbreitung des androgynen Mythos beigetragen, indem sie die biblische Schöpfungsgeschichte im Anschluss an die Interpretation des Urstandes und des Falls Adams erläutert.¹⁴⁹

Das Motiv der Androgynie wird nun in der Aufklärung und in der Romantik von seinen mythischen Elementen gelöst und in anthropologischen Ursprungstheorien verankert.¹⁵⁰ Außerdem gewinnt in der Romantik der Gedanke der seelischen und geistigen Union der Geschlechterpotenzen an Gewicht, wobei die Entdeckung der pflanzlichen Zweigeschlechtigkeit (Monözie) von den romantischen Philosophen aufgenommen und auf den Menschen übertragen wird.¹⁵¹

Im Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Johann Wolfgang von Goethe erhält das Motiv der Androgynie, das personifiziert im Knaben-Mädchen Mignon eine zentrale Rolle spielt, nicht mehr die traditionelle mythische Überlieferung, sondern Goethe fundiert die Motivik mit einer botanischen Erklärung, da um diese Zeit die Entdeckung der pflanzlichen bzw.

¹⁴⁴ Vgl. Betz, S. 149.; Siehe analytischer Baaders Aussagen zur Androgynie Franz von Baader: *Sätze aus der erotischen Philosophie und andere Schriften*. Herausgegeben von Gerd-Klaus Kaltenbrunner. Frankfurt a. M.: Insel 1966, ins. S. 121-157.; Der Religionsphilosoph Franz von Baader war einer der bekanntesten Vertreter der Prä-adamithentheorie (Prä-Adam), in der von einem vollkommenen Menschen ausgegangen wurde, der vor der Erschaffung von Adam und Eva existierte. Vgl. Bock, 1988, S. 29 (Anm. 16).; Siehe auch Baader, Franz von: *Ausgewählte Schriften zum androgynen Menschenbild*. Herausgegeben von Roland Pietsch. Bensheim: Telesma 1991.; Zum Androgynie-Verständnis Baaders siehe auch die Studie des Theologen Bernhard Sill: *Androgynie und Geschlechtsdifferenz nach Franz von Baader. Eine anthropologisch-ethische Studie*. Regensburg: Pustet 1986.

¹⁴⁵ Es wird hier nach der *Berleburger Bibel* zitiert u.d.N. *Die Heilige Schrift Altes und Neues Testaments*. Nach dem Grund-Text aufs neue übersehen und übersetzt. Herausgegeben und übersetzt von Johann-Heinrich Haug. Berleburg: 1726, S. 12. (Erstes Buch Moseh. Cap. I. 27.) Zitiert nach Benz, 1955, S. 140. Siehe darin das Kapitel „Die Berleburger Bibel“, S. 135-150.

¹⁴⁶ Ebd. Zitiert nach ebd., S. 141.

¹⁴⁷ Vgl. Betz, S. 142.

¹⁴⁸ *Die Heilige Schrift Altes und Neues Testaments*. IV Teil 1732, S. 140f. (Jes. 43, 2). Benz, 1955, S. 150.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 137.

¹⁵⁰ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 178.; Androgynie Wesen gehen als fiktives Modell in die Gattung der imaginären Reise und in die Romanliteratur ein, und der utopische Roman Casanovas *Icosameron* (1788) erzählt von den „Unzertrennlichen“, von zwei vollkommenen geschwisterlichen Wesen, Eduard und Elisabeth, die als zweieiige Zwillinge entstanden und einander als *inséparables*, bis in den Tod verbunden blieben. Vgl. ebd., S. 178f.

¹⁵¹ Vgl. Bock, 1988, S. 15.

botanischen Zweigeschlechtigkeit, die in der romantischen Naturphilosophie auf den Menschen übertragen wird, die Androgynie als biologisches Faktum bestätigt. Mignions Hermaphroditismus, der dem Inzest der Geschwister Augustin und Sperata entstammt, versteht Goethe durch wechselnde Pronominalisierung (er, sie, es) und er rechtfertigt die Bruder-Schwester-Liebe mit einem gesicherten Beispiel aus der Natur, mit dem der Lilie. Die Geschwisterliebe ist am Beispiel der botanischen Klassifikation der Lilie als einer monözischen Pflanze nach Augustin als die größte menschenmögliche Wiederannäherung zweier Hälften zu verstehen, denn männliche und weibliche Blüten, die aus einem Ganzen, einem Stengel, entstehen, erzeugen wieder ein gemeinsames Ganzes.¹⁵² Mignion, „das wunderbare Kind“,¹⁵³ wird von Goethe als seltsames Rätselgeschöpf eingeführt, wobei das Geheimnisvolle und das Wunderbare, das sie umgibt, mit der Unbestimmtheit ihres Geschlechts zusammenhängen.¹⁵⁴ Die wohl bekannteste Poetisierung botanisch verbürgter Androgynie ist Goethes *Gingo biloba*-Gedicht aus dem *West-östlichen Divan* (1815),¹⁵⁵ und der vielzitierte Vers Goethes „Daß ich Eins und doppelt bin?“ aus diesem Gedicht wird in der Androgynie-Forschung exemplarisch benutzt.

Dieses Baums Blatt der von Osten
 Meinem Garten anvertraut
 Gibt geheimen Sinn zu kosten
 Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es ein lebendig Wesen
 Das sich in sich selbst getrennt?
 Sind es Zwei die sich erlesen,
 Daß man sie als Eines kennt?

Solche Fragen zu erwidern
 Fand ich wohl den rechten Sinn;
 Fühlst du dich nicht an meinen Liedern
 Daß ich Eins und doppelt bin.¹⁵⁶

¹⁵² Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 179f.

¹⁵³ Goethe, Johann-Wolfgang von: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*. Herausgegeben von Ernst Beutler. Bd. 7. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Zürich: Artemis 1977, S. 104.

¹⁵⁴ Vgl. Stephan, 2004, S. 174.

¹⁵⁵ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 180.; Die Übertragung der Androgynie auf das Pflanzenreich und ihre Rückübertragung als androgynes Blumenstück auf die Liebenden bezeugen u.a. *Klingsohrs Märchen* im *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis und *Lucinde* von Friedrich Schlegel. Vgl. ebd.

¹⁵⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: „Gingo biloba“. In: Ders.: *West-östlicher Divan. Mit Essays zum „Divan“ von Hugo von Hofmannsthal, Oskar Loerke und Karl Krolow*. Herausgegeben und erläutert von Hans-Joachim Weitz. Frankfurt a. M.: Insel 1986, S. 69.; Der Baum ist zwischen 1727 und 1737 aus Japan nach Europa gebracht worden. Doch die Heimat des Baumes ist China, wo der Baum schon im frühen 5. Jahrhundert katalogisiert wird. Erst im 11. Jahrhundert wird der Baum literarisch erwähnt, aber sein ursprünglicher volkstümlich-derber Name „Entenfuß“ wurde allmählich geändert, und der Baum wurde umbenannt. Man nannte die Frucht und den Baum nun „Silber-Aprikose“. Das Epitheton „biloba“, „die zweilappige“, wurde relativ spät, 1771, hinzugefügt. Goethe hat den Baum als ein Feminarium aufgefasst. Daran erinnert nicht nur die Endung des Adjektivs, sondern auch die Tatsache, dass die Bäume im Lateinischen weiblichen Geschlechts sind. Vgl. Debon, Günther: „Das Blatt von Osten. Gedanken zum Gingo Biloba Gedicht“. In: *Euphorion* 73 (1979), S. 227-236, hier S. 227ff.; Siehe zur Entstehungsgeschichte des Gedichtes den Essay von Eilert, Heide: „„Dass ich eins und doppelt bin“. Über Goethes Gedicht ‚Gingo biloba‘“. In: Maria Schmid und Helga Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.): *Ginkgo. Ur-Baum und Arzneipflanze. Mythos, Dichtung und Kunst*. Stuttgart: Wiss. Verl.-Ges. 1994, S. 55-64.

Dieses kleine Gedicht Goethes an Rosine Städel, an die Tochter des Frankfurter Bankiers Johann-Jakob von Willemer, stammt gerade aus dieser Zeit und es wurde später (1819-1820) in den Gedichtzyklus des *West-östlichen Divans* aufgenommen. Außerdem gilt diese Zeile als Zeugnis dafür, dass der androgyne Diskurs auch ein erotischer ist.¹⁵⁷

Der Androgyn wandelt sich in seiner schönen Autonomie zum Oppositionsbild, indem er sowohl die Verweigerung von Soziabilität als auch die gesellschaftliche Nutzlosigkeit verkörpert. Als selbstgenügsames Sein ist er an Virginität und Sprachlosigkeit gebunden und er wird zur sakralen Kunstfigur, zur Personifizierung des vereinsamten Künstlers des *Fin de siècle*. Es bilden sich nun in der Literatur narzisstische Androgynie-Versionen aus, während sich die bisexuelle Veranlagung jedes einzelnen Menschen der zeitgenössischen Sexualpsychologie erschließt und zur Theorie sexueller Zwischenstufen ausgebaut wird. Das Androgynie-Motiv wird in der Literatur um 1900 immer hermetischer dargestellt, und die androgyne Einheit wird als privates Kultbild beschwört. Das in einer Welt der Entzweiung vereinzelt Individuum bedarf keines Austausches mit der Umgebung und stilisiert so seine Abgeschiedenheit zur Autonomie, während die bedeutendste Version der Motivik der Androgynie in der Literatur die Geschwisterlichkeit darstellt, man denke an Siegmund und Sieglinde von Thomas Mann in seinem *Wälsungenblut*,¹⁵⁸ ein Motiv, das früher schon bei Richard Wagner in seiner Nibelungentetralogie und unter dem Aspekt des Inzests¹⁵⁹ in den Familienverhältnissen Brunhildes zu finden ist.

In der Zeit der Romantik gewinnt diese seelische und geistige Union der Geschlechterpotenzen an Bedeutung. Gerade jedoch in dieser Epoche waren die traditionellen Konzeptionen von Androgynie weniger ein Modell für die Emanzipation von Frauen, sondern sie dienten vielmehr der narzisstischen Vervollkommnung des Mannes. Spricht man aber von der Androgynie der romantischen Künstler, dann nur von der der Männer, denn die Künstlerinnen wurden einfach ausgegrenzt, zumal die romantische Vorstellung des androgynen Künstlers und Schöpfers nur die Männer betraf.¹⁶⁰

Zusammenfassend sind zwar die autistische Vervollkommnung, die narzisstische Liebe, die Entzweiung einer Person und deren Kombination mit der daraus erwachsenden Sehnsucht nach Einheit Themen der Literatur um 1900, die unmittelbar mit dem Androgynie-Motiv verbunden sind, vor allem aber werden damit die Geschlechterrollen ins Augenmerk gerückt.

¹⁵⁷ Vgl. Bock u. Alfermann, S. 15.; „Von Frankfurt aus schickte Goethe an Mariannen ein Blatt der morgenländischen Pflanze Gingo Biloba als ein Sinnbild innerer Freundschaft. Das Blatt ist zwiespaltig; man könnte fragen, ob es eins ist, das sich in zwei Theile theilt, oder zwei, die sich zu eins verbinden.“ Creizenach, Theodor: *Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer (Suleika)*. Herausgegeben mit Lebensnachrichten und Erläuterungen von Theodor Creizenach. Stuttgart: Cotta 1877, S. 47. (Hervorhebung vom Autor); Siehe ins. zum erotischen Diskurs der Androgynie in der Literatur den Beitrag von Inge Stephan: „Dass ich Eins und doppelt bin...“. *Geschlechtertausch als literarisches Thema*, 1988.

¹⁵⁸ Vgl. Aurnhammer, 1994, S. 181 u. S. 183.; Wilhelm Fließ, auf den Sigmund Freud in seiner Sexualtheorie zurückgreift, begründet um die Jahrhundertwende mit der Bisexualität das neue biologische Weltbild, Magnus Hirschfeld publiziert das *Jahrbuch der sexuellen Zwischenstufen*, während Otto Weiningers Abhandlung *Geschlecht und Charakter* (1903) weitgehend popularisiert wird. Vgl. ebd., S. 181.; Bock charakterisiert dieses Werk Weiningers als eine misogyne Schrift. Vgl. Bock, 1988, S. 126.

¹⁵⁹ Siehe dazu die Kapitel dieser Arbeit 2.2.4 „Das trügende Ganze Wotans und Brünnhildes – Das erste zweieinige Paar in seiner inzestuösen Ureinheit“ und 2.2.5. „Erstes Chiasma zwischen Vater und Tochter“.

¹⁶⁰ Vgl. Bock u. Alfermann, S. 15.

5.3.3. Carl-Gustav Jungs patriarchaler Begriff der Androgynie

i. Die Jungsche Androgynie als Auflösung der Geschlechtsunterschiede?

Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde die Androgynie zum Thema empirischer Wissenschaften, der Biologie, der Sozialpsychologie und der Gesellschaftswissenschaften und erfuhr dabei eine gewisse Verwissenschaftlichung. Ins Licht wurde das in sich männlich und weiblich vereinende Individuum gerückt, in der Sprache der Sozialpsychologie verfügt eine androgyne Person über eine maskuline und über eine feminine Geschlechtsrollenidentität.¹⁶¹

Der Begriff der Androgynie ist eng mit der Psychologie Carl-Gustav Jungs verbunden, da er mit seiner Theorie der Begriffe der Anima und des Animus eine Auffassung der menschlichen Persönlichkeit formulierte, bei der das Männliche und das Weibliche in der Psyche jedes Individuums in einer unaufhörlichen Wechselwirkung stehen. Mit dieser umfassenden Theorie der bipolaren menschlichen Psyche arbeitete Jung ein androgynes Menschenbild heraus.¹⁶² Dabei schreibt er der männlichen Psyche weibliche Seelenkräfte zu, die er Anima nennt, und der weiblichen Psyche männliche Seelenanteile, zusammengefasst im Begriff des Animus.¹⁶³

Jung benutzt als universelles Erklärungsmodell für psychische und historische Abläufe den Archetypus,¹⁶⁴ indem er sich von Sigmund Freud abgrenzt. Nicht der Mythos wie bei Freud, sondern die Begründung einer eigenen Mythen-Lehre und Ausführungen zu östlichen und westlichen Religionen, zu Alchemie, Mystik und Geheimlehren sind bei ihm in sein ganzes Werk eingeflochten. Seine Richtung ist die Tiefenpsychologie versus die Psychoanalyse. Jung vertieft die Kluft zwischen sich und Freud, indem er das Freudsche Unbewusste als oberflächlich bezeichnet. Dabei geht es zunächst mal um das „persönliche Unbewusste“, das aber auf einer tieferen Schicht ruht, die das sogenannte „kollektive Unbewusste“ ist. Kollektiv heißt es, denn es ist nicht individueller, sondern allgemeiner Natur,¹⁶⁵

das heißt es hat im Gegensatz zur persönlichen Psyche Inhalte und Verhaltensweisen, welche überall und in allen Individuen cum grano salis die gleichen sind. Es ist, mit anderen Worten, in allen Menschen sich selbst identisch und bildet damit eine in jedermann vorhandene, allgemeine seelische Grundlage überpersönlicher Natur. (GW, 9/1, S. 13f.)

Jung unterscheidet zwischen zwei archetypischen androgynen Figuren, nämlich dem Hermaphroditen, der nur eine niedrige Stufe der reinen Sexualität darstellt und einer höher stehenden androgynen Figur, die mit einer Neuformulierung der Geschlechterrollen eng

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 20.

¹⁶² Vgl. Hultberg, S. 62f.

¹⁶³ Vgl. Baumgardt, Ursula: „Abschied von überlieferten Geschlechterrollen“. In: Hartmut Meesmann u. Bernhard Sill (Hrsg.): *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 217-233, hier S. 221.

¹⁶⁴ Der Begriff „Archetypus“ besagt, „daß es sich bei den kollektiv-unbewußten Inhalten um altertümliche oder - besser noch - um urtümliche Typen, das heißt seit alters vorhandene allgemeine Bilder handelt.“ Jung, C. G.: „Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 9/1. *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Olten: Walter 1976, S. 11-51, hier S. 14. Im Folgenden Seitenzahl der Jungschen Zitate nach dieser Ausgabe im Text, wenn nicht anders zitiert.; Der Archetypus ist unabhängig von Zeit und Persönlichkeit des Menschen und er verweist auf die Psyche, nicht auf sein Verhältnis zur Umwelt, wie dies der Mythos darstellt, er ist aber nicht übergeschlechtlich oder geschlechtsneutral. Vgl. Stephan, Inge: „Der Mythos von Anima und Animus. C.G. Jung und die Folgen“. In: Dies.: *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 1997, S. 37-59, hier S. 40 u. S. 45.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 37f.

verbunden ist und als Resultat aus der innerpsychischen Vereinigung der Gegensätze männlich-weiblich und als deren Symbol hervorgeht.¹⁶⁶

Uns geht es bei der modernen Jungschen Auseinandersetzung mit der Androgynie nicht um den Aspekt des engeren sexuellen Sinnes des Begriffes, sondern um die Neudefinierung der Geschlechterrollen, insbesondere um die neuentstandenen Begriffe des „sanften Mannes“ und der „durchsetzungsfähigen“ Frau im 19. Jahrhundert und um die Jahrhundertwende. Nach Jung beherbergt jedes männliche Individuum eine entsprechende Frau in sich, die weibliche Komponente in der männlichen Psyche, eine typische oder archetypische Gestalt im Unbewussten. Diese Auffassung Jungs wurde bei seinen männlichen Patienten durch deren Träume bestätigt, und später nannte er eine ähnliche psychische Komponente beim Weiblichen den Animus.¹⁶⁷ Die Anima tritt *personifiziert* in Träumen, Visionen und Phantasien auf und besitzt alle hervorstechenden Eigenschaften eines weiblichen Wesens. Sie bildet beim Mann einen Archetypus, ist keine Erfindung des Bewusstseins, sondern eine Spontanproduktion des Unbewussten. Aus diesem Grund ist zu vermuten, dass auch bei der Frau ein Äquivalent vorhanden sein muss, das sie durch Männliches prägt, genauso wie der Mann durch Weibliches kompensiert ist.¹⁶⁸

Das Weiblichkeitsbild Jungs lässt sich anhand der Darstellung einer Inderin in seinem Artikel „Die träumende Welt Indiens“¹⁶⁹ (GW, 10, S. 563ff.) beschreiben, wo er das idealtypische Frauenbild von „Würde und Eleganz“ (ebd. S. 570), ausgedrückt in der Kleidung, entwirft.¹⁷⁰

Das Gewand der Inderin drückt viel mehr aus als die sinnlose Halbnacktheit des Abendkleides der westlichen Frau. Es gibt daran noch etwas zu enthüllen oder zu entdecken, und andererseits wird der Geschmack nicht beleidigt durch den Anblick ästhetischer Mängel. Das europäische Abendkleid ist eines der offenkundigsten Symptome unserer sexuellen Kränklichkeit: es ist zusammengesetzt aus Schamlosigkeit, Exhibitionismus, ohnmächtiger Provokation und einem lächerlichen Versuch, die Beziehungen zwischen den Geschlechtern billig und leicht zu machen. Der schlimmste Anblick aber sind - o weh - die Frauen in Hosen, die auf Deck paradieren! Ich habe mich oft gefragt, ob sie wüßten, wie erbarmungslos häßlich sie aussahen. Gewöhnlich waren es grundanständige Mittelklastypen, alles andere als raffiniert, nur eben von der gegenwärtig grassierenden Hermaphroditose befallen. Es ist eine traurige Wahrheit, aber die europäische Frau und vor allem ihre hoffnungslos verfehlte Art, sich anzuziehen, machen keinen Staat, verglichen mit der Würde und Eleganz der Inderin und ihrer Bekleidung. (GW, 10, S. 570.)

Dieser Frau stellt er die nordische gegenüber, insbesondere, wenn sie sich in Hosen kleidet, er bezeichnet sie als „erbarmungslos häßlich“ (ebd.) und er betont, „daß die nordische Frau ohnehin schon eine peinliche Neigung zu knochiger Grobsüchtigkeit aufweist.“ (Ebd.) Im Gegensatz dazu entspricht der indische Mann nicht der Idealvorstellung Jungs von der Männlichkeit, da er kein Kämpfer bzw. Krieger ist, und dies wird vor allem durch seine Bekleidung hervorgehoben. (Vgl. ebd., S. 570f.) Daraus ergibt sich, dass diese Beschreibungen einfach nur Idealvorstellungen oder besser Projektionen bürgerlich-patriarchaler Normvorstellungen sind. In Bezug allerdings auf die inhaltliche Beschreibung der Anima ist ein

¹⁶⁶ Vgl. Hultberg, S. 63 u. S. 66.; Taucht die Figur des Hermaphroditen beispielsweise in Träumen auf, dann bedeutet dies, dass das Individuum noch nicht zu seiner vollen, unzweideutig heterosexuellen Identität gelangt ist. Vgl. ebd., S. 63.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 62f.

¹⁶⁸ Vgl. Jung, C. G.: *Geist und Psyche. Welt der Psyche*. Herausgegeben von Nina Kindler. München: Kindler 1981, S. 78. (Hervorhebung vom Autor) Siehe darin analytisch zu der Syzygie Anima und Animus das gleichnamige Kapitel, S. 75-90.

¹⁶⁹ „Ursprünglich englisch geschrieben und veröffentlicht unter dem Titel ‚The Dreamlike World of India‘ in: *Asia XXXIX/1* (New York 1939), pp. 5-8. Hier erstmals in deutscher Übersetzung.“ Jung, C. G.: „Die träumende Welt Indiens“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 10. *Zivilisation im Übergang*. Olten u. Freiburg i. Br.: Walter 1974, S. 563-574, hier S. 563 (Anm. des Herausgebers).

¹⁷⁰ Vgl. Baumgardt, 1994, S. 223.

widersprüchliches Frauenbild ersichtlich, das einerseits als „Engel des Lichtes und als Psychopompos erscheinen und zum höchsten Sinne führen“ kann (GW, 9/1, S. 38), und im ungünstigsten Fall als Hure (vgl. GW, 10, S. 54) charakterisiert wird, voll von Fallstricken und Fußangeln (vgl. GW, 9/1, S. 36), damit der Mensch, bzw. der Mann, so Baumgardt, zu Fall kommt.¹⁷¹

Die weiblichen Komponenten in der Psyche des Mannes treten in seinen Träumen und Phantasien als symbolische weibliche Personen auf - zuerst als Mutterbild und später als junge Frau - und symbolisieren Emotionen oder unbewusste religiöse Phantasien. Die Anima - über den Animus wird in den darauffolgenden Unterkapiteln ii und iii analytisch eingegangen - macht einen Mann empfindlich, launisch, eitel und eifersüchtig und sie ist die, die Projektionen schafft, die den Mann zum Guten oder zum Bösen verleiten. Die Integration der Anima wird entweder mit Gefühlswärme, Menschlichkeit, Flexibilität und ein inneres Offensein fürs Irrationale verbunden oder sie kann destruktiv wirken, während die Identität mit der Anima zur Homosexualität führt. Bei der Beschreibung der vierstufigen Aufteilung des Anima-Bildes bei Jung lässt sich ganz deutlich das Projizierte am Weiblichen erkennen, denn a) an erster Stelle steht in ihrer biologischen Funktion Eva bzw. Gretchen im *Faust* als die zu befruchtende Frau. Der sexuelle Eros auf romantischem und ästhetischem Niveau wird b) von Helena von Troja dargestellt, während c) Maria auf die Religiosität hinweist. An letzter Stelle folgt d) die Weisheit bzw. die Sapiencia als eine Vergeistigung des Eros schlechthin.¹⁷²

Zusammengefasst weist bei der Jungschen Konzeption der Androgynie jedes Geschlecht gegengleich Anteile vom anderen in sich auf, was ein androgynes, zweigeschlechtliches Wesen skizziert, wie wir solche aus der Religionsgeschichte vieler Völker kennen. Doch diese Vorstellung des entweder an den Ursprung oder in die Zukunft der Menschheitsgeschichte zu findenden vollkommenen Menschen schöpft aus dem Bereich des Göttlichen, wo alle Gegensätze in der göttlichen Einheit vereint bzw. aufgehoben werden und steht laut der Festlegung der Chromosomen in deutlichem Widerspruch zur Biologie der beiden Geschlechter. Diese mythische Denkweise ist eine uralte Vorstellung, ein Wunschtraum des Menschen, der nicht realisierbar ist, sondern er transzendiert nur die existenzielle Seinsweise. Kann die Gegengeschlechtlichkeit überhaupt integriert werden? Können Menschen die Erfahrungen des anderen Geschlechts verinnerlichen? Ist diese seelische Einheit überhaupt zu erreichen? Dieses philosophische Ziel hat den Menschen seit alters her beschäftigt, aber es kann nicht verwirklicht werden. Vielmehr sollten die Geschlechter nicht mehr als Gegensätze gesehen werden, denn sie sind wohl die zwei Seiten derselben Münze. Jung träumt von der Ganzheitlichkeit, die in greifbare Nähe zu rücken scheint, aber in seiner Theorie bleibt der hierarchische Unterschied erhalten, während die Vorstellung des Primären beim Manne nicht korrigiert wird. Die Geschlechter sind letztendlich nur scheinbar gleichwertig.¹⁷³

ii. Die männliche Anima als „etwas Wunderbares“, der weibliche Animus als „etwas Unangenehmes“¹⁷⁴

Ein ausbalanciertes Verhältnis männlicher und weiblicher Anteile in ein und derselben Persönlichkeit im Kontext der Tiefenpsychologie setzt voraus, dass das Begriffspaar männlich-weiblich im Sinne einer Gegensätzlichkeit klar definiert wird. Daher geht Carl-Gustav Jung von einem grundsätzlichen Gegensatz zwischen dem weiblichen und männlichen Geschlecht aus und betont die psychische Schädigung (vgl. GW, 10, S. 140ff.), die sogar zu einer

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 223f.

¹⁷² Vgl. Lurker, S. 35f.

¹⁷³ Vgl. Baumgardt, Ursula: *Koenig Drosserbart und C.G. Jungs Frauenbild. Kritische Gedanken zu Anima und Animus*. Olten: Walter 1987, S. 124ff.

¹⁷⁴ Zu den Zitaten im Titel Kast, S. 55.

„Neurose“ führen kann (ebd., S. 141), wenn die Rollen umgekehrt werden. So kommt er in seiner Schrift „Die Frau in Europa“¹⁷⁵ zu dem Fazit, dass es ein Kennzeichen der Frau ist,¹⁷⁶

daß sie alles aus Liebe zu einem *Menschen* tun kann. Diejenigen Frauen aber, die aus Liebe zu einer *Sache* Bedeutendes leisten, sind die größten Ausnahmen, weil das ihrer Natur nicht entspricht. Die Liebe zur Sache ist eine männliche Prerogative. Da aber der Mensch Männliches und Weibliches in seiner Natur vereinigt, so kann ein Mann Weibliches und eine Frau Männliches leben. Jedoch steht dem Manne das Weibliche im Hintergrund, so wie der Frau das Männliche. Lebt man nun das Gegengeschlechtliche, so lebt man in seinem eigenen Hintergrund, wobei das Eigentliche zu kurz kommt. Ein Mann sollte als Mann leben und eine Frau als Frau. Das Gegengeschlechtliche ist immer in gefährlicher Nachbarschaft des Unbewußten. [...] Die unbewußte Voraussetzung oder Meinung ist der schlimmste Feind des weiblichen Wesens, gelegentlich eine geradezu dämonische Leidenschaft, welche die Männer irritiert und verstimmt und der Frau selbst den größten Schaden zufügt, indem sie den Charme und den Sinn des weiblichen Wesens allmählich überwuchert und in den Hintergrund drängt. Eine solche Entwicklung endet schließlich in einer tiefen Enzweigung mit sich selbst, das heißt mit einer Neurose. (GW, 10, S. 140f.)

Die Maskulinisierung der Frau bedroht also vom rein psychosozialen Gesichtspunkt her das Idealmodell der kleinbürgerlichen Familie.

Obwohl Androgynie für Jung nicht Auflösung der Geschlechtsunterschiede in ein neutrales Grau heißt, sondern - rein theoretisch und den sozialen Normen folgend - immerwährende Offenheit für das Andere,¹⁷⁷ trotz alledem geht es bei diesen Zuschreibungen ausschließlich um Projektionen, denn dieses Konzept prägte in seinen Ursprüngen eine große Unausgeglichenheit. Die Anima des Mannes wurde von Anfang an „eher als etwas Wunderbares“ dargestellt, doch der Animus der Frau „als etwas eher Unangenehmes“,¹⁷⁸ denn wenn der Animus auf Äußeres projiziert wird, dann entstehen Missverständnisse durch seinen absoluten Wahrheitsanspruch auf Macht und Gerechtigkeit. Dabei muss berücksichtigt werden, dass diese unbewussten männlichen Komponenten, zusammengefasst im Animus in der Frau, ein Derivat des Vaterbildes sind. Der Animus verkörpert in seiner positiven Gestalt religiöse Sinnerfahrung, doch in seiner negativen Form erscheint er als Mörder, als personifizierter Tod oder als Vampir, der die Frau frisst oder versklavt. Führt die Anima den Mann ins Leben, zieht der Animus die Frau weg ins geistige Jenseits.¹⁷⁹

Analytischer ist nach Jung die Auseinandersetzung mit der Anima, die von jedem Mann als eine Entwicklungsphase durchlebt werden muss, die gefährlichste Auseinandersetzung, die der Mann in seinem Leben zu bestehen hat,¹⁸⁰ denn die Beziehung zur Anima ist

eine Mutprobe und ein Feuerordal für die geistigen und moralischen Kräfte des Mannes. [...] Für den Sohn steckt in der Übermacht der Mutter die Anima, welche manchmal zeitlebens eine sentimentale Bindung hinterläßt und das Schicksal des Mannes aufs schwerste beeinträchtigt

¹⁷⁵ Jung, C. G.: „Die Frau in Europa“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 10. *Zivilisation im Übergang*. Olten u. Freiburg i. Br.: Walter 1974, S. 135-156.; „Erstmals erschienen in: *Europäische Revue* III/7 Berlin 1927.“ Ebd., S. 135.

¹⁷⁶ Vgl. Baumgardt, 1994, S. 221 u. S. 225.; Doch man soll bei der Jungschen Theorie heute nicht vergessen, was man in den Jahren vor und während des ersten Weltkrieges, als Jung diese ausarbeitete, unter dem Begriff richtiger Mann und richtige Frau verstand. Für die Frauen war die Existenz eines inneren Mannes in ihrer psychischen Welt erstaunlich, für die Männer aber war diese verborgene Existenz weiblicher Potenzen eine direkte Kränkung. Vgl. Hultberg, S. 66.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 63.

¹⁷⁸ Vgl. Kast, S. 55.

¹⁷⁹ Vgl. Lurker, S. 36.; „Beide Gestalten, Animus und Anima, erscheinen im Mythos zuerst oft als verzaubertes Tier [...] Dies ist das Resultat einer Verzauberung, das heißt einer Unbewußtheit, infolge welcher diese Figuren eine animalische Getriebenheit darstellen.“ Ebd.

¹⁸⁰ Vgl. Stephan, 1997, S. 43.

oder umgekehrt seinen Mut zu kühnsten Taten beflügelt. Dem antiken Menschen erscheint die Anima als Göttin oder Hexe; der mittelalterliche Mensch dagegen hat die Göttin durch die Himmelskönigin und durch die Mutter Kirche ersetzt. (GW, 9/1, S. 38f.)

Es handelt sich bei der Anima um Wesenszüge, die Jung als weiblich bezeichnet und im direkten Bezug zu seinem Frauenbild stehen. Denn Anima und Animus sind ganz deutlich geschlechtsspezifische Seelenanteile, aber das, was Jung Anima nennt, hat wenig mit der realen Frau gemein, es hat allerdings mit *Vorstellungen* zu tun über das Wesen der Frau und *nicht mit konkreten Fakten*. Genauer zeigen also die der Anima zugeordneten Inhalte die Wunschvorstellung des Mannes von der Frau, denen Jung auch verhaftet blieb. Zugleich zeigen sie eine tief verwurzelte Angst vor der Frau, jene Angst, die im Patriarchat zur Dämonisierung oder Idealisierung der Frau geführt hat. Diese Inhalte drücken auch die Angst des Mannes vor seinen eigenen Trieben aus, aber insgesamt skizzieren sie ein Zerrbild des Weiblichen, das nichts mit der realen Frau zu tun hat. Es handelt sich um unbewusste oder auch um archetypische Bilder von der Frau, aber wenn der Mann in seinem Bewusstsein oder in seinem Unbewussten entweder ein negatives oder ein überhöhtes Bild von der Frau hat, dann führt das zu einer Spaltung, die keinesfalls das Wesen der Frau beschreiben kann. Die wirkliche Beschreibung der Frau aus sich heraus fehlt im ganzen Jungschen Werk. Diese der Anima zugeschriebenen Inhalte sind also nicht dem eigentlichen Wesen der Frau entliehen, sondern sie stellen Vorstellungen von Weiblichkeit aus patriarchaler Sicht dar. Die positive Anima spiegelt eine Idealvorstellung wider, der keine lebendige Frau in der Realität entspricht, während eine typische Eigenschaft der negativen Anima die Launenhaftigkeit ist, eine nach männlicher Sicht spezifische Eigenschaft weiblichen Wesens. Die Hure, die Prostituierte gehören als Anima-Figuren zur Personifikation des negativen Aspekts. Das Frauenbild bewegt sich also zwischen der Heiligen und der Hure und hat viel mit den Projektionen des Mannes zu tun, doch wenig mit der realen Frau.¹⁸¹ Sogar

die sogenannten positiven Inhalte der Anima, wie sie sich in Figuren der Maria oder Sophia zeigen sollen, sind Hinweise auf eine tiefsitzende Angst des Mannes gegenüber der Frau. Denn sobald die Frau (oder ein weiblicher Inhalt) als heilig erklärt wird, wird sie ja nicht nur verehrt, sondern gleichzeitig der irdisch-menschlichen Realität beraubt. Sie wird dadurch in eine irrealer Ferne entrückt, von dort her bedeutet sie für den Mann keine Konkurrenz mehr. Indem er sie zur Heiligen erhöht, kann er sie anbeten -, muß sich aber nicht mehr mit ihrem eigentlichen Wesen auseinandersetzen.¹⁸²

Diese dem Animus zugeordneten Inhalte charakterisieren nicht die weibliche Wesensart, sondern sie verleihen der Frau einen minderwertigen, unscharfen Geist, der sich in Meinungen und Vorurteilen verstrickt, also eher eine Karikatur des Geistes. So steckt hinter der Animustheorie eine tiefe Verachtung, hinter der sich wiederum eine tiefe Angst vor der Frau verbirgt. Mit diesen Projektionen der Verteufelung und der Verherrlichung der Frau sichert sich der Mann die Idee seiner geistigen Vorherrschaft, indem beide Sichtweisen der realen Frau keinen entsprechenden Platz auf der realen Ebene des tatsächlichen Lebens vorweisen.¹⁸³

Jung spricht auch von der Ganzwerdung des Individuums, die er Individuation nennt. Die Attraktion der Geschlechter basiert, so Jung, auf der Sehnsucht nach dem Anderen, das den eigenen Mangel ausgleicht, aber in seinem Konzept lässt sich die Zweitrangigkeit der Frau in der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft erkennen, da der Animus der Frau befruchtend auf die Anima des Mannes wirken kann, während von einer wechselseitigen Befruchtung nicht die Rede ist. Die Jungssche sich ergänzende Polarität - die als Voraussetzung zur Ganzheit gilt - bilden z.B. Himmel und Erde, Logos und Eros oder Bewusstsein und Unbewusstes. Diesen

¹⁸¹ Vgl. Baumgardt, 1987, S. 76, S. 81 u. S. 84. (Hervorhebung von der Autorin)

¹⁸² Ebd., S. 129f.

¹⁸³ Vgl. ebd., 1987, S. 128ff.

Begriffspaaren schreibt Jung einen männlichen und einen weiblichen Charakter zu, wobei die erste Komponente für das Männliche steht.¹⁸⁴ Um mit Jung zu sprechen, heißt Animus

Verstand oder Geist. Wie die Anima dem mütterlichen *Eros* entspricht, so der Animus dem väterlichen *Logos*. Es liegt mir ferne, [so Jung], diesen beiden intuitiven Begriffen eine allzu spezifische Definition geben zu wollen. Ich gebrauche *Eros* und *Logos* bloß als begriffliche Hilfsmittel, um die Tatsache zu beschreiben, daß das Bewußtsein der Frau mehr durch das Verbindende des *Eros* als durch das Unterscheidende und Erkenntnismäßige des *Logos* charakterisiert ist. Bei Männern ist der *Eros*, die Beziehungsfunktion, in der Regel weniger entwickelt als der *Logos*. Bei der Frau dagegen bildet der *Eros* einen Ausdruck ihrer wahren Natur, während ihr *Logos* nicht selten einen bedauerlichen Zwischenfall bedeutet. Er erregt im Familien- und Freundeskreise Mißverständnisse und ärgerliche Interpretationen, weil er nämlich statt aus Überlegungen, aus *Meinungen* besteht.¹⁸⁵

Diese Animus-Meinungen haben für den Mann etwas Irritierendes, wenn die Frau dadurch Kompetenz und nicht bewegende Hilflosigkeit und Dummheit aufzeigt. Sie sind beim Manne als etwas rührend Kindliches noch willkommen, sofern sie bei ihm ein Gefühl der wohlthätigen, väterlichen Lehrhaftigkeit auslösen, vorausgesetzt die Frau ist hübsch. Gelingt es einer Frau nicht, den Animus als eine Funktion nach innen einzusetzen, wird sie animusbesessen und sie verliert dabei ihre Weiblichkeit¹⁸⁶ (vgl. GW, 7, S. 230), dann identifiziert sich die Frau mit dem Animus, d.h. mit seinen Aussagen, dann „entstehen psychische Abnormalitäten, Besessenheitszustände in allen Graden von ungewöhnlichen Launen und ‚Ideen‘ bis zur Psychose“ (ebd., S. 247), wenn sie nicht in der Lage ist, sich bewusst von ihm zu unterscheiden.¹⁸⁷ Darüber hinaus bringt der

Animus als das geistige Prinzip der Frau [...] laut Definition nicht Klärung, sondern er stiftet Verwirrung, indem er verschleiert. Es wird hier sogar ausgeführt, daß das durch den Animus entstellte Denken der Frau nicht ihren eigenen Tiefen entsteigt, sondern im Grunde genommen der Ausdruck väterlichen, ja sogar kollektiven männlichen Gedankenguts ist.¹⁸⁸

Nicht der zu der Klarheit, Vernunft und Sachlichkeit führende Geist ist nach Jung im Animus zu finden, sondern eine zynische Abwertung der Geistigkeit, die Jung als unbewussten *Logos* bezeichnet im Gegensatz zum männlichen Bewusstsein in der Gestalt des *Logos*-Prinzips. Der Animus der Frau bringt eine lächerliche bzw. verärgerte Launenhaftigkeit hervor, die der Mann korrigiert und damit seine geistige Größe und Überlegenheit beweist. Zwar wird der Animus als zeugendes, schöpferisches Wesen bezeichnet, doch es stellt sich die Frage: Für wen? Denn während das Werk des Mannes als ein Geschöpf aus seinem inneren Weiblichen entspringt, so bringt das innere Männliche der Frau schöpferische Keime hervor, welche das Weibliche des Mannes befruchten. (Vgl. GW, 7, S. 230.) Also erschafft der schöpferische Keim nichts für die Frau, sondern er dient zur Befruchtung der Anima des Mannes. Die Frau stellt ihren nur teilweise entwickelten Geist in den Dienst des Mannes, indem sie ihn bzw. seine

¹⁸⁴ Vgl. dies., 1994, S. 222 u. S. 224.; Vgl. noch dazu dies., 1987, S. 27.; Jung bezieht sich zwar bei seinem Konzept auf Platon, der im Symposium „den Mythos der Androgynie auch zur Begründung der Homosexualität als jener anerkannten und gesellschaftlich hoch eingestuften Beziehungsform der Antike einsetzt“, aber Jung unterscheidet an dieser Stelle, dass bei seiner Konzeptualisierung in gleichgeschlechtlichen Beziehungen kein eigentlicher Individuationsprozess stattfinden kann. Vgl. dies., 1994, S. 222f.

¹⁸⁵ Jung, 1981, S. 79f. (Hervorhebung vom Autor)

¹⁸⁶ Vgl. ders.: „Die Technik der Unterscheidung zwischen dem Ich und den Figuren des Unbewussten“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 7. *Zwei Schriften über analytische Psychologie*. Zürich: Rascher 1964, S. 233-248.

¹⁸⁷ Vgl. Baumgardt, 1987, S. 58f.

¹⁸⁸ Ebd., S. 66.

Anima befruchtet, und sie lebt im Hintergrund als ein nicht geistiges Wesen, da sie ansonsten einer Neurose zum Opfer fallen würde.¹⁸⁹

iii. Die Archetypenlehre Jungs als reiner Ausdruck des patriarchalen Denkens und des männlichen Bewusstseins

Das Typische für die bürgerlich-patriarchale Gesellschaft, in der Jung lebte, nämlich geschlechtsspezifische Rollenzuschreibungen, die zum Ausschluss der Frau führten, wird von ihm als das allgemein Menschliche schlechthin erklärt. Die Geschlechterpolarität aufgrund der damaligen gesellschaftlichen Rollenteilung wird nach Jung fälschlicherweise als naturgegeben hingenommen und von ihm zu Archetypen generalisiert. Jung drückt nichts anderes aus, als das schon Geltende, nämlich jene Lebensformen der bürgerlich-patriarchalen herrschenden Gesellschaft d.h. dass sich der Mann als Repräsentant des Logos in der Außenwelt bewährt, während die Frau als Repräsentantin des Eros ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten ganz in den Dienst des Mannes und der Familie zu stellen hat.¹⁹⁰

Nach dem Anima-Animus-Konzept ist es für den Mann erstrebenswert, seiner Anima die nötige Beachtung zu schenken, um dadurch beziehungsfähiger zu werden, denn sie ist seine eigentliche Seele (lat. anima = Seele). Versucht jedoch die Frau, ihre Animusseiten zu leben (lat. animus = Geist), dann äußert sich der Analytiker voller Skepsis und Ablehnung. Dieses vom Manne abgeleitete Konzept unterstützt eigentlich die männliche Wesensart und die Entfaltung seiner Animakräfte, während die Frau ihrerseits ihre Animuskkräfte zügeln muss. Es besteht außerdem kein Interesse im Patriarchat daran, dass die Geschlechter zu einem Meinungsaustausch kommen, denn es geht nicht um Beziehungen, sondern um die Dominanz bzw. den Machtkampf, der die Vorrangstellung des Mannes sichert und den geistigen Austausch verhindert. So wird Beziehung und echte Partnerschaft unmöglich. Nach Jung ist die Frau von Prinzipien beherrscht und pocht nur rechthaberisch auf ihre Meinung. Dass der Mann zum gegenseitigen Austausch und zum richtigen Hinhören unfähig ist, wird auf die Frau projiziert. *Sie* ist also unfähig, klar zu denken, *sie* ist kein Diskussionspartner, *sie* ist hilflos und besessen, *sie* irritiert und verärgert den Mann. Die Existenz einer anderen Denkweise ist nach Jung weder logisch noch des Nachdenkens würdig. Dadurch wird die Verwurzelung Jungs im Patriarchat ganz deutlich, denn die denkende Frau gibt es überhaupt nicht, so braucht sich der Mann mit so einem Wesen nicht auseinanderzusetzen.¹⁹¹

So Gerda Weiler in ihrer feministischen Revision der Archetypenlehre C.G. Jungs:

Überall, wo Frauen auf der Suche nach sich selbst sind, kommen sie in Konflikt mit den Weiblichkeitsentwürfen des patriarchalen Bewußtseins, die durch die *Analytische Psychologie* festgeschrieben werden. Sie fühlen sich mißverstanden durch die von Männern definierten Charaktere des Weiblichen.¹⁹²

Es wäre jedoch viel leichter, wenn die Geschlechter nicht ein Gegensatzpaar bilden müssten, dessen Ziel es wäre, sich in ein Wesen des ganzheitlichen Menschen zu verwandeln. Entfielen dieser Anspruch, widerführe den Geschlechtern dann mehr Gerechtigkeit, sodass sich Mann und Frau im Laufe der Zeit als selbst- bzw. eigenständige Menschen anerkennen. Obschon in diesen idealisierten Ganzheitsvorstellungen zahlreiche archetypische Sehnsüchte einfließen, leugnet der Begriff des integrierten Menschen die Realität und nivelliert die Eigenständigkeit der Geschlechter. Nur wenn sie als eigenständige Wesen anerkannt werden, dann wird dem Unrecht des Patriarchats ein Ende gesetzt.¹⁹³ Auch wenn heute die globale Not immer noch durch eine

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 114 u. S. 118ff.

¹⁹⁰ Vgl. dies., 1994, S. 226.

¹⁹¹ Vgl. dies., 1987, S. 112 u. S. 121f. (Hervorhebung von mir)

¹⁹² Weiler, Gerda: *Der enteignete Mythos. Eine feministische Revision der Archetypenlehre C.G. Jungs und Erich Neumanns*. Frankfurt a. M.: Campus 1991, S. 7.

¹⁹³ Vgl. Baumgardt, 1987, S. 126f.

einseitige aggressive patriarchalische Weltanschauung charakterisiert ist, sollten Männer und Frauen ihre Kräfte für die gleichen Ziele einsetzen und nicht mehr gegeneinander kämpfen. Männer und Frauen sind biologisch und seelisch unterschiedlich. Nur der Austausch zwischen Persönlichkeiten, die sowohl als Ich-Individuen fungieren, als auch mit den Animus- oder Anima-Eigenschaften neu verstanden werden sollten, wäre eine gesunde Vorstellung des Androgynie-Begriffs, der nicht in eine spannungslose Neutralität führt,¹⁹⁴ sondern in die Neudefinierung der Geschlechter im Rahmen der multikulturellen Gesellschaft des modernen Menschen.

5.4. Die Androgynie und der *Hieros Gamos* als utopisches Ur- und Endziel des Menschen

5.4.1. Zum *Mysterium coniunctionis*, dem Geheimnis der Einswerdung des befruchtenden Vater-Gottes und der empfangenden Mutter-Göttin

Die Mythen von der Heiligen Hochzeit sind oft Schöpfungsmythen, denn ein Gott und eine Göttin vereinigen sich. Es geht um den Aufbruch der Liebe. Himmel und Erde vereinigen sich, alles wird wieder lebendig, und in diesem Prozess der Vereinigung in der Natur wird es Frühling. Allerdings handeln diese Mythen nicht nur von der Liebe, sondern immer auch von der Trennung.¹⁹⁵ Das sich in Mythen und Kulturen, Riten und Volkserzählungen findende Motiv der Heiligen Hochzeit stellt die große Einswerdung des Getrennten dar, damit das Leben weitergehen kann. Kinder werden geboren und nach der Begegnung des Himmels und der Erde gibt es im neugeborenen Frühling eine neue Ernte. Es kommt zum *Hieros Gamos* zwischen den großen Mächten, die das männliche und das weibliche Prinzip darstellen. Doch nicht nur Himmel und Erde, sondern auch Tag und Nacht, Feuer und Wasser begegnen sich, denn sie gehören zu der gleichen Welt, wobei sogar Leben und Tod einander bedingen. Das *Mysterium coniunctionis*, das Geheimnis der Einswerdung - der liebenden Vereinigung des Getrennten und Geschiedenen - und dabei ganz besonders die Begegnung von Mann und Frau, gehört zu den großen Geheimnissen in den verschiedensten religiösen Überlieferungen.¹⁹⁶

In der indischen, chinesischen, ägyptischen, griechischen, persischen und sumerisch-babylonischen Religion finden sich Erzählungen über den Schöpfungsmythos, die Erschaffung der Welt der Götter und der Menschen aus dem Chaos, einem Urzustand, dem kosmischen Ei, aus dem alles entsteht. Der aus dem Schoß der Großen Mutter stammende Urmensch ist ein Androgyner, ein Doppelwesen vor der Trennung in ein männliches und ein weibliches Prinzip, ein totales Wesen, vollkommen, sündlos und unsterblich. Beim Bruch bzw. beim Sündenfall zerbricht die Ganzheit des Urmenschen, der seine Unschuld und seine Unsterblichkeit verliert, in polare Kräfte. Durch diese Zerteilung des Urmenschen in zwei Hälften entsteht die Sehnsucht, die verlorene Einheit wiederherzustellen.¹⁹⁷ Dies weist auf eine frühe Stufe mythischen Denkens hin, als das Männliche und das Weibliche noch ein und dasselbe waren, da es am Ursprung der Dinge keine Geschlechter gab. Es sind die Urgötter, die als doppelgeschlechtliche Wesen zeugen und gebären, so symbolisiert die Androgynität die Absolutheit des an kein Geschlecht gebundenen Schöpfers, der zur Erschaffung der Welt keinen Partner braucht.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Vgl. Hultberg, S. 69.

¹⁹⁵ Vgl. Kast, S. 58f.; Als Urbild jeder Ehe gilt in den meisten Schöpfungsmythen die Vereinigung von Vater-Himmel und Mutter-Erde, die im griechischen Mythos auf Zeus und Hera übertragen wird. Vgl. Lurker, S. 296f.

¹⁹⁶ Vgl. Betz, S. 144f.

¹⁹⁷ Vgl. Bock, 1988, S. 128f.; Siehe auch analytisch zu den Vorstellungen von Androgynie in Mythen alter Kulturen ebd., S. 128-135.

¹⁹⁸ Vgl. Lurker, S. 34.

In der *Bibel* gibt es keinen direkten Bezug auf die Heilige Hochzeit, doch durch *Das Alte Testament* zieht sich das Bild von der Verheiratung Gottes mit seinem Volk, während im *Neuen Testament* das himmlische Jerusalem geschmückt wie eine Braut dargestellt wird.¹⁹⁹

Die Idee der Androgynität macht sich also zum einen unmittelbar Gedanken über die Ursprungsgestalt der Menschen, zum anderen wirft sie Licht auf den Zustand deren Vollendung. Die Heilige Hochzeit hat die Aufgabe, die verlorene Urbildlichkeit zu vergegenwärtigen, sie im Gedächtnis zu behalten und wiederherzustellen. Der androgyne Mensch war von Anfang an nicht in die beiden Geschlechter aufgeteilt, sondern er hat eine vor- oder übergeschlechtliche Ganzheit dargestellt. Die geschlechtliche Differenzierung soll nach dem Mythos erst im Verlauf eines tragischen Bruchs oder tragischer Umstände - also infolge besonderer Kriterien - eingetreten sein und die Geschlechterproblematik mit ihren Begleiterscheinungen verursacht haben. So wird in der geschlechtlichen Vereinigung von Mann und Frau der Versuch unternommen, die Spaltung in die Zweiheit zu überwinden und die ursprüngliche Einheit - und sei es nur für einen Moment - wiederherzustellen.²⁰⁰

Die Parallelität oder besser gesagt die Nähe des androgynen Motivs zum Symbol der Heiligen Hochzeit liegt auf der Hand, denn „Urbild und Zielbild stellen ihrerseits die beiden Pole dar, zwischen denen sich unser Menschsein ereignet.“²⁰¹ Letztendlich ist der Androgynismus nicht nur der Urzustand, sondern er ist auch das Endziel, das Ziel des Menschen am Ende der Welt. Das uralte Schema „Urzeit = Endzeit“ ist dabei miteinbezogen worden:²⁰² „Wiederkehr mythischer Vorgänge der Urzeit in der Endzeit“.²⁰³ Denn

[w]orin könnte das Mysteriöse besser Gestalt annehmen als im Androgynen? Alles daran ist geheimnisvoll: sein Geschlecht, seine Herkunft, seine Bestimmung. Zum einen verweist es auf einen Idealzustand des Menschen in grauer Vorzeit, zum anderen sehen es seine Verehrer als künftiges, fernes Ziel in einem Zustand der Vollkommenheit, den es zu erreichen gilt.²⁰⁴

Gott und Göttin oder ihre menschlichen Repräsentanten, die nach den Mythen bzw. den Riten den *Hieros Gamos* vollziehen, befruchten die Natur. Nach ihrem Beispiel treten viele kosmogonische Götter in androgyner Gestalt auf, deren Teilhabe sowohl am männlichen als auch am weiblichen Prinzip sie zu Weltschöpfern macht.²⁰⁵

Doch so harmlos ist die Verteilung der zwei Prinzipien nicht, denn die Erdmutter, die Schöpferin aus sich selbst heraus, wird von der Vorstellung des befruchtenden Mannes verdrängt. So verändern sich die Symbole im Übergang von der Mutter-Göttin zum Vater-Gott, dem Gemahl der geschwächten Göttin, indem sie einer patriarchalen Wertigkeit unterliegen.²⁰⁶

5.4.2. Die Selbstopferung der Frau – Zum Begriff des Liebesopfers bzw. des Liebestodes

Der *Hieros Gamos* begünstigt das Patriarchat, er wird vollzogen, doch zulasten der Frau, wie die Analyse der zu untersuchenden Werke beweisen wird, da die Beziehungen im *Hieros Gamos* einerseits asymmetrisch sind, andererseits stirbt Brunhild immer nach dem Tod

¹⁹⁹ Vgl. Betz, S. 145.

²⁰⁰ Vgl. Wehr, S. 103.

²⁰¹ Ebd., S. 107.

²⁰² Vgl. Dietrich, Ernst-Ludwig: *Die endzeitliche Wiederherstellung bei den Propheten*. Gießen: Töpelmann 1925, S. 60f.

²⁰³ Ebd., S. 61.

²⁰⁴ Legrand, Francine-Claire: „Das Androgyne und der Symbolismus“. In: Ursula Prinz (Bearb.): *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Berlin: Reimer 1986, S. 75-112, hier S. 78.

²⁰⁵ Vgl. Wehr, S. 105.; Siehe analytisch dazu seinen Exkurs „Der Mythos vom Androgynen“, ebd., S. 102-110.

²⁰⁶ Vgl. Bock, 1988, S. 129.; Vgl. dazu im dritten Teil dieser Arbeit im Kapitel 1.4.2. die Gemälde von Adolf Bühler *Die Schöpfungsmythen. Erwachen des ewig Männlichen und des ewig Weiblichen* (1903-4), *Sippe* (1909) und *Adamskinder* (1910).

Siegfrieds bzw. sie folgt ihm nach, sogar ins Jenseits. Der Held stirbt. Die Frau begleitet ihn in den Tod in ihrer Rolle als Opfer, im Vollzug des *Hieros Gamos*, der Einswerdung, wie die abschließende These des Kapitels 5.5. bezüglich der Opferung der gefährlichen Frau in der Literaturpraxis beweisen wird.

Das Paar Held – Opfer gehört in die lange Reihe der Gegensatzpaare, „welche die Verabredungen über die Geschlechterdichotomie bereithalten, wie aktiv – passiv, stark – schwach, Geist – Körper, Intellekt – Emotionalität, Ordnung – Chaos, Bestimmtes – Unbestimmtes, und die im Dualismus von Mann und Frau ihr gemeinsames Thema finden.“²⁰⁷ Der weibliche Tod ist „auch Bedingung für die Erhaltung oder Wiederherstellung des Alten [...], indem er eine Verbindung zwischen Bestätigung und Garantie jener Ordnung darstellt, welche die homogenisierende, herrschende Norm vertritt.“²⁰⁸ Wenn das Opfer in den Mittelpunkt eines Textes tritt und zum Helden wird, dann wird seinem Leiden ein anderer Sinn gegeben, nämlich eine höhere Bedeutung, wobei das Opfer mit einem eigentümlichen Zauber behaftet ist.²⁰⁹ Es häufen sich Werke,

die einen Frauennamen zum Titel haben oder in denen Frauen im Mittelpunkt stehen. An ihnen fällt zweierlei auf: einerseits, daß die Frauen, entgegen ihrer sozialen Unterordnung im Leben, in der Kunst eine hervorragende Rolle spielen, andererseits, daß die imaginierten Frauen sehr selten das Ende der literarischen Handlung überleben und häufig eines unnatürlichen Todes sterben. [...] Eine Fülle von Einzelinterpretationen von Frauenbildern läßt die Verallgemeinerung zu, daß in den Entwürfen von Frauenfiguren weniger eine Bearbeitung realer Lebenserfahrungen und –probleme enthalten ist, daß sie viel eher als Projektionsobjekte für die Wünsche, Ängste und Ideen ihrer männlichen Verfasser fungieren.²¹⁰

Die Opfertradition fließt verweltlich in den Liebesmythos ein, indem der Dimension der himmlischen Erlösung eine profane Erlösung hinzugefügt wird, nämlich, dass den Frauen die Rolle des Opfers zufällt. So tauchen um 1800 in der Literatur und der Malerei Frauengestalten auf, die ihrem Geliebten oder der Menschheit die Erlösung bringen.²¹¹ Diese Frauengestalten lassen sich mit dem von Elisabeth Bronfen so

gut gewählten Begriff der „schönen Leiche“ umschreiben. Es sind Frauengestalten, die durch ihren Tod dem Geliebten oder der Menschheit die Erlösung bringen. Betrachtet man die Darstellungen dieser „schönen Leichen“ näher, so weisen sie eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit den Darstellungen des „Erlösers“ auf, der übrigens in den Darstellungen von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert auch seinerseits auffallend weibliche Züge annimmt.²¹²

²⁰⁷ Weigel, Sigrid: „Die geopfert Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen“. In: Inge Stephan u. Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. 6 Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Sonderband AS 96. Hamburg: Argument 1988, S. 138-152, hier S. 139.

²⁰⁸ Bronfen, Elisabeth: „Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne“. In: Renate Berger (Hrsg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln [u.a.]: Böhlau 1987, S. 87-115, hier S. 98f.

²⁰⁹ Vgl. Weigel, 1988, S. 140.

²¹⁰ Ebd., S. 141.

²¹¹ Vgl. Bramberger, Andrea: *Verboten Lieben. Bruder-Schwester-Inzest*. Pfaffenweiler: Centaurus 1998, S. 82. (Beiträge zur gesellschaftswissenschaftlichen Forschung 20) Zugl.: Diss. Univ. Innsbruck 1994.; Vgl. auch dazu Braun, Christina von: „Der Jude‘ und ‚Das Weib‘. Zwei Stereotypen des ‚Anderen‘ in der Moderne“. In: Ludger Heid u. Joachim Knoll (Hrsg.): *Deutsch-jüdische Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart u. Bonn: Burg 1992, S. 289-322, hier S. 300f.

²¹² Ebd., S. 301.

Das ist genau der Fall Brünnhildes bei Richard Wagner in seiner *Götterdämmerung*, wie im Kapitel 2.2.8. zu zeigen sein wird. Der Tod der Frau in der Literatur sichert ihren Ausschluss bei der Konstituierung der kulturellen Ordnung.

In den männlichen Strategien zur Überwindung des Mangels und der Entfremdung spielt die Imagination von Frauenbildern eine zentrale Rolle. Sehnsüchte, die in der so geordneten Wirklichkeit nicht zu befriedigen sind, werden auf das ‚Andere‘ – das ‚Weibliche‘ projiziert, und das sich dem männlichen Zugriff entziehende Andere der Frau wird in der Figur eingefangen und gebändigt. Solche Bilder sind faszinierend und bedrohlich zugleich, deshalb müssen ihre Schöpfer sie töten, um wieder ruhig schlafen bzw. ihrem Tagewerk nachgehen zu können.²¹³

Mit dem zu Ende gehenden 19. Jahrhundert zogen die bürgerlichen Heroinnen hinab ins Historische. Es waren immer wieder Frauen, die über das menschliche Maß hinaus hassten und liebten, starben, sterben ließen und mordeten. Medeen, Sophonisben, Fredegunden, Brunhilden. Unter den Frauen, die von der Einsamkeit in der Beziehung der Geschlechter untereinander wussten, hat sich das Bild einer überlebensgroßen Zweisamkeit von Mann und Frau bewahrt, die sich freiwillig nur im Tod zu erfüllen vermag. Man spricht sogar in der Forschung von der Stunde der Brunhilden. Brunhild, Isolde und Aida sterben diesen Tod, den Liebestod, der zwar keine Zweisamkeit des Lebens in Würde und Liebe beendet, aber die Vereinigung des Hohen Paares wenigstens im Sterben konstituiert.²¹⁴

Diese Menschheitsvision vom Hohen Paar kommt am Ende des 19. Jahrhunderts zum letzten Mal zum Vorschein und erweist sich als utopisch. Diese Hohen Paare durften ganz entmaterialisiert nur noch auf der Opernbühne agieren, in einer bourgeoisen Erscheinungswelt, worin sich alle Beziehungen zwischen den Geschlechtern verdinglicht hatten. Starke Frauen wie Brunhild erobern die Bühnen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wie die Literatur und die Operngeschichte sie zu zeigen vermag, sie werden in tragische Verkettungen hineingezogen²¹⁵ und sie sterben den Freitod. Genauso wie

zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Frauenkonzeptionen bei Schiller und Beethoven rasch abgelöst wurden durch Kleists und Hebbels Dulderinnen und Verderberinnen, so konfrontiert die allmählich sich ankündigende bürgerliche Endzeit, als enge zeitliche Nähe, die Konzepte des immer wieder verleugneten Hohen Paares mit dem gemeinsamen Liebestod und die Opernwelten einer einander ganz entfremdeten Sphäre der Männer und weiblichen Verderberinnen. Hier Aida und Brünnhilde, dort Carmen und Dalida.²¹⁶

Ein weiterer Aspekt, der ins Spiel gebracht wird, ist der Tod der Frau *vor* ihrem Tod, also ihr doppelter Tod, denn „[...] souvent les femmes meurent deux fois“, „des Öfteren sterben die Frauen zweimal“.²¹⁷ Darunter versteht man die Verdinglichung von Frauen, die in Texten des 19. Jahrhunderts besonders thematisiert wird, zumal die Gesellschaft die Autonomie der Frau schwächt und sie in eine Halbtote, in eine Ware, in ein sich nicht selbst bestimmendes Wesen

²¹³ Weigel, 1988, S. 144.

²¹⁴ Vgl. Mayer, Hans: *Aussenseiter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 127.

²¹⁵ Vgl. Lanz, Friederike-Raphaela: „Weil eine Fremd' ich bin, aus fremdem Land...“. *Fremdheit und Fremde im dramatischen Werk Franz Grillparzers und Friedrich Hebbels*. Diss. Fachbereich der Philosophie und Philologie der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 2009, S. 13.

²¹⁶ Mayer, S. 134.

²¹⁷ Jaulin, Annicke: „Avant-Propos“. In: *La Femme et la Mort*. (G.R.I.E.F.) Groupe de Recherches Interdisciplinaire d' Étude des Femmes. Travaux de l' Université de Toulouse-Le Mirail: Service des Publications 1984, S. 7-8, hier S. 7. (Série A – Tome 27) (Eigene Übersetzung aus dem Französischen)

verwandelt,²¹⁸ da Verdinglichung nichts anderes bedeutet, als „daß eine Beziehung zwischen Personen den Charakter einer Dinghaftigkeit“²¹⁹ erhält.

Das Wort Opfer weist auf das Objekt ritueller oder affektiver Zerstörung bzw. Tötung hin, es kann auch Objekt eines Misslingens, einer Vergeltung, Strafe, aber auch Gabe sein. Doch trotz seiner vielen Bedeutungen ist das Opfer immer Objekt.²²⁰ Das romantische Liebesideal drückt die menschliche Vollendung in harmonischer Einheit aus. Diese himmlische Erlösung jedoch fordert Opfer, die Liebesopfer, deren Rolle ausschließlich Frauen zugewiesen wird.²²¹

Zwar wird die himmlische Erlösung erreicht, allerdings nur unter der Voraussetzung des Todes der Frau.

5.5. Die Geschlechtspolaritäten hinter der fadenscheinigen androgynen Maske Brunhildes, der *angeblich* im Panzer-kämpfenden Fremden

„Weiber weiblich und Männer männlich“²²²

Theodor Fontane

„Ein Mann sollte als Mann leben und eine Frau als Frau“ (GW, 10, S. 140), fordert Jung auf, obwohl mehr als hundert Jahre nach Theodor Fontanes *Effi Briest* vergangen sind.

Drückt sich in der Sehnsucht nach dem Androgynen die Sehnsucht nach der Einheit aus? Die Antwort, wie sie sich aus den literarischen Metamorphosen der Figur Brunhildes ergibt, ist definitiv nein, denn sie bezeugt statt der Symmetrie die Asymmetrie der Geschlechter zugunsten des Männlichen.

Die Besetzung androgynen Konfigurationen ist bei Brunhild auf zwei Ebenen zu analysieren, nämlich auf der des Individuums und auf der der Zweieinigkeit. Konkreter wird neben der Unausgewogenheit des Männlichen mit dem Weiblichen im inneren Paar, in Brunhild selbst, die Utopie der Vollkommenheit des zweieinigen bzw. des äußeren Paares, in Siegfried-Brunhild, aufgezeigt. Bei Richard Wagner ist noch ihr zweieiniges Verhältnis zu ihrem Vater ein Thema.

Weder die Harmonie und die Ausgewogenheit zwischen Männlichem und Weiblichem noch die Synthese von göttlicher und menschlicher Natur sind bei der androgynen Brunhild vorhanden. Als göttliche Person, nämlich als die Tochter Odins oder als die übermächtige Königin von Island, tritt sie in den zu analysierenden Werken auf und sie besitzt übernatürliche Kräfte, welche nur durch ihre göttliche Existenz erklärt werden können. Dies betrifft jedoch den ursprünglichen, präsozialen Zustand, in dem sich Brunhilde anfangs befindet, wo das Männliche und das Weibliche im Gleichgewicht stehen und die mannweibliche Vollkommenheit ein göttliches Privileg ist. Nur in dieser Anfangsphase wird sie durch eine jungfräuliche Selbstvollkommenheit charakterisiert, die aber durch den menschlichen Eingriff, den listigen Eroberungsversuch der Abenteurer, verloren geht. „Göttin“ nennt sich Brunhild selbst in vielen Werken, doch sobald sie vermenschlicht bzw. verdinglicht wird, verliert sie ihre Kraft. Das androgynen Modell nach Platon findet bei der Figur Brunhildes Widerhall, doch nur in seinem ursprünglichen Zustand, in dem ihre zwei Teile eine einheitliche Ganzheit bilden. In der Literatur vernichtet sie die Freier, die um sie werben. Sie bedarf anfangs dieser Freier nicht, denn sie ist in ihrer Ganzheit vollkommen. Während ihr männlicher Teil gegen die Freier

²¹⁸ Vgl. Bronfen, S. 102f.

²¹⁹ Lukács, Georg: „Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats“. In: Ders.: *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Bd. 2. *Frühschriften II*. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1968, S. 257-397, hier S. 257.

²²⁰ Vgl. Weigel, 1988, S. 139.

²²¹ Vgl. Bramberger, S. 82.

²²² Fontane, Theodor: „Effi Briest“. In: *Fontanes Werke in fünf Bänden*. Bd. 4. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1975, S. 7-319, hier S. 10.

kämpft, ist der weibliche in seiner Jungfräulichkeit selbstständig und vollkommen. Aber diese Ausgewogenheit betrifft nur jene ursprüngliche Phase der Vorzeit, in der ihre göttliche Natur die Harmonie in sich trägt.

Brunhild wird bei vielen Autoren als „Mannweib“ charakterisiert, ein Wort, das als Beschimpfung gilt, die sich auf jene Frau bezieht, die nach den vorgesetzten Normen der Tradition männliche bzw. männlich definierte Verhaltensweisen u.a. auch männliche Privilegien und Fähigkeiten besitzt.²²³

Diese Mannweiblichkeit wird „zum entscheidenden sozialen Distinktionsmerkmal: Sie sondert den Einen von den Vielen.“²²⁴ Es ist eben diese Sonderung, das Besondere bei Brunhild, es ist eben ihre androgyne Fremdheit, die sie von den Vielen unterscheidet.

Die Androgynität der fremden Frau findet sich auch in ihrer letzten Rolle, der des Liebesopfers in der utopischen Vereinigung des Hohen Paares der Spätromantik, die ein Netz dicht miteinander verflochtener Motive aufzeigt, wobei das eine ohne das andere in den zu untersuchenden Werken nicht denkbar ist.

Die Kunstfigur des Androgynen ist nicht bloß die romantische ideale Geliebte in sich, sondern sie vereint auch alle Projektionen der eingebildeten Weiblichkeit einer männlichen Psyche u.a. auch die femme fatale, die kindliche und die schwesterliche Geliebte ebenso wie die kranke oder die tote Geliebte.²²⁵ Bei Brunhild geht es keineswegs um die romantische Geliebte, es geht hingegen um die Verwandlung einer femme fatale in eine femme fragile, um eine Verführerin und Täuscherin, um eine höfische Dame, eine Amazone, doch ohne Amazonentum, um eine Männergewaltin in ihrer bedrohlichsten Version, um die gezähmte Weiblichkeit überhaupt als Verkörperung der Männerphantasien, allerdings aber auch um jene verhasste, androgyne Fremde, deren fremde Andersartigkeit entscheidend zum aufschlussreichen Verständnis der polaren Geschlechterbeziehungen im 19. Jahrhundert beiträgt.

Bei Brunhild ist der Logos auf provozierender Weise entwickelt und er erregt nach Jung Missverständnisse und ärgerliche Interpretationen, da sie, um dies mit den Worten Jungs zu sagen, *meint*, statt zu überlegen, und nach Simmel *tut* sie sogar auch. Sie ist Eva und Gretchen zugleich, der Eros bei ihr steht aber nach dem Logos, was für die Männer eine nicht zu ertragene Begebenheit ist.

Der Animus bei Brunhild ist etwas Unangenehmes, denn, so Jung, er verleiht ihr den Logos und damit auch Nachdenklichkeit, Überlegung und Erkenntnis.²²⁶ Nun darf aber diese Erkenntnis bei Brunhild nicht zu einer Meinung formuliert werden.

Für unsere Analyse ist zu erwähnen, dass die Anima u.a. auch im Schwanenjungfrau-Motiv erscheint, das sich u.a. auf die Walküren bezieht. Dass der Animus den Gott Wotan bei Richard Wagner personifiziert, ist eine direkte Anspielung auf das väterliche Derivat bei Brunhild, dass sie nämlich nichts anderes ist als der väterliche Logos.²²⁷

Die traditionelle Deutung von Androgynie erfolgt aus männlicher Perspektive, denn „die Bestimmungen dessen, was ‚weiblich‘ und was ‚männlich‘ sei oder sein sollte, unterlag in der Vergangenheit nahezu ausschließlich der Definitionsmacht von Männern.“²²⁸ So dreht sich

²²³ Vgl. Amrain, S. 120.

²²⁴ Aurnhammer, 1986, S. 37.

²²⁵ Vgl. Amrain, S. 122.

²²⁶ Vgl. Jung, 1981, S. 82.

²²⁷ Vgl. zum Schwanenjungfrau-Motiv Lurker, S. 36.; Zu der Verbindung des Schwanenjungfrau-Motivs mit der Anima und der Figur Wotans mit dem Animus siehe analytisch Jung, Emma: *Animus Anima*. Überarbeitet und herausgegeben von Lilly Jung Merker u. Elisabeth Rüb. Fellbach-Oelfingen: Bonz 1983, S. 52f.; Siehe noch das Kapitel 2.2.3. dieser Arbeit u.d.T. „Die Walküre als Urtypus einer ‚Männin‘ – Eine sich selbst aufhebende Männerphantasie“.; Analytisch auch zum väterlichen Logos im Kapitel 2.2.5.ii bei Richard Wagner u.d.T. „Brünnhildes geleisteter Widerstand als Ausdruck des implizierten Wunsches Wotans“ der vorliegenden Arbeit.

²²⁸ Bock u. Alfermann, S. 14.

alles um den Machtdiskurs, wobei der entscheidende Punkt die ambivalente Position des Weiblichen im Verhältnis der Geschlechter zueinander ist.²²⁹

Die sozialen Rollen sind eng mit Machtverhältnissen verbunden, so zeigen u.a. die Symbole, die Kleidung bzw. die Rüstung, die Sprache bzw. das Schweigen, die Gestik und die Körpersprache der Amazone oder der femme fragile, wer die Macht hat. Die androgyne Brunhild verstößt also gegen ihre weibliche Natur, indem sie Anspruch auf Macht erhebt, da, wo das Patriarchat diese Macht regelt und sie als Normalität für die Männlichkeit, doch als etwas Ab-Normales für die Weiblichkeit gehalten wird. Dies verwundert und veranlasst die eingangs hervorgerufene Faszination, die doch zugleich den Schreck vor der Umkehrung der traditionellen Rollen in sich birgt. Brunhild befiehlt, aber nach ihrer Eingliederung und der Abschaffung der Androgynie schweigt sie. Sie trägt u.a. auch die Rüstung eines Kriegers, doch ihre normierte weibliche Seite greift zur Nadel. Deshalb übernimmt z.B. bei Ernst Raupach die Kleidung eine ironisierende Rolle, da sich ausschließlich niedrige Weiber mit Schmuck beschäftigen, während ihr bei Hebbel ihr Schwert zu schwer ist im Gegensatz zu der Nadel, mit der sie das Schwert sozusagen ersetzt. Brunhild ist wegen ihrer Androgynität in diesen Machtdiskurs eingebunden, in ihr vermischen sich Männliches und Weibliches und gerade wegen dieser rätselhaften Mischung wirkt sie befremdend.

Sie ist und bleibt unbestimmt. In einer Zeit der normierenden Diskurse steht Brunhild als ein definitionsloses, fremdes, doch auch als ein zu begehrendes Mischwesen da.

Als androgyne Frau verkörpert sie ausschließlich die männliche Geschlechtsrollenidentität, und gerade diese kehrt die traditionelle Ordnung um, während ihre feminine Geschlechtsrollenidentität in keinsten Weise existiert. Daraus gibt es nur einen Ausweg, nämlich das Konstrukt der erwünschten Weiblichkeit, ihre Feminisierung, ihre Verdinglichung, ihre Entblößung von ihrer Macht, ihr Ausschluss. Diesem Schema folgend wird sie bei allen Autoren als eine starke Frau aufgeführt, um dann aber ihrer Stärke beraubt zu werden.

Dies wird wie folgt unter Beweis gestellt: Die Goethe'sche Brunhild, die dem Pol entspringt, verkörpert in ihrer herrlichen weiblichen Gestalt alle männlich projizierten Eigenschaften. Als eine nie ganz zu integrierende Fremde steht sie im *Nibelungen-Hort* von Ernst Raupach im Mittelpunkt und mit ihrem männlichen Herz und ihrem männlichen Geist kreiert sie eine Hymne an das männliche Ideal, indem sie auf diese Weise die Einseitigkeit bzw. die Männlichkeit ihrer Androgynität enthüllt. Den Inbegriff der androgynen Einheit stellt sie in der Wagnerschen Tetralogie als *die* Walküre in ihrer Zweieinigkeit zuerst mit ihrem Vater Wotan und dann mit dem Sonnenhelden Siegfried dar. Der Verlust ihrer starken, männlichen Wehrhaftigkeit bzw. ihre Wandlung zu einer schwachen, wehrlosen Frau nach dem Strukturmodell des *symbolontischen Curriculum*s, nämlich der Ganzheit, der Trennung in Hälften und der Wiedervereinigung, stellt die Geschlechterproblematik des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die Inzestbeziehungen Brunnhildes ins Licht der Motivatik der Androgynie.

Ihre Herkunft aus dem Erdinneren bei Hebbel und ihre Verbindung mit der vulkanischen Erde weisen auch auf jene „Auffassung der Erde als androgyne Allgebäerin“²³⁰ hin, doch nicht in ihrer lebensgebenden Auffassung, sondern in ihrer Verbindung als Göttin der rächenden Erde mit dem chthonischen Aspekt. Die im Krater des Höllenvulkans geborene Brunhild ist eine kriegerische Jungfrau, die mit Gewalt die Ordnung der Geschlechter erschüttert. Die androgynen männlichen und weiblichen psychischen Landschaften dienen im Gedicht *Brynhildis* von Gottfried Kinkel zur Konsolidierung einer sicheren, männlichen Geschlechtsidentität. Bei Emanuel Geibel ist sie in ihrer Androgynität die Personifizierung der dämonisierten Weiblichkeit als Projektion allen Übels auf der Welt. Brunhilde in der Novelle

²²⁹ Vgl. Stephan, 2004, S. 172.

²³⁰ Eliade, Mircea: *Mythen, Träume und Mysterien*. Salzburg: Müller 1961, S. 246. Zitiert nach Magill, S. 74.; Diese Auffassung geht auf die vorgeschichtliche Zeit zurück. Grotten, Höhlen, Labyrinth und Stollen symbolisieren die Gebärmutter der Erdgöttin, während Begräbnisriten eine mythische Rückkehr zur Mutter darstellen. Vgl. ebd.

von Johannes Scherr soll ihre androgyne „Unnatur“ (S. 228) verdrängen. Vor allem soll ihr beigebracht werden, „daß die wahre Heimat der Frauen nicht der Ball-, Konzert- und Opernsaal sei, sondern das Haus und die Häuslichkeit“. (S. 207.) Robert Waldmüller nennt seine Brunhild die „Turandot des Nordens“ (Vorwort, S. 6.), niemand ist ihr gewachsen und ihre Kraft beschämt alle Männer, die ihr nahen. (Vgl. S. 19f.) Es ist vor allem das Grauen vor der Androgynen, dieses Fremde, von dem sich das Männergeschlecht angezogen fühlt. Mit scharfem Geist in ihrer Rolle als Walküre tritt die androgyne Brunhild bei Reinhold Sigismund auf, doch von ihrem Walkürentum ist nicht die Rede, sondern nur vom Frausein.

Nun dieser Thematik folgend endet die oben beschriebene und in der Literatur zu beweisende asymmetrische Unausgewogenheit des Männlichen mit dem Weiblichen bei Brunhild in der Utopie des Hohen Paares, indem die scheinbare Androgynie in ihrer zyklischen Form in der Vereinigung im Jenseits ihre Verwirklichung findet. Hier, im Diesseits der Normen, gibt es keinen Platz für androgyne Wesen, geschweige denn für starke Hyänen. Die nordische Brunhilde z.B. verurteilt nach dem Mord Siegfrieds selbst ihre Tat und wünscht sich, mit ihm zusammen wiedervereinigt zu werden. Diese Wiedervereinigung erfordert den Tod der Frau, den selbst erwünschten Liebestod.

Nach Edgar-Allan Poe ist der Tod einer schönen Frau ohne Zweifel das poetischste Thema der Welt. Die Frage wäre allerdings hier „am poetischsten für wen“?²³¹ Das Motiv Frau und Tod bildet eine beliebte Konstante in der Literatur und enthält eine Vielzahl von Implikationen u.a. die Opferung der gefährlichen Frau, die durch ihre Gegenwart die Ordnung kurzfristig umkehrt und den selbst erwünschten Tod der Erlöserin, die die weltliche Schuld - im Falle Brunhildes die männliche und bei Wagner auch noch die göttliche Schuld - mit ihrem Tod auf sich nimmt und ihr Selbst für andere aufgibt.²³²

Genau das schon erwähnte Liebesopfer und seinen Liebestod findet man in dem Werk Richard Wagners, des wichtigsten Vertreters der Spätromantik in der Musik, am poetischsten wieder, wo sich Brunnhilde die männliche Schuld auf sich nehmend mit Siegfried im Jenseits vereint. Die Geibelsche Brunhild distanziert sich von den niedrigen Menschen, wendet sich an den toten Siegfried und nachdem sie ihn in einem sich der Trauer hingebenden Monolog beweint hat, folgt sie ihm in den Tod, in ein Reich, wo „alles Große sich gehört.“ (S. 540.) Nach dem Tod Siegfrieds schreitet Brunhild bei Scherr in den See und geht ihren selbstgewählten Todesgang, um mit dem Geliebten vereint zu werden. Der züchtigende Blitz erschlägt Brunhilde bei Waldmüller, und sie dankt den ewigen Göttern dafür, jetzt, dass sie weiß, Siegfried liebt sie: „Dank euch, Ew’gen! / Er liebt mich! Ruft mich ab! O, ruft mich ab!“ (S. 101.) Bei Sigismund konnte sie Siegfried in der hiesigen Welt nicht „gehören“. „Wir konnten nur im Tod’ uns erst vereinen. / Er ging voraus und heut noch folg’ ich nach“ (S. 68), sagt sie. Als lebendige Tote lebt sie bei Hebbel im Grab Siegfrieds weiter, verabschiedet sich so von der Welt und nimmt nicht mehr am Leben teil. Im Werk von Johann-Gottfried Kinkel lässt sich die Utopie des Hohen Paares mit der Identifizierung Brunhildes als Verkörperung der Männerphantasien verbinden. Da lebt sie den Tod *vor* ihrem Tod, während es bei Raupach nicht um irgendeine Vereinigung geht, sondern ganz deutlich um die dauernde Verdinglichung, um ihren Vor-Tod, vor ihrem freiwilligen Sturz in den Rhein.

²³¹ Vgl. Bronfen, S. 88.; Siehe noch dazu Poe, Edgar-Allan: „The Philosophy of Composition (April 1846)“. In: Ders.: *Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the U.S. 1984, S. 13-25, hier S. 19.; „Of all melancholy topics, what, according to the *universal* understanding of mankind, is the *most* melancholy?“ Death – was the obvious reply. „And when“, I said, „is this most melancholy of topics most poetical?“ From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious – „When it most closely allies itself to Beauty: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably the most poetical topic in the world [...]“. Ebd.

²³² Vgl. Bronfen, S. 88, S. 91 u. S. 101.

Brunhilde irritiert mit ihrer männlichen Seele, indem sie aus der gewohnten Ordnung ausbricht. Entschlossen und unbezwinglich ist sie nichts Anderes als eine wie ein Mann handelnde Frau, als Frau aber kann bzw. darf sie weder entschlossen noch unbezwinglich sein. Die Androgynie Brunhildes wird konstruiert nur um ihrer Dekonstruktion willen.

ZWEITER TEIL

Brunhild als *tremendum* und *fascinosum* auf der literarischen Bühne des 19. Jahrhunderts - Paradigmatische Analysen in der Literatur

[E]s ist schöner, über eine Penthesilea zu triumphieren, als ein gefügiges Aschenbrödel zu heiraten. [...] Der Mann, der die Gefahr und das Spiel liebt, sieht es gar nicht ungern, wenn die Frau sich in eine Amazone wandelt, wofern er nur die Hoffnung behält, sie zu überwinden.¹

Simone de Beauvoir

¹ Beauvoir, S. 193.

A

Zur Dramaturgie der gewaltigen Nibelungensage

1

Ernst Raupach: *Der Nibelungen-Hort* (1828)

**Zur Enthüllung allen Übels
am Beispiel der dämonisierten Anwesenheit
der schönen Fremden**

Brunhild:

Die Götter gaben mir des Weibes Bildung;
Doch männlich schlägt das Herz in meiner Brust,
Und männlich denkt der Geist in meinem Haupt.
Ein Abscheu sind mir alle Frauenwerke,
Gehorchen kann ich nicht; ich kann nur herrschen.¹

¹ Raupach, Ernst: *Der Nibelungen-Hort. Tragödie in fünf Aufzügen, mit einem Vorspiel*. Hamburg: Hoffmann u. Campe 1834, (I, 7, S. 47.); Raupachs *Nibelungen-Hort* wird unter Angabe der Aufzugs-, der Auftrittsangabe und der Seiten dieser Ausgabe zitiert. Die Verse aus dem Vorspiel werden unter dem Kürzel VS zitiert.

1.1. *Der Nibelungen-Hort* als volkserzieherisches Drama. Eine modernisierende Version des Mittelalters?

Es ist schwer, über Ernst-Benjamin-Salomo Raupach ein umfassendes Urteil auszusprechen, denn er hat sich fast in allen Richtungen der dramatischen Poesie versucht,² schreibt 1840 Joseph Kehrein über das umfangreiche Schaffen des Stückeschreibers Raupach, des am meisten gespielten schlesischen Dramatikers der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Gerade wegen seines allzu umfangreichen und vielseitigen Schaffens kann man ihn trotz der scharfen Kritiken von seinen Zeitgenossen aus dem literarischen Leben und der theatralischen Instanz jener Zeit nicht ausklammern, denn er hat damals nicht nur mit seinen zahlreichen Stücken im Unterhaltungstheater das Bühnenleben stark geprägt, sondern er hat auch die deutsche Bühne der zwanziger Jahre von Tagesprodukten des Auslandes überwiegend französischer Herkunft zu retten versucht. Trotz alledem sind heute Raupach und sein umfangreiches Werk gänzlich in Vergessenheit geraten.

Ernst Raupach (1784 Straupitz bei Liegnitz in Schlesien - 1852 Berlin), ein schlesischer Pfarrersohn, der jahrelang als Hofmeister und Professor in Russland lebte, schrieb im Juli 1836 in seiner Vorrede zu seinen Hohenstaufen-Dramen, er habe, als er vor vierzehn Jahren aus Russland zurückkehrte, das deutsche Theater in einem katastrophalen Zustand vorgefunden. Die Theaterdirektionen griffen damals nach den Tagesprodukten des Auslands, was ihm sowohl unwürdig als auch verderblich für die deutschen Bühnen erschien. So widmete er sich ausschließlich dem Theater³ und konstatierte:

Meine Stücke, wiewohl von Niemand empfohlen, von Vielen aber angefochten, haben sich doch überall Bahn gebrochen, und in einer für die dramatische Kunst sehr gefährlichen Zeit eine Masse von Ausländischen von unsrer Bühne fern, und dadurch das Feld für einheimische Anpflanzung frei gehalten. [...]

Das Theater hat, selbst wenn man es als eine bloße Gauklerbude handhabt, immer einen bedeutenden Einfluß auf den Geist des Volkes; es scheint mir daher wünschenswerth, ja der Vernunft wie der Klugheit angemessen, daß man es folglich als eine Schule der Volksbildung betrachte und behandle. Dies aber würde unstreitig am sichersten erreicht, wenn man die Sagen und die Geschichte des Volkes zum Inhalt der dramatischen Erzeugnisse machte, denn immerdar bleibt unsere eigene Vergangenheit unsere beste Lehrerin, und die Vergangenheit eines Volkes ist seine Geschichte. So war es bei den Griechen, und darum haben auch die Griechen allein ein wahres Nationaltheater besessen; [...] Hätten wir Deutschen unsere großartige Geschichte, die nicht wie die französische und englische im Mittelalter bloße Special-, sondern Weltgeschichte ist, hätten wir sie von Heinrich I. bis zum westphälischen Frieden in 70 bis 80 Dramen auf der

² Vgl. Kehrein, Joseph: *Die dramatische Poesie der Deutschen. Versuch einer Entwicklung derselben von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart. Beitrag zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur*. Bd. 1. Leipzig: Hinrichs 1840, S. 247.; Zu der Biographie Raupachs und seinen Werken siehe noch analytischer Goedeke, Karl: *Grundrisz [i.e. Grundriss] zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. 2. ganz neu bearbeitete Auflage. Nach dem Tode des Verfassers in Verbindung mit Fachgelehrten fortgeführt von Edmund Goetze. Bd. 8. *Vom Weltfrieden bis zur französischen Revolution 1830*. Dresden: Ehlermann 1905, S. 646-668.; Raupach, Pauline: *Raupach. Eine biographische Skizze*. Berlin: Allgemeine Deutsche Verlagsanstalt 1853.; Holtei, Karl von: *Charpie. Eine Sammlung vermischter Aufsätze*. Bd. 1. Breslau: Trewendt 1866, ins. S. 124-154. Holtei schildert analytisch u.a. das Bild Raupachs nach seiner Rückkehr aus Petersburg, berichtet über die zeitgenössische Kritik und die Rezeption seines Werks sowie auch über sein Treffen mit Goethe.; Gottschall, Rudolf von: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Litterarhistorisch und kritisch dargestellt*. Siebente vermehrte und verbesserte Auflage. Bd. 3. Breslau: Trewendt 1902, S. 368-387.

³ Vgl. Raupach, Ernst: „Vorrede“. In: Ders.: *Die Hohenstaufen. Ein Cyklus historischer Dramen. Kaiser Friedrich der Erste, Theil 1-2*. Bd. 1. Hamburg: Hoffmann und Campe 1837, S. XIII-XXII, hier S. XIIIff.; Siehe noch dazu Kohlschmidt, Werner: *Geschichte der deutschen Literatur vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus. Mit 110 Abbildungen*. Stuttgart: Reclam 1975, S. 706.

Bühne, so besäßen wir ein Nationaltheater, wie noch nie ein Volk besessen hat; und vielleicht wäre es ein Mittel gegen die Ausländerei, an der wir siechen.⁴

Dabei sollte man die Vorliebe des in Petersburg als Geschichtspräsidenten tätigen Raupachs für die Geschichte nicht unterschätzen, eine Tatsache, die Raupach selbst bekennt, indem er die Vergangenheit eines Volkes, seine Geschichte, seine beste Lehrerin nennt. Er schreibt, er habe jahrelang sorgfältig alle Stoffe, die ihn angesprochen hätten, gesammelt, nur selten habe er einen neuen Stoff aufgearbeitet.⁵ Seine Vorliebe für die Geschichte drückt er deutlich aus:

Nach mehrjährigen Versuchen glaubte ich zu bemerken, daß die historischen Stoffe bei den Gebildeten den meisten Anklang fänden, und selbst bei den Mindergebildeten durch die Idee, „das auf der Bühne Vorgehende sey doch eine wahre Geschichte“ Theilnahme erregten. [...] Es ist oft gestritten worden, ob der Dichter die Geschichte verändern dürfe oder nicht. Die Mehrheit hat sich für das Erstere entschieden; ich aber kann dieser Meinung nicht unbedingt beitreten. Versteht man unter dem Verändern der Geschichte das Zusammendrängen der Begebenheiten, das Wegschneiden aller Zwischenspiele des Lebens, das Ueberspringen der Stunden, wo die Geschichte, wie zuweilen Vater Homeros, schlummert oder zu schlummern scheint, das Ausfüllen der Lücken, die sie gelassen, das Ergänzen der Motive, die sie verschwiegen hat; so darf der Dichter nicht allein die Geschichte verändern, sondern er muß es. [...] Versteht man aber unter dem Verändern ein sogenanntes Ausschmücken mit eigenen Erfindungen, ein Umbilden der Verhältnisse und Begebenheiten, ein Umgestalten der Charaktere; so kann ich dem Dichter das Recht dazu nicht einräumen. Es ist eine Verfälschung der Geschichte, der lehrreichsten, ja nothwendigsten Wissenschaft, des wirksamsten Bildungsmittels, das wir besitzen, eine um so gefährlichere Verfälschung, da sie, durch das Gewand, in dem sie erscheint, mächtiger wirkend als die Wahrheit, diese leicht verdrängt, und sich selbst als Wahrheit in den Glauben der Menschen stiehlt.⁶

Man sollte auch mitberücksichtigen, dass die geschichtlichen Bühnenstücke Goethes und Schillers damals eine große Menge von Nachahmern hervorriefen. Zu jenen Imitatoren gehört auch der kreative Raupach, gewandt und bühnenkundig, der aber nach der zeitgenössischen Kritik ohne Tiefe und Selbständigkeit schrieb.⁷

Um Raupach gerecht zu werden, muss man sich vor Augen halten, dass viele seiner Gegner keine größeren Dramatiker waren. Man hat schon früh erkannt, ohne die Vielgeschmähten hätte es noch mehr der Trivialitäten und Spielereien aus dem Französischen gegeben, die damals drohten, die deutsche Bühne gänzlich zu überfremden. Raupach hat dabei einen

⁴ Raupach, 1837, S. XV. u. S. XVII f.

⁵ Vgl. ebd., S. XVI f.

⁶ Ebd., S. XVI. u. S. XVIII f.; Somit kommt die These von Friedrich Sengle, dass von dem Wesen der Geschichte bei Raupach kaum mehr etwas erhalten blieb, und dass bei Raupach die Geschichte keine ehrwürdige verpflichtende Substanz ist, in vollem Widerspruch zur Argumentation Raupachs in seiner Vorrede. Vgl. Sengle, Friedrich: *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1969, S. 151.

⁷ Vgl. Fuchs, August: *Grundriss der Geschichte des Schriftenthums der Griechen und Römer und der Romanischen und Germanischen Völker*. Halle: Schwetschke u. Sohn 1846, S. 267 f.; Zu der Begegnung Raupachs mit Goethe siehe Koning, Henk: „Ernst Raupach (1784-1852). Ein schlesischer Erfolgsdramatiker des 19. Jahrhunderts“. In: *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau* (1994), S. 175-190, hier S. 178.; Goethe empfing Raupach höflich, aber kalt und wortkarg. Sein erster Besuch war auch sein letzter. Der 39-jährige Raupach kam in voller Kraft des Geistes, um dadurch mit Goethe im wechselseitigen Austausch der Gedanken neue Erkenntnisse zu erlangen, wollte sich nach seiner so erfolgreichen Karriere dem älteren Goethe jedoch nicht untergeordnet darstellen. So etwas ertrug er selbst von Goethe nicht. Doch später gesteht er ein, er sollte versucht haben, Goethe durch häufiges Ansprechen für sich zu gewinnen. Vgl. Raupach, Pauline, S. 57 f.

entscheidenden Anteil an der Erhaltung, aber vor allem Weiterentwicklung des deutschen historischen Dramas.⁸

Es scheint vergessen worden zu sein, dass es Raupach war,

der in einer Zeit des Verfalls allein versucht hatte, der Theaternot zu steuern; er hatte es durch seinen rastlosen Fleiß verstanden, das Publikum für weit ausgedehnte geschichtliche Stoffe zu interessieren, er hatte es vielfach abgezogen von den Auswüchsen der Schicksalstragödie und niedriger Sensationsware aus Frankreich.⁹

Als die deutsche Bühne erstickt zu werden drohte, ist nach Raupach der Befreiungskrieg um das Theater noch einmal zu führen, denn es scheint genau das im Theater verloren zu gehen, was auf den Schlachtfeldern so mühsam gewonnen wurde, der kulturelle Kampf folgt nämlich auf den militärischen. Der Vielschreiber Raupach geht mit seinem *Nibelungen-Hort* über den abgesteckten historischen Rahmen hinaus, bleibt aber dem Programm der Nationaldichtung verpflichtet.¹⁰ Der streng protestantische, in der russischen Umgebung Petersburgs doppelt abgehärtete Preuße Raupach führt das aus, was die damalige Zeit fordert, nämlich das Schreiben von volkserzieherischen Stücken. Seine in seiner Vorrede schon oben erwähnte Auffassung vom Theater als „eine Schule der Volksbildung“ führte ihn zu einem wesentlichen Teil zur Wahl seiner Stoffe. So ist Raupachs Werk eher ein nationalpolitisches Erziehungs-, doch kein richtiges Geschichtsdrama, denn er modernisiert die mittelalterliche Geschichte.¹¹ Die Psychologisierung der Charaktere, insbesondere der Frauenfiguren bei Raupach, beweist allerdings ganz deutlich, „daß der Dichter gar keine mittelalterlichen Zustände zeichnen wollte“.¹² Durch sein umfangreiches Werk hat er zum einen zur damaligen Volkserziehung und zum anderen zum heutigen besseren Verständnis seiner Zeit beigetragen.

1.2. Zu der viel attackierten ungeheuren theatralischen Produktivität Raupachs

Raupach versuchte also, das Übel der Produkte des Auslands so lange und so gut er konnte abzuwehren und bekennt zudem:

Auf zwei Dinge kam es dabei hauptsächlich an: auf die Fähigkeit, etwas Wirksames und Bühnengerechtes hervorzubringen, und auf das Vermögen, viel zu schaffen. Die erstere durfte ich mir zutrauen, denn ich hatte schon die Erfahrung für mich; das letztere besaß ich in der Leichtigkeit, mit der ich arbeite.¹³

Die zeitgenössische Kritik am Schaffen Raupachs aber lautete: „Im Ganzen schreibt Raupach zu schnell und zu viel, und sein leichtes Arbeiten, was er in der Vorrede zu den Hohenstaufen von sich rühmt, muß mitunter für leichtfertig erklärt werden. [...] Trotzdem gehören seine Erzeugnisse zu den gelungenen unserer Zeit“.¹⁴

Der Autor hat sich in allen Richtungen der dramatischen Poesie versucht, und das umfangreiche Schaffen Raupachs lässt sich am besten wohl in Lust-, Trauer- und historische Bühnenstücke aufteilen.¹⁵ „Es läßt sich nicht leugnen, daß nicht alle Stücke, die er auf die Bühne brachte, allen und dauernd gefielen; darin anerkannte er aber seine Aufgabe auch

⁸ Vgl. Sengle, S. 152.

⁹ Wolff, Eduard: *Raupachs Hohenstaufendramen. Ein Beitrag zur Theatergeschichte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Siegert 1912, S. 88. Zugl.: Diss. Univ. Leipzig 1911.

¹⁰ Vgl. Struck, Wolfgang: *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration*. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 81. Zugl.: Diss. Univ. Tübingen 1995.

¹¹ Vgl. Sengle, S. 150f.

¹² Wolff, S. 38.

¹³ Raupach, 1837, S. XIV.

¹⁴ Kehrein, S. 248. (Hervorhebung vom Autor)

¹⁵ Vgl. ebd., S. 247f.; Siehe zu Raupach als Lustspielautor Bauer, Curt: *Raupach als Lustspieldichter*. Hochschulschrift. Zugl.: Diss. Univ. Breslau 1913.

nicht. Bei der großen Produktivität kam es ihm weniger auf die Vollendung jedes einzelnen Stückes, als auf die Anziehungskraft im allgemeinen.“¹⁶

Die Dramen Raupachs erlebten viele Bühnenaufführungen, da er dank seiner großen bühnentechnischen Gewandtheit in den Jahren von 1824-1842 in enger Zusammenarbeit mit dem Berliner Hoftheaterintendanten Graf von Redern eine uneingeschränkte Herrschaft über Spielplan und Schauspieler des Theaters inne hatte.¹⁷ Raupach war ungeheuer produktiv für das Berliner Hoftheater und schrieb im Zeitraum von 1820 bis 1842 mehr als 110 Dramen, Lustspiele und Possen, die dank eines Abkommens mit der Theaterdirektion aufgeführt werden mussten. Raupach galt zwei Jahrzehnte lang trotz einiger Eintagsfliegen bzw. einiger kurzlebigen Schriften, die sich unter diesen Stücken befanden, als der ergiebigste Stückeschreiber für das Hoftheater und er wurde zum Publikumsliebbling, obwohl seine Werke von vielen Schriftstellern und Kritikern aufs Schärfste attackiert wurden. Sein Ziel war es, mit seinen Geschichtsdramen ein echtes deutsches Nationaltheater entstehen zu lassen mit dem Stoff der eigenen Vergangenheit.¹⁸

Das Geschichtsdrama kannte keine inhaltlichen Grenzen. Seine Leitmotive reichten von biblischen und antiken Themen bis zu mittelalterlicher und junger Geschichte der Befreiungskriege, wo es sich seine Helden und deren Konflikte suchte. Zu den Liebesepochen des Historiendramas gehört die schon im 18. Jahrhundert ansetzende Flut von Hohenstaufen-Dramen, die mit dem Namen von Ernst Raupach und seinen 16 Hohenstaufen-Dramen im Allgemeinbewusstsein verankert ist. Raupach herrschte mit seiner Überproduktivität, die sich auf alle Gattungen mit mehr als hundert dramatischen Werken erstreckte, auf der Bühne. Es ist eben zwar diese Überproduktivität, die den literarischen Wert von Raupachs Stücken mittelmäßig bis trivial erscheinen lässt, aber in ihnen drückt sich der Historismus der Zeit ganz deutlich aus. Aus literatursoziologischer Sicht macht natürlich nicht die Aufführung der Werke selbst Epoche, sondern dass so etwas überhaupt möglich wurde.¹⁹

Während damals die Dramen der Klassiker bei den Zeitgenossen nicht auf Wohlgefallen stießen, feierten heute so gut wie unbekannt, aber damals berühmte Dramatiker wie z.B. August Wilhelm Iffland (1759-1814) und August von Kotzebue (1761-1819) rauschende Erfolge. Noch produktiver war Raupach, der gefeierte Dramatiker des königlichen Schauspiels in Berlin, dessen Hohenstaufen-Dramen auf königlichen Befehl 1837 Mal nacheinander gespielt wurden.²⁰ Doch

ein Dramatiker schreibt nicht für die Lektüre, sondern für die Darstellung auf der Bühne und rechnet dabei durch Szenerie und Schauspieler. Raupach wußte sich alle Vorteile dieser Bedingungen gewandt zu nutze zu machen, die meisten Klippen geschickt zu vermeiden. [...] Er schrieb, wie es in der Theatersprache heißt, seine Rollen den Schauspielern auf den Leib.

[...] Mit den Erfolgen wuchs seine Lust zu schaffen, und er entwickelte eine Tätigkeit wie Kotzebue und drang bei der Menge seiner Produktionen, unter denen für jede Bildungsschicht und jeden Geschmack etwas Zusagendes war, in Regionen, die so weit auseinander lagen wie die königlichen Hoftheater und die Winkelbühne der Dorfschenke. Dabei war es sein Streben, ein Streben alles Lobes wert, die deutsche Bühne von dem Einfluß des Auslandes, besonders Frankreichs frei zu machen und sie auf eigene Füße zu stellen. Vom J. 1801 bis 1825 waren in Berlin unter den etwa 400 neu aufgeführten Lustspielen und Possen etwa 120 ausdrücklich als Übersetzung bezeichnet; das Verhältnis hat sich auch seitdem wenig geändert, aber unter den Stücken von deutschen Verfassern waren die Raupachschen die zahlreichsten. Wären andere

¹⁶ Goedeke, S. 652.

¹⁷ Vgl. Sengle, S. 150.

¹⁸ Vgl. Koning, S. 179f. u. S. 185.

¹⁹ Vgl. Kohlschmidt, S. 706.; „August von Platen hat den Mangel an Qualität alsbald gespürt, als er Raupach als ‚Raupel‘ - mit zu Unrecht antisemitischer Tendenz - aufs Korn nahm.“ Ebd., S. 706f.

²⁰ Vgl. Beutin, Wolfgang [u.a.] (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Sechste, verbesserte und erweiterte Auflage mit 524 Abbildungen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 235.

Dramatiker so fleißig bemüht gewesen, für deutsche Originale zu sorgen, so würde ein Gegengewicht gegen das fremde, besonders französische Drama zu bieten und die nimmersatte Schaulust des Publikums, das immer nach Neuem verlangte, doch zu befriedigen gewesen sein. Daß andere nicht so fruchtbar waren wie Raupach, war nicht seine Schuld, hob ihn aber um so mehr hervor, und er war in allen dramatischen Formen, von der hohen Tragödie bis zum Singspiele und dem Operntexte, tätig und rührig.²¹

Während Immermanns Leitung des Düsseldorfer Stadttheaters (1834-1837) war Raupach nach Louis Angely (1787-1835), dem Komiker, Regisseur und Lustspielautor des Berliner Königstädtischen Theaters, der am häufigsten aufgeführte Dramatiker. Raupachsche Trauerspiele wurden damals auch uraufgeführt. Der Theaterunternehmer Immermann (1796-1840) konnte seinem Publikum nicht bei jeder Vorstellung Klassiker darbieten und er wollte natürlich auch seine Einkünfte aufbessern. Unterhaltungsstücke waren auch in Düsseldorf gefragt und gehörten zum festen Programm des Theaters mit Raupach als Favorit der Düsseldorfer, der sich lange Jahre zu halten wusste. Die zeitgenössischen Kritiker und damaligen Rezensenten, die ihre giftigen Pfeile auf ihn abschossen, konnten im Grunde nur wenig gegen seinen Ruhm ausrichten. Er hatte einen festen Platz sowohl als Hofdichter am Berliner Königlichen Theater als auch als ein gern gesehener Gast der von dem Literaten Julius Eduard Hitzig 1824 gegründeten Mittwochsgesellschaft, der auch gebürtige Schlesier wie Joseph von Eichendorff und Karl von Holtei angehörten.²² „Aber Immermann sieht in Raupach nur das ‚Pessimum‘ der damaligen zeitgenössischen Dramatik. Im Rezensionsorgan *Hermann* findet sich folgende Kritik gegen Raupach:²³

Keiner hat der deutschen Bühne in der neueren Zeit so viel an Masse gegeben, aber auch keiner so wenig an Gehalt, und keiner hat darum den Bühnengeschmack, den Geschmack an dramatischer Kunst in dieser neueren Zeit mehr heruntergebracht, als eben dieser Dichter. Niemand will mehr ein neueres Lustspiel sehen, denn keiner will mehr die Zeit darum versäumen, weil er weiß, er hört meist nur gehaltloses Gewäsch in Worten, und sieht nur Unsinn in der Tat.²⁴

„In Raupach steckt mehr als *ein* Dichter, aber alle zusammen machen keinen ganzen aus.“²⁵ Das schreibt Ludolf Wienbarg (1802-1872), der sich in seiner Vorlesung „Raupach und die deutsche Bühne“ mit Raupach als Dichter von historischen Schauspielen befasst. Dabei rügt er das angebliche Bestreben Raupachs, ein Nationaldichter zu sein, und erörtert mit harter Kritik das zeitgenössische Bild Raupachs. Wienbarg veröffentlicht 1834 eine Sammlung mit 22 seiner Vorlesungen an der Universität Kiel unter dem Titel *Ästhetische Feldzüge* und schlägt kritische Töne über das Gesamtwerk Raupachs an:

Es ist ein Irrtum von Raupach, wenn er sich den Kranz eines deutschen Nationaldichters dadurch zu erringen strebt, daß er vorzugsweise national-geschichtliche Stoffe zu bearbeiten wählt. Nicht aus dem Stoff holt man sich solchen Ruhm, sondern aus dem Geist und aus der Bearbeitung desselben. Der Dichter hat andere Zwecke vor Augen, als die Bühne zum Katheder der Geschichte zu machen.

²¹ Goedeke, S. 652.

²² Vgl. Koning, S. 182f. u. ebd. (Anm. 26); Siehe noch dazu Itoda, Soichiro: *Theorie und Praxis des literarischen Theaters bei Karl Leberecht Immermann in Düsseldorf 1834 – 1837*. Heidelberg: Winter 1990, S. 149ff. Zugl.: Diss. Techn. Hochsch. Aachen 1988. (Reihe Siegen 93)

²³ Ebd., S. 151.

²⁴ *Hermann*. 19. November 1834. Ein Zentralorgan für Rheinland-Westphalen 1832-1835. Zitiert nach ebd., S. 151.; Trotzdem war es Raupach, der am häufigsten im Immermann'schen Theater erstaufgeführt wurde, wie der Überblick der Aufführungen Raupachs vor, unter und nach Immermann zeigt. Vgl. ebd., S. 150f.

²⁵ Wienbarg, Ludolf: *Ästhetische Feldzüge*. Hrsg. von Walter Dietze. Berlin u. Weimar: Aufbau 1964, S. 232. (Hervorhebung vom Autor) Siehe darin ins. S. 230-239.

[...] Raupachs Beruf zum deutschen Bühnendichter ist mehr als ein äußerlicher als ein innerlicher. Seine Stücke haben nichts Notwendiges in ihrem Ursprung. Er umarmt die Muse nicht aus sehnsüchtiger Liebe und unwiderstehlichem Drang, sondern wohlbedächtig, um Kinder zu erzeugen. Er kam aus Rußland, sah die deutsche Bühnennot und half ihr ab, wie man ihr nur in dieser Absicht willkürlich abhelfen kann. Seine Dramen sind Lückenbüßer, reich an glänzenden Stellen, womit er wie mit einem goldgestickten Mantel die Blößen der dramatischen Kunst zudeckt. Sie sind weder alt noch jung und haben keine innere notwendige Geschichte und Reihenfolge.

Raupach möchte gern die Rolle eines deutschen Nationaldichters spielen wie Schiller: allein dazu fehlt ihm das A und O, die naive poetische Kraft des Volkes und der Adel der Kunst. Diesen Mangel sucht er zu ersetzen, indem er historisch-nationale Stoffe ergreift und durch deren Masse dem gewöhnlichen Auge imponiert. Darüber haben wir schon oben unsere Meinung gesagt. Zum nationalen Dichter kann er sich nicht durcharbeiten, zum idealen nicht aufschwingen, und es sparte ihm Kraft, Zeit und Mühe, wenn er sich selbst über das Vergebliche dieser Kunst aufklärte.²⁶

1.3. Zur Verhüllung der Geschlechterdifferenz am Beispiel der anwesenden Abwesenheit der schönen Androgynen

1.3.1. *Der Nibelungen-Hort* Raupachs, ein nicht in den Ehrenhof deutscher Poesie aufgenommenes Drama

Raupach unterlag auch in Bezug auf den hier zu erörternden *Nibelungen-Hort* schärfster Kritik seitens seiner Zeitgenossen, während sein Name des Öfteren mit dem von Friedrich Hebbel in Verbindung gebracht wurde.

Aufgelistet werden nun eine Reihe von Äußerungen, die den *Nibelungen-Hort* betreffen: „Raupachs schlechter Nibelungenhort war Veranlassung zu Fr. Hebbels Nibelungen in drei Abteilungen 1861“²⁷ oder dass Raupach,

ein gewerbsmäßiger, fingerfertiger Dramenhersteller, den großen [Nibelungen]Stoff zu einer Dutzend- und Gebrauchsware für den laufenden Bedarf der zeitgenössischen Bühne erniedrigt [hat]. Es lohnte sich nicht, ihn zu erwähnen; aber gerade dies Stück ist es gewesen, das bei einer Aufführung im Wiener Burgtheater Friedrich Hebbels Entrüstung über so eine unwürdige Mißhandlung des großartigen deutschen Nationalstoffes weckte.²⁸

Es häuften sich Auffassungen wie „[d]ie einzige Bedeutung des Nibelungenstückes von Raupach liegt darin, daß es für Friedrich Hebbel der eigentliche Anlaß war, seine Nibelungentrilogie zu schreiben“²⁹ oder dass die Charaktere als grob und undifferenziert dargestellt werden, die Nebenrollen undeutlich gezeichnet sind und die Hauptpersonen, insbesondere Brunhild und Chriemhild, zu Karikaturen entgleist sind.³⁰

Formulierungen wie z.B. die, die den Anlass zu der Trilogie Hebbels gab, „gerade dasjenige der früheren Erzeugnisse, welches am lautesten das Verwerfliche einer Richtung bezeugt, die die köstlichsten Perlen deutscher Sage und Geschichte der gierigen Theateroutine vorwirft, nämlich Raupachs ‚Nibelungen-Hort‘“³¹ waren keine Seltenheit. 1847 sah Hebbel seine spätere Frau Christine Engehausen (oder auch Enghaus) in ihrer großartigen Leistung in der Rolle Kriemhildes im fünftaktigen *Nibelungen-Hort* von Ernst Raupach. Seine geliebte Frau,

²⁶ Ebd., S. 233 u. S. 238f.

²⁷ Stein, 1884, S. 448.

²⁸ Fricke, Gerhard: „Die Tragödie der Nibelungen bei Friedrich Hebbel und Paul Ernst.“ In: *Hebbel-Jahrbuch* (1940), S. 1-25, hier S. 9. Dabei geht es um einen Vortrag, der am 07.06.1939 auf der Jahrestagung der Hebbelgemeinde in Wesselburen gehalten worden ist.

²⁹ Schulz, Holger: *Der Nibelungenstoff auf dem Theater*. Diss. Univ. Köln 1972, S. 56f.

³⁰ Vgl. ebd., S. 54f.

³¹ Stein, 1883, S. 11.

einer schwarzen Flamme ähnlich, begeisterte ihn, doch über Raupachs Bearbeitung sprach er abschätzig, er sagte nämlich, es gebe Stoffe, die gar nicht umzubringen seien, wie dieses alte Epos.³²

Andere aber befürworteten trotz einiger Mängel den *Nibelungen-Hort*:

Von einer inneren Verschlingung der im Stoff liegenden Fäden, von einem aus den Situationen oder Charakteren entwickelten Gesamtwillen kann hier nicht die Rede sein, da fast alles von außen her veranlaßt wird und mehr episch als dramatisch erscheint, aber Raupachs Stück ist immer noch besser, als das rohe Puppenspiel Hebbels, das sich einer größeren Gunst zu erfreuen gehabt hat.³³

Oder trotz der Einmischung moderner Elemente ist *Der Nibelungen-Hort* ein lobenswertes, kräftig-poetisches Erzeugnis mit hervorragenden Charakteren wie z.B. Etzel und die zwei Frauenrollen.³⁴

Es muss trotz alledem die Tatsache hinzugefügt werden, dass der 1828 uraufgeführte *Nibelungen-Hort* das erste Nibelungendrama war, welches den Weg zur Bühne fand, wenn man von Hans Sachs *Hürnen Seufrid* absieht,³⁵ „und eine Zeit lang auf der Bühne sich gehalten hat. Mag es auch diesen Erfolg zum Theil seinem bühnengerechten Zuschnitt verdanken, gewiß dürfen wir in diesem Umstande aber auch ein Zeichen der Zeit erblicken, welche dem Stoffe ein Interesse entgegengetragen hat.“³⁶ Raupach hat den Nibelungenstoff bühnengerecht bearbeitet. Seine Tragödie wurde am 09.01.1828 in Berlin uraufgeführt und am 29.12.1828 in Wien gespielt, während noch weitere Aufführungen folgten.³⁷

Raupach war der erste, dem die Nibelungen zu einem äußerst wirksamen Theaterstück dienten. Er hat ihnen den Weg zur Bühne geebnet. Als Virtuose der Theaterkunst wusste er die Handlung in effektvolle Szenen zu zerlegen. Auch wenn der Wert seines Hortes als Poesie gering sein mag, auf der Bühne haben seine Nibelungen jahrelang für volle Häuser gesorgt und so ihren Zweck erfüllt. Mir der absolut richtigen Besetzung von Christine Enghaus als Kriemhild waren sie weit besser besucht als Hebbels *Nibelungen*. Heinrich Laube, ein kompetenter Richter in Theaterfragen, hat sie sehr geschätzt und nur wegen des für ihn unglücklichen Ausgangs, des Massenmordes, bemängelt. Niemand überlebt dieses Gemetzel, um den Vorhang herunterzulassen.³⁸

Im Jahre 1834 fand die Aufführung von Raupachs *Nibelungen-Hort* in München statt, und im gleichen Jahr waren die vier ersten Nibelungen-Räume in der Münchner Residenz dem Publikum zugänglich. Der Intendant Karl-Theodor Küstner richtete sich für die Ausstattung und die Kostümierung der Raupachschen Aufführung streng nach den Fresken von Julius Schnorr von Carolsfeld, sodass sich auf der Bühne eine „poetische Eleganz und Corektheit in

³² Vgl. Meetz, Anni: *Friedrich Hebbel*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung u. Carl Ernst Poeschl 1962, S. 78.

³³ Goedeke, S. 654f.

³⁴ Vgl. Kehrein, S. 250.

³⁵ Vgl. Stein, 1883, S. 32.

³⁶ Rehorn, Karl: *Die deutsche Sage von den Nibelungen in der deutschen Poesie*. Frankfurt a. M.: Diesterweg 1877, S. 136.

³⁷ Vgl. Koning, S. 186.; Über die Aufführungen der Tragödie vom 09.01.1828 bis zum 08.09.1831 siehe noch Schäffer, C. u. Hartmann, C.: *Die königlichen Theater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885*. Berlin: Berliner-Verlag Comtoir 1886, S. 64.; Seit 1829 wurde der theatralisch stark wirkende *Nibelungen-Hort* mehrere Jahrzehnte gespielt. Vgl. Fenner, Birgit: *Friedrich Hebbel zwischen Hegel und Freud*. Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S. 208 (Anm. 29).

³⁸ Vgl. Boehn, S. 11.

zeitgemäßem Zierrath³⁹ entwickelt hat, wie er in seinen Erinnerungen zufrieden schreibt. Schnorr galt übrigens auch von nun an als der Nibelungenmaler.⁴⁰

Der Nibelungen-Hort erreicht bei weitem nicht das Niveau des *Nibelungenliedes* oder von Wagners *Ring des Nibelungen*, aber das Werk verdient mehr als die bittere Bezeichnung, es sei „einer der misslungenen Versuche“,⁴¹ den Nibelungenstoff zu dramatisieren,⁴² während „bedeutende deutschsprachige Dichter sich von ihrer schlechten Seite zeigten, wenn sie Raupach als einen Juden bezeichneten.“⁴³ Hebbel und Platen hielten Raupach für einen Juden, der fast ausschließlich für das Geld arbeitete, während Karl Immermann Raupach völlig ablehnte und kein einziges positives Wort für das in seinen Augen buntscheckige Werk hatte.⁴⁴ Johannes Scherr schreibt auch in seiner Literaturgeschichte, Raupach behandle seine Stoffe „mit praktischer Kenntniß der Bühne und des Publikums, aber ohne poetische Tiefe“.⁴⁵ Das Trauerspiel Raupachs hat Heinrich Dorn zu seiner Oper *Die Nibelungen*,⁴⁶ die er vor Wagner komponiert hat, inspiriert. *Die Nibelungen* Dorns, deren Textbuch von Eduard Gerber u.a. das Trauerspiel Raupachs als Vorlage hatten, sind am 22.01.1854 in Weimar unter der musikalischen Begleitung von Franz Liszt uraufgeführt und in vielen deutschen Theatern gespielt worden, bevor sie vollkommen in Vergessenheit geraten sind,⁴⁷ genauso wie es bei dem vielbesuchten *Nibelungen-Hort* auch der Fall war.

Neben Heinrich Laube gehörte Raupach zu den einflussreichsten Theaterdirektoren seiner Zeit. In seinem im Blankvers geschriebenen *Nibelungen-Hort* ging er mit dem Stoff frei um, indem er u.a. als Quelle den *Hürnen Seyfried* benutzt und mit Kriemhilds Befreiung beginnt, den Untergang der Burgunden nach Worms verlegt, sich Brunhild im Rhein ertränken lässt und Rüdiger zur Randfigur macht. Er konzentrierte sich, ohne einen tieferen Sinn für die mythologischen Hintergründe zu entwickeln, auf theatralische Effekte. Das Buch erschien in seiner ersten Auflage 1834.⁴⁸ Im Vorspiel vermengt Raupach mehrere Traditionen und fügt auch Eigenes hinzu. Buschinger erwähnt auch als Abweichungen zum *Nibelungenlied*, dass die Handlungen nicht gezeigt, sondern nur erzählt wurden.⁴⁹ Und gerade das wurde kritisiert, nämlich dass seine Komposition einfach gestrickt ist, vielleicht zu einfach, gerade deshalb, weil

³⁹ Ebd., S. 50.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 49ff.; Siehe mehr über die Schnorr'sche Kunstauffassung im Kapitel 1.2. u.d.T. „Julius Schnorr von Carolsfelds milde Weiblichkeit versus kämpferische Männlichkeit“ im dritten Teil dieser Arbeit.

⁴¹ Schulz, S. 53.

⁴² Vgl. Buschinger, Danielle: „Ernst Raupach *Der Nibelungen-Hort* und Heinrich Dorn *Die Nibelungen*. Zwei Beispiele für die produktive Nibelungenlied-Rezeption im 19. Jahrhundert“. In: Ingrid Bennewitz (Hrsg.): *wortundewise, singen unde sagen. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag*. Göttingen: Kümmerle 2007, S. 223-237, hier S. 231.

⁴³ Koning, S. 182.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 181f. u. S. 182 (Anm. 25).

⁴⁵ Scherr, Johannes: *Allgemeine Geschichte der Literatur. Ein Handbuch*. Zweite, umgearbeitete u. erweiterte Aufl. Stuttgart: Frankh'sche Verlagshandlung 1861, S. 478.

⁴⁶ *Die Nibelungen. Große Oper in 5 Akten* von Eduard Gerber. Musik von Heinrich Dorn. Königsberg 1855.; Heinrich Dorn benutzte einige Nibelungendramen als Quellen u.a. auch das von Raupach und auch lehnte er sich an das *Nibelungenlied* an, aber die Abweichungen, was das dominierende Pomp- und Opernhafte betrifft, sind sehr gravierend. Gunther und Prünhilt sterben z.B. als Liebespaar am Etzelhof und Siegfried und Hagen sind Randfiguren. Vgl. Ehrismann, 1986, S. 156.

⁴⁷ Vgl. den Beitrag Buschingers zu Raupach und Dorn, 2007, S. 223.; Die Oper Dorns wurde am 08.05.2004 unter musikalischer Leitung von Georg Christoph Sandmann und Inszenierung von Ingolf Huhn in den Spielplan des Theaters Plauen-Zwickau aufgenommen. Vgl. ebd.

⁴⁸ Vgl. Ehrismann, 1986, S. 156.

⁴⁹ Vgl. Buschinger, 2007, S. 226.; Buschinger vergleicht in ihrem Beitrag kurz den *Nibelungen-Hort* mit dem *Nibelungenlied* und analysiert auch die Oper von Heinrich Dorn.

er die schwierigsten Momente hinter die Szene verlegt.⁵⁰ Raupach hat aber das Wagnis unternommen, die ganze Nibelungensage in ein einziges Drama von mittelmäßigem Umfang zusammenzufassen. Dabei hat er eine Reihe von Szenen und Personen ganz ausgelassen, manche Personen flüchtig oder falsch gezeichnet und den ganzen zweiten Teil des *Nibelungenliedes* durch einen einzigen Akt ersetzt.⁵¹

Gerade wegen seiner auffallendsten Abweichungen von seinen Vorlagen wurde Raupach stark kritisiert. „Diese krassen Änderungen sind umso auffallender, als Raupach sich gegen eine Veränderung der Geschichte, d.h. gegen ‚eigene Erfindungen, ein Umbilden der Verhältnisse und Begebenheiten‘⁵² im Drama ausspricht.“⁵³

Nornen, Walküren, Zwerge, Elemente der Werbungs-, der Erweckungs- und der Erlösungssage mischen sich bei Raupach in einem Netz von Intrigen, wobei die Frauen für alles Üble der Welt verantwortlich gemacht werden. Raupach stand nicht vor dem Dilemma, wie er wohl Brunhilde darstellen sollte, im Gegenteil benutzt er verschiedene Eigenschaften, die Brunhild in diesen Sagen aufweist. Als isländische Königin appelliert Brunhild sogar an die Walküren, die ihr bei der Rache an den Männern helfen sollen und sie ist zugleich eine nordische Norne, eine „finstere“ sogar, die als Heidin Unheil „in ein rein christliches Haus“ (III, 5, S. 94) bringt. Die Stücke Raupachs haben sich überall durchgesetzt, und er hat dadurch Einfluss auf den Geist des Volkes genommen, wie schon in seiner Vorrede der Hohenstaufen erwähnt. Dadurch hat Ernst- Benjamin-Salomo Raupach eine ganze Epoche beeinflusst, die Geschlechterbeziehungen jener Zeit sehr deutlich geschildert und sie durch sein Werk zu prägen versucht. Trotz alledem ist sein *Nibelungen-Hort* fast vergessen oder nur in der Hebbel-Forschung als ein zu vermeidendes Beispiel zu finden. Nur die oben aufgelisteten Kommentare und ein paar eher abwertende Bemerkungen bei Rehorn, Schulz und Buschinger sind von diesem damals viel besuchten Werk übriggeblieben.

1.3.2. Kommentierte Zusammenfassung

Vorspiel (fünf Auftritte, S. 3-30.)

In einer ursprünglichen, flammenden Felsenlandschaft, in einem von Zwergen bewohnten, zeitlosen Ort ohne jegliche irdische Beziehung befreit Siegfried, so heißt er bei Raupach, das Geschlecht der Zwerge von ihrer Knechtschaft und er rettet eine ohnmächtige, schlafende Frau vor einem Drachen. Da steht der Zuhörer bzw. der Leser vor einer Parodie der nordischen Erweckungssage der Walküre. König Eugel, der Zwergenkönig, übergibt Siegfried den Nibelungenhort und erzählt ihm vom Riesen Hreidmar und seinen Söhnen, Fafner und Reigen, von ihrem verfluchten Schicksal, von der Tarnkappe und vom Fluch des Hortes. Dabei warnt er vor der Übermacht, dem Übermut und dem Frevel, die aus der Erschaffung des Hortes hervorquellen. Am Ende des Vorspiels wird der Ort durch den Auftritt der Recken aus Worms etwas menschlicher. Siegfried freit um die von ihm erweckte gerettete Chriemhild, die königliche Schwester Günthers zu Worms am Rhein. Günther verspricht sie ihm unter der Bedingung, dass ihm Siegfried seinerseits bei der Freiung um Brunhilde, der Königin Isenlands, hilft. Die Zwerge schließen das Vorspiel, indem sie die Menschen vor dem Unheil, nämlich vor den bösen Weibern, vor der Gier nach Gold und vor dem Verrat warnen.

Erster Akt (acht Auftritte, S. 31-56.)

Ein freier Platz an der Küste von Isenland und das offene Meer im Hintergrund geben im ersten Akt den entscheidenden Ton an. Ganz deutlich geht es um die Werbungssage der isländischen

⁵⁰ Vgl. Rehorn, S. 132.; Heinrich Heine und Karl Goedeke zitierend fasst Rehorn zusammen, Raupach habe die edlen Kinder der Nibelungen und die Motive der Sage entsetzlich verunglimpft. Vgl. ebd., S. 135 (Anm. 1).

⁵¹ Vgl. ebd., S. 132f.

⁵² Raupach, 1837, S. XVIII.

⁵³ Schulz, S. 53.

Königin. Der Kampf mit den Elementen und die Darstellung Isenlands und Brunhildes beherrschen die Szenerie. Die Recken aus Worms werden von dem Gefolge Brunhildes friedlich aufgenommen und sie freien um Brunhild, während sich Brunhild bis zum Kampf mit Günther, bzw. mit dem getarnten Siegfried, vertreten lässt und nicht persönlich in Erscheinung tritt. Bei dem Kampf wird sie von Siegfried und Günther betrogen, sie kämpft angeblich mit Günther, dem der unsichtbare Siegfried beisteht. Sie gesteht Günther die Unterwerfung ihres Leibes, doch nicht ihres freien Geistes und sie wird als „Heidenweib“ (I, 8, S. 54) in die Wormser Burg geführt.

Zweiter Akt (sieben Auftritte, S. 57-92.)

Der zweite Akt findet in seiner Ganzheit am Wormser Hof statt und umfasst alltägliche Szenen zwischen den Recken von Worms, Chriemhild und Brunhild. Während Brunhild bei Günther wie ein „ungefügtes Weib“ (II, 1, S. 61) meckert und Chriemhild um alles beneidet, sprechen die Männer vom Frauenhass und von der Männer-Treue. Chriemhild, schon Mutter eines Knaben und Gattin Siegfrieds, erfährt durch ihn von dem an Brunhild begangenen Betrug und bringt ihn vor dem Münster ans Licht. Brunhild spricht nach dem Streit der Königinnen und der Enthüllung des Betrugs von der Rache der Walküren an den Männern, wobei nordische Elemente die Handlung ergänzen. Sie kritisiert noch die christliche Religion, die „Tücke, Falschheit und Betrug“ (II, 6, S. 84) duldet, und einigt sich mit Hagen auf die Ermordung Siegfrieds.

Dritter Akt (fünf Auftritte, S. 93-119.)

Zu Worms am Rhein und im Wald bei einer Jagdszene findet der dritte Akt auf drei Achsen ruhend statt. Diese sind die Enthüllung der Verwundbarkeit Siegfrieds seitens Chriemhildes, der Abschied Chriemhildes von ihrem Gatten und die Ermordung Siegfrieds. Brunhilds Anwesenheit ist für alle spürbar. Sie verhöhnt den tödlich verletzten Siegfried und sie wird nach seinem Tod von Hagen als geehrte Königin in Sicherheit geführt.

Vierter Akt (sechs Auftritte, S. 120-150.)

In einer Halle in der Königsburg zu Worms berichtet Hagen Brunhild und Günther, dass er den Hort Siegfrieds, den Nibelungenhort, im Rhein versenkt und den Knaben des toten Siegfrieds von Chriemhild getrennt hat. Als Gegensatz zu der trauernden Chriemhild steht die goldgierige Brunhild und verlangt von Hagen wiederholt den Hort zurück. Günther ist fest entschlossen, Etzel, dem Hunnenkönig, der schon in Worms angekommen ist, seine Schwester Chriemhild zur Frau zu geben, ein Entschluss, den Brunhild selbst befürwortet. Chriemhild fleht ihren Bruder an, seine Meinung zu ändern. Doch Brunhild beharrt trotz der Bitten Chriemhildes auf deren Heirat mit dem Heidenkönig, eine Tatsache, die Chriemhild veranlasst, einen Bund mit Etzel abzuschließen und ihn als Mittel ihrer Rache gegen ihren eigenen Stamm zu benutzen.

Fünfter Akt (zwölf Auftritte, S. 151-184.)

Im Lager Etzels, im Burgundenland am Rhein, wird die Hochzeit Chriemhildes mit Etzel gefeiert. Doch Volker, der Spielmann, singt den Gästen erzählend ein warnendes, weissagendes Lied von Tod, Reue und Stahl vor, das sich eines Hochzeitsmahls als unwürdig erweist. Nach der Feier fordert Etzel, noch in Frieden, von Günther den entrissenen Schatz Chriemhildes und die Auslieferung von Hagen, dem Mörder Siegfrieds. Nach der Weigerung Günthers und der Hervorhebung der männlichen Tugenden des Mutes, der Treue und der Männerfreundschaft befiehlt Etzel seinen Männern, die Burgunden in ihrem Quartier im Lager anzugreifen. Chriemhild verlangt während des Angriffs außer dem Hort und der Auslieferung Hagens auch die Königin Brunhild, die sich im Nachtgewand, auf dem linken Arm ihren Sohn und in der rechten Hand ihr Schwert haltend, gegen die Hunnen verteidigt. Brunhild wird entwaffnet und ihr Kind, ihr Sohn mit Günther, wird ihr entrissen. Chriemhild befiehlt Brunhild, dass sie um ihr Leben und um das ihres Kindes bitten soll und fordert den Knaben

Brunhildes als Knecht für ihren Sohn, während Etzel das Kind Brunhildes in den Rhein werfen will.

Als Brunhild gestehen soll, ihr Sohn sei ein Bastard, reißt sie das Kind an sich und stürzt sich mit ihm in den Rhein. Chriemhild verlangt von dem gefesselten Hagen den Hort und befiehlt nach dessen Weigerung seinen Tod. Sie fasst nach der Enthauptung ihres Bruders in ihrem die Tragödie abschließenden Monolog die Geschehnisse zusammen, ersticht Etzel und wird letztendlich auch selbst von den Hunnen getötet. Die Hoffnung einer besseren Zukunft für die Menschheit, vermittelt durch die Worte König Dietrichs von Bern und des Markgrafen Rüdiger, schließt diesen letzten blutigen Aufzug.

1.3.3. Zum parodistischen, täuschenden Fremdheitstopos

i. Der Höllenvulkan ohne Brunhild?

An eine furchterregende isländische Landschaft erinnert nach der Regieanweisung die einleitende Bühne des Vorspiels. Mitten in einer wilden Berggegend, wo Felsen und Wald die Landschaft prägen, sieht man Flammen und hört zugleich ein „donnerähnliches Gebrüll“. (VS., 1, S. 3.) Endloser Wald, Drachen und eine Felsenkammer, in der Zwerge hausen, vermitteln bis kurz vor dem Ende des Vorspiels, wo der Ort wieder menschlich wird, den mythischen Ton und das Gefühl des Nicht-Bekanntens. Die Flammen, die steinige Erde, das Gebrüll, wie aus der Tiefe des Erdinneren klingend, und die Feuersäule machen eine unmittelbare Anspielung auf Island, eine Tatsache, die die Beschreibung Eugels, des Zwergenkönigs bestätigt, zugleich aber den Zuschauer verwirrt: „Dampfer rollt das Gebrüll des Drachen; / Matter schimmert die Feuersäule, / Die aus dem Rachen des Ungethümes, / Wie aus der Esse des Hekla's stieg.“ (Ebd.) Damit verbindet Eugel einen feuerspuckenden, brüllenden Drachen unmittelbar mit dem Höllenvulkan Hekla, eine weitere, doch täuschende Anspielung auf die Topographie, die offene Fragen hinterlässt.

Durch diese Elemente, die als Inbegriff der isländischen Natur gelten, lässt Raupach schon vom ersten Auftritt des Vorspiels die Anwesenheit Brunhildes durchklingen, ohne dass Brunhild persönlich in Erscheinung tritt. Diese Szene wird von Siegfried, einem mutigen Helden ergänzt, der eine sich auf einem Felsen befindende Jungfrau vor dem Drachen rettet. Alles dreht sich um die Rettung der schlafenden Schönen, wie dies König Eugel, der Erzähler, schildert:

Also nahet der Kampf sich dem Ende,
Und verheißen haben die Sterne
Sieg dem jungen, muthigen Recken,
Blutigen Fall dem scheußlichen Wurm,
(Musik.)
Rettung wird der weinenden Jungfrau,
Die auf dem Stein der Drache verwahret,
Und wir Kinder der dunklen Erde
Werden erlöset vom schmähhlichen Joch.
(Musik von etwas längerer Dauer. Eugel deutet nach der Linken.)
Er hat gesiegt; – er steigt von Felsen nieder,
Und trägt im Arm das holde Königskind.
Kommt! in's Geklüft verbergen wir uns wieder,
Bis er uns ruft, daß Diener wir nun sind. (VS., 1, S. 4f.)

Der Held steht vor einer schlafenden Frau, der allerschönsten, wie er zu sich selbst sagt: „Was? todt die schöne Maid? die allerschönste, / Die je mein Aug' erblickt, mein Mund geküßt, / So schön und hold, daß ich wohl unermüdet / Im Arm sie trüge durch die ganze Welt.“ (VS., 2, S. 3.) Wie es die Sage vorschreibt, küsst er sie. Alle Indizien weisen auf das Erwachen der Walküre hin. Demnach bestünde kein Zweifel daran, dass Siegfried Brunhild, die schlafende Schöne, geweckt hat. Doch die isländischen Charakteristika verbunden mit dem furchterregenden Drachen verwirren den Leser sowie auch den Zuschauer, denn in keiner Variante der

Werbungs- und der Erweckungssage wird Brunhild mit einem Drachen in Verbindung gebracht. Ernst Raupach beantwortet allerdings diese Frage, denn dem Leser wird durch die Regieanweisung kundgemacht, dass Siegfried die ohnmächtige Chriemhild in den Armen trägt. Das Lied des *Hürnen Seyfrid*⁵⁴ stark parodierend, zerstört Ernst Raupach schon zu Anfang durch seine spöttische Ironie das Bild der starken Brunhild, indem er sich die Herabwürdigung einer starken Frau im 19. Jahrhundert zum Ziel setzt.

Wir kennen den Hürnen Seyfrid nur aus Drucken von etwa 1530 bis 1611. Um 1680 wurde das Gedicht in den Prosaroman vom gehörnten Siegfried umgewandelt. Als Volkslied erhielt er sich so bis auf die Gegenwart. Das Nibelungenlied mußte wieder entdeckt werden, der Hürnen Seyfrid erfreute sich ununterbrochener Überlieferung, weil er den Vorzug hatte, im 16. Jahrhundert gedruckt zu werden.⁵⁵

Im *Hürnen Seyfrid*, der vor allem vom Drachenkampf und der Erweckungssage handelt, ist die Erweckte Chriemhild. In den Prosafassungen, wo die Namen der Figuren leicht verändert werden, bekommt sie einen eher sagenfremden Namen und heißt dort Florigundia, während Brünhild überhaupt nicht vorkommt.⁵⁶ Sachsens *Hürnen Seufrid* steht nicht in direkter inhaltlicher Verbindung mit dem *Nibelungenlied*, aber es

bleibt die erste Nibelungentragödie und gehört zu den wenigen ihrer Art, welche nicht von vorn herein der Buchdramatik verfielen, sondern das „Licht der Lampen“ erblickten. Seit 1550 besaß nämlich Nürnberg ein eigenes, bestehendes Theater, das erste deutsche Schauspielhaus, und wir wissen, dass daselbst ausser diesem noch viele andere Stücke des Dichters unter seiner persönlichen Leitung aufgeführt worden sind.⁵⁷

Die Geschichte von der Erlösung einer Jungfrau gewinnt unter dem Einfluss der Georgslegende eine neue Wendung, weil Georg wie Siegfried ein Drachentöter war. Ein wilder Drache hatte eine Königstochter auf einen Felsen entführt, und Siegfried, von einem Zwerg dorthin geschickt, kämpfte mit Riesen und Würmern und befreite sie.⁵⁸ Die von Siegfried erlöste Jungfrau befindet sich auf einem Berg, dem Trachenstain, fiel nicht in einen Zauberschlaf, ist nicht von einer Schildburg oder einer Waberlohe umgeben, sondern sie befindet sich in der Gewalt eines Drachen, der sie geraubt hat. Dabei geht es in keinsten Weise um eine Werbungs- oder Bewerbungssage, sondern um eine Erlösungssage, in der das Drachenmotiv durch Anschluss an die Georgslegende im 13. Jahrhundert auf Siegfried übertragen worden ist. Das Motiv des Drachen versteht sich als Hindernis am Gelangen der Jungfrau oder beim Erwerben des Hortes, das vielleicht bei einer älteren Erlösungssage ein älteres Hindernis verdrängt hat, während die nordische Überlieferung die Waberlohe als Hindernis versteht. Es ist möglich, daß das Motiv des lodernden Flammenwalles später als zu unkörperlich empfunden wurde und so wurde es in dem Motiv des Drachen konkretisiert. Das Feuer stammt also von dem Drachen und die Addition Feuer + Drachen weist vielleicht auf das Feuer als ursprüngliches Hindernis hin. Man verflechtet also ältere Erlösungs- und Drachenfabeln, in denen der Drache bzw. das Element des Feuers entweder einen Schatz oder eine Jungfrau bewachte. Die Siegfriedsagen sprechen von der Erlösung einer Jungfrau aus der Gewalt eines Drachen und

⁵⁴ Golther, Wolfgang (Hrsg.): *Das Lied vom Seyfrid nach der Druckredaktion des 16. Jahrhunderts. Mit einem Anhang. Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried nach der ältesten Ausgabe* (1726). Halle an der S.: Max Niemeyer 1911.

⁵⁵ Ders.: *Die deutsche Dichtung im Mittelalter 800 bis 1500*. Paderborn: Salzwasser 1912, S. 438.

⁵⁶ Vgl. Reichert, 1985, S. 117.

⁵⁷ Stein, 1882, S. 18.

⁵⁸ Vgl. Golther, 1912, S. 438.; „Daß die Tradition, in der der Hürnen Seyfrid steht, weit vor das 16. Jahrhundert zurückgehen muß, zeigen ‚Kriemhildensteine‘ des Rheinlands, die seit dem 14. Jahrhundert belegt sind, die Kriemhild als ‚Erweckte‘ bezeugen.“ Reichert, 1985, S. 117.

von dem Erwerb eines Hortes. Man verschmolz also zwei Fabeln zu einer.⁵⁹ Von dieser Sage macht Raupach im Vorspiel Gebrauch, wo er allerdings durch unmittelbare Anspielungen auf Isenstein die Abwesenheit der Amazone auf lächerliche Art und Weise parodiert.

Das Vorspiel weist also unmittelbar vor dem Auftritt Brunhildes auf ihre Rolle in der Tragödie hin. Nicht nur in der realen Welt, sondern auch in der mythischen Urwelt gibt es keinen Platz für die unbezwingliche Amazone. Ihre Stelle nimmt Chriemhild, ein süßes, liebevolles, liebebreizendes Weib, ein, und das ist nur der Anfang der verwirrenden chiasmatischen Beziehung der zwei Frauen in der Tragödie. Hekla, der isländische Höllenvulkan, kann keinesfalls mit der Erlösungssage verbunden werden, die Fremdheitstopographie wird parodiert.

Hierzu noch ein Fehlschluss seitens der Forschung: „Der Nibelungenkönig heißt bei Raupach Engel“.⁶⁰ So nennt Danielle Buschinger in ihrem Beitrag den König der Zwerge, eine Tatsache, die auf eine andere Rolle hinweist. Der Name des Zwergenkönigs aber lautet Eugel, keinesfalls Engel.

Wolfgang Struck vertritt auch diese These, indem er seinerseits Birgit Fenner widerspricht, die wiederum vom König Engel spricht.⁶¹ So Fenner: „In Raupachs Nibelungen-Hort tritt ein Engel auf, der im Personenverzeichnis als Nibelungenkönig ausgewiesen ist.“⁶²

Eugel, auch Eugleyne, ist ein Zwerg im *Lied vom Hürnen Seyfried* und in der Tragödie von Hans Sachs *Der hürnen Seyfried*, führt er den Helden zum Trachenstain, wo Chriemhild vom Drachen Fafnir festgehalten wird.⁶³

Die Nibelungen sind Bergleute, leben nach der germanischen Tradition in der Erde und graben nach Erzen und Steinen. So sammeln sie den Nibelungen-Hort, den ihr König nach seiner Befreiung Siegfried schenkt.⁶⁴ Auch bei Friedrich Hebbel kommt in seiner Nibelungen-Trilogie ebenfalls das Zwergen-Geschlecht vor, aber die Zwerge übernehmen bei ihm die Rolle der Beschützer Brunhildes vor den Eindringlingen in ihr Land.

ii. Hort und Weiber als das Übel der Welt

Die Zwerge, ein rein nordisches Element, übernehmen im Vorspiel mit ihren Kommentaren, Ratschlägen und Ermahnungen die Rolle des Chors. Sie sagen die Zukunft der Menschen voraus und bereiten das Publikum auf den blutigen Ausgang der Tragödie vor. Durch ihre Weissagungen erreicht Raupach auf einer tieferen Ebene die Verbindung des Frauenwesens mit allen Übeln der Welt und somit betont er die zweite, aber versteckte Rolle des Vorspiels: König Eugel führt den Leser bzw. den Zuschauer in diese mit gewaltigen Elementen dargestellte, mythische Urwelt ein, indem er die Geschehnisse auf der Bühne schildert und sich selbst und seine Untertanen als „Kinder der dunklen Erde“ (VS., 1, S. 4) vorstellt. Er führt Siegfried zu der schlafenden Schönen und informiert ihn von der Existenz der Nebelkappe und des Hortes. Zudem enthüllt er erst später in einem Monolog, der die Aspekte der nordischen Mythologie umfasst und die Welt der Menschen mit der der Riesen und Drachen verbindet, sowohl den Namen seines Geschlechts als auch dessen Zweck. So Eugel: „Wir wohnen –

⁵⁹ Vgl. Lehmgrübner, S. 61ff.; Siehe noch mehr zu dem Motiv des Feuers, des Drachen und der Waberlohe in Bezug auf die Erlösungssage einer Jungfrau von Siegfried, ebd., S. 59-69.

⁶⁰ Buschinger, 2007, S. 225.

⁶¹ Vgl. Struck, S. 79 (Anm. 11).; „Fenners Überbetonung des Christentums, das im Vergleich zu vielen anderen Nibelungen-Dichtungen [...] bei Raupach eine relativ untergeordnete Rolle spielt, scheint sich, v.a. einem Lesefehler zu verdanken“. Ebd.; Um gerade denselben Fehler geht es bei Danielle Buschinger, die in ihrem Beitrag u.a. auf einen einseitigen Vergleich des Christentums mit dem Heidentum eingeht. Siehe dazu Buschinger, 2007, S. 229f.

⁶² Fenner, S. 208.; Fenner spricht vom christlichen Zeigefinger bei Raupach und seine christlich geprägte Gestaltung, was sie zu der These führt, der *Nibelungen-Hort* ist „ein Gesang auf die Macht Gottes, vor der die Ungläubigen sich selbst richten.“ Ebd.

⁶³ Vgl. Gentry, S. 68. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)

⁶⁴ Vgl. Buschinger, 2007, S. 225.

Nibelungen nennt man uns – / Von Anfang her in diesen Felsenkammern, / Und uns're Lust war stets, was irgend glänzt, / Erz oder Stein zu holen aus der Nacht, / Und manch ein künstlich Werk daraus zu bilden.“ (VS., 3, S. 18.) Er erzählt auch Günther von der Unbezwinglichkeit Brunhildes und dem Dreikampf mit ihr. Als mythische Wesen wissen die Zwerge viel, was den Menschen verborgen ist (vgl. VS., 4, S. 27), deshalb empfiehlt Eugel Günther, Zaubereien anzuwenden, wenn er um Brunhild freit, denn „[d]en Zauber kann nur Zauber überwinden.“ (Ebd.) Unmittelbar vor dem Ende des Vorspiels rät König Eugel Siegfried und Günther von ihrem Entschluss ab, nach Isenland zu reisen und den Betrug an Brunhild durchzuführen, indem er sagt: „Ihr Kön'ge, wäget sorgsam Euern Rath! / Sich selbst betrügt gewöhnlich der Betrüger.“ (Ebd.)

Das Übel der Menschenwelt schildert König Eugel in einem aphoristischen Monolog, indem er Hort und Weiber eng miteinander verbindet:

Zur Freude des Menschen lassen die Götter
Wachsen im nächtlichen Schooße der Erde
Die Zauberwurzel, das schimmernde Gold.
Zur Freude des Menschen lassen die Götter
Blühen auf Erden am rosigen Lichte
Die lebende Blume, das herrliche Weib.
Doch siehe! Der Mensch, sich selbst nur wollend,
Fröhnend den Lüften, machet zu Schanden
Der Götter freundlichen Willen und Rath:
Und es erwächst aus der schimmernden Wurzel,
Und es erblüht aus der lebenden Blume
Verrath und Verwüstung und blutiger Mord. (VS., 5, S. 29.)

Eugel distanziert sich von den Handlungen der Menschen, warnt sie jedoch vor dem Frevel, ohne sich in ihr Leben und ihr Schicksal einzumischen. Die Menschen sollen frei ihren Weg gehen.

Er überlässt das der Theodizee, der „alles lehrende[n] Zeit“ (VS., 5, S. 30), denn, so Eugel: „Frei wollen die Götter des Menschen Willen; / Er soll nur ernten von seiner Saat, / Daß selbst erkorene Last er nur trage, / Daß nimmer mit Recht er die Götter verklage, / Und nur erliege der eigenen That.“ (Ebd.)

Die den Hort und die Weiber betreffende Prophezeiung des Zwergenkönigs, die schon im Vorspiel wie ein großer Schatten über der gesamten Tragödie schwebt, verwirklicht sich und gipfelt im letzten Akt der Tragödie in einem unbarmherzigen Ende, wo „Verrath und Verwüstung und blutiger Mord“ (VS., 5, S. 29) in flammenden Sälen und leblosen Seelen dominieren.

Getreu der Prämisse des Vorspiels haben die Burgunden den Riss, der den Untergang, ihren Untergang, bringt, verursacht. Und dieser Untergang ergibt sich aus dem Umgang mit den Fremden, mit der Heidin Brunhild und dem heidnischen Hunnenkönig Etzel.⁶⁵

iii. Der Weg zur *terra incognita* geht über das Meer

Das Motiv Gold und Weib wird nochmals in einem dicht verflochtenen Netz im ersten Akt betont. Das unbekannte Draußen und damit auch der Schwierigkeitsgrad, dorthin zu gelangen, wirken in diesem Werk noch attraktiver im Vergleich zu den anderen Werken dieser Arbeit, denn Raupach macht nicht nur von dem Motiv der Eroberung der schönsten Jungfrau Gebrauch, sondern er verbindet es zusätzlich mit der Gier der Abenteurer nach Gold. Der Ruf der schönen Maid, der hohen Jungfrau (vgl. VS., 4, S. 26f.), treibt Günther zunächst nach Isenland, - so nennt Raupach den mythischen Ort Brunhildes - wie er Siegfried gesteht:

⁶⁵ Vgl. Struck, S. 79f.

Günther:

Jetzt, da die Schwester frei ist, will ich thun,
Wozu schon lange mich der Geist getrieben,
Antreten eine Fahrt nach Isenland.
Da sitzt eine reiche Königin,
Brunhild geheiß, eine schöne Maid,
Und hohen Muthes voll: die will ich freien.
Begleite mich: der Weg geht über Meer,
Und Ihr von Niederland, Ihr seid zumeist
Des Meeres kundig. (VS., 4, S. 25f.)

Das Meer, verglichen mit einer Grenzlinie zwischen Eigenem und Fremdem, muss überwunden werden, um zu Brunhild zu gelangen, wie Günther ihr mitteilt: „Zum Weib Dich zu gewinnen, zog ich her / Durch weite Land' und über wüste Wogen;“ (I, 7, S. 47.) Jedoch nicht nur die Attraktivität Brunhildes zieht Günther nach Isenland, sondern es ist auch die Gier des Abenteurers nach Gold. Der Reichtum Brunhildes und die Schätze Isenlands wirken, so Günther, auf die Eroberer genauso verlockend: „Doch wenn ich Sieger bin, hab' ich gewonnen / Die hohe Jungfrau und ihr Königreich.“ (VS., 4, S. 26.) Günther spricht wiederholt von der reichen Königin und vom Reichtum ihres Landes:

Es scheint ein wildes Land, und doch ein schönes.
Die Säulen dieser finstern Waldung dort
(Nach der Rechten zeigend.)
Verwandeln leicht in Kiele sich und Masten;
Der Berge Schooß, schließt er auch Gold nicht ein,
Doch wohl das Erz, womit man Gold gewinnt,
Und wie das Land sind wohl auch seine Kinder,
Rauh aber stark und muth'ge Schlachtenschläger.
So dünkt das Land mich schon des Kampfes werth. (I, 1, S. 33f.)

Siegfrid und Ortwin sprechen ebenfalls von den verborgenen Schätzen, die Brunhild in ihrer finsternen Burg gut versteckt aufbewahrt:

Ortwin:
Und sieh auch dort die hohe Königsburg!
Der erste Blick sieht einen finstern Bau;
Bald aber zeigt uns mancher äuß're Schmuck,
Daß drinnen Reichthum wohnt und Ueberfluß.
Siegfrid:
Gewiß: gar manchen Schatz verschließt die Burg,
Den Brunhild selbst, die waffenstarke Maid,
Und ihre Väter auf dem Meer gewonnen. (I, 1, S. 34.)

Günther lässt sich von seinem Ziel nicht abbringen, wie er sagt: „Ich kann das Herz nicht von dem Vorsatz wenden: / Die Maid ist schön und ihre Kron' ist reich.“ (I, 8, S. 55.)

Schon die Regieanweisung bezüglich des Ortes im ersten Akt weist auf einen abgelegenen Ort jenseits des bisher Bekannten hin: „Scene: Ein freier Platz an der Küste von Isenland; im Hintergrunde das offene Meer.“ (I, 1, S. 31.) Um die Grenzlinie zwischen dem Eigenen und dem Fremden deutlicher zu ziehen, wird beim Betreten Isenlands die Macht des Meeres betont, welches das eigene Land vom fremden Land trennt:

Siegfrid:
Ihr seyd wohl froh, daß wieder sichern Boden
Ihr unter Euern Füßen fühlt? Ja, ja,
Die See ist mehr als Euer Bischen Rhein;

Sie ist ein ungebändigt Roß, das jetzt
Den Rücken wölbt zum ungeheuren Berge,
Jetzt schnell sich streckend ihn zum Thale höhlt;
Jetzt, wild sich bäumend, zu des Himmels Wolken
Den Schaum emporspritzt, jetzt, den Kopf zur
Erde
Jach niederstürzend, Stein und Sand begeifert,
Und so dem Reiter nimmer Ruhe gönnt,
Und ihn betäubt mit dröhnendem Gewieher. (I, 1, S. 32f.)

Das Meer als Welt vor der eigentlichen Welt geht über die bekannten Grenzen hinaus. Siegfried ist aber des Meeres nicht unkundig (vgl. VS., 4, S. 26) und er übernimmt die Zähmung dieses Elements, nachdem er es mit einer Wiege verglichen und somit die Schwierigkeiten der Bewältigung dieses Elementes betont hat. So Siegfried: „Ja, ja! die Wiege ist hart und unbequem, / Zumal, wenn uns der Sturm das Wiegenlied / Zum Schaukeln singt: denn die wilde Amme / Mit einer rauen Kehle ist der Sturm.“ (I, 1, S. 32.) Der burgundische Ritter Dankwart fügt seinerseits noch hinzu: „Ein Kampf auf fester Erd' ist nur ein Spiel, / Verglichen mit des schwanken Meers Beschwerden.“ (Ebd.)

Die Übernahme des Festlandes bedeutet natürlich die Eroberung Brunhildes, dieser mit dem Element des Meeres verbundenen Königin. Darauf bezieht sich ihre Dienerin und heißt die Recken in Isenland willkommen, indem sie sagt: „Ihr seyd begrüßt im Namen meiner Herrin, / Der hohen Königin von Isenland, / Der Herrscherin des Meeres rings umher“ (I, 4, S. 39), während Brunhild nach ihrer Niederlage durch den getarnten Siegfried von ihrer Macht, verbunden mit der des Meeres, schwärmt: „Denn eines Mannes Weib muß ich nun werden; / Das Meerroß darf ich ferner nicht besteigen, / Nicht auf dem blauen Felde kämpfen mehr.“ (I, 6, S. 45.)

Dieses wilde Ross bzw. die einem Ungetüm ähnelnde wilde Natur bedarf also eines Reiters, um gezähmt zu werden. Dieser Reiter ist Siegfried, der dieses Naturelement und damit auch die „das Meerroß“ besteigende Brunhild (ebd.) zähmen kann. Aus dem folgenden Dialog der Männer lässt sich die Rolle Siegfrieds als „ein tücht'ger Reiter“ und „wackrer Steuermann“ (I, 1, S. 33) erkennen, wobei er das wilde Element steuern will und kann, wie er prahlt:

Günther:
Du aber, Siegfried, bist ein tücht'ger Reiter,
Deß starke Hand das Ungethüm beherrscht.
Siegfried:
Es ist wie jedes Roß, kennt seinen Reiter,
Und weiß, was es ihm bieten darf, was nicht.
Günther (ihm die Hand reichend):
Nun meinen Dank, Du wackrer Steuermann! (Ebd.)

Das ist auch eine direkte Anspielung auf die Herrschaft über das Land bzw. über Brunhild, denn Brunhild symbolisiert dieses Meer, das wilde Ross, das auf den Wogen galoppiert.

Die Vorbereitung des Lesers auf die schlafende Schöne enttäuscht, genauso wie der Empfang der Abenteurer auf Isenland, was die Zusammenkunft mit der Königin betrifft. Man erwartet eine auf dem Meeresross kämpfende Königin, die aber nicht auftritt.

Nicht nur die Elemente der Natur identifizieren sich mit Brunhild, sondern es sind auch weitere Aspekte ihres Charakters, die Brunhild und Isenland verbinden.

Brunhild und das Volk um Brunhild, wie es im Werk Raupachs dargestellt wird, entspricht genau der Beschreibung von Giraldus Cambrensis, einem englisch-walisischen Historiographen (ca 1146-1220), der in seiner um 1190 geschriebenen *Topographia Hibernia* berichtet: „Die Bevölkerung [in Island] ist wortkarg und freiheitsliebend. Denn sie redet wenig und kurz und braucht den Eid nicht, da sie nicht zu lügen weiß. Denn nichts verabscheut sie

so, wie die Lüge“.⁶⁶ Brunhild ist bei Raupach zumindest zunächst eine unverdorbene, ehrliche Wilde, eine ursprüngliche Natur, sowie auch ihr gut meinendes, friedliches, ehrliches Volk. Diese anfänglichen Charakteristika spiegeln sich sowohl im Land als auch im Volk wider. Zudem findet ihre Verwandlung nach dem listigen Betrug in diesem Volk Widerhall. Dieses „einst so feurige, stolze, kampflustige, reckenhafte Volk, dessen männliche Blüte die kühnsten Heer-, Handels- und Entdeckungs-Fahrten unternahm, [...] es ist ruhig, ernst, bescheiden, friedliebend geworden,“⁶⁷ genauso wie Brunhild nach ihrer Unterwerfung als Spiegelbild der friedliebenden, bescheidenen, ruhigen, idealisierten Frau im Patriarchat erscheint. *La terra incognita* wird erobert. Die wilde Macht des Meeres vertreten durch Brunhild auf ihrem Meeresross wird hervorgehoben, um auf der Stelle gezähmt zu werden, während die angeblich starke Brunhild auf Isenland das Vorbild einer liebevollen Frau darstellt, die sich zu benehmen weiß, wie es sich geziemt.

1.3.4. Zum gescheiterten Einbruch des fremden „Heidenweibs“ in einen als Eigen definierten Innenraum

Siegfrid:
 [S]o hätt' ich nicht
 Den Giftschwamm Deines heidnisch bösen Herzens
 Getragen in ein christlich reines Haus.
 (III, 5, S. 115.)

Während die Fremde als unbekanntes Draußen, als Fremdheitstopos, bezeichnet wird, wird das Fremde als unbekanntes Drinnen zum *faszinosum* oder zur potenziellen Bedrohung, denn die Sesshaften wissen nicht, ob der Fremde in guter oder böser Absicht kommt. Der Fremde bringt den Tod oder das Heil. Da Unklarheit, Unsicherheit und Verwirrung vorherrschen, ist die Begegnung mit dem Fremden prinzipiell ambivalent,⁶⁸ wobei die Sesshaften eher zurückhaltend und geprägt von Vorurteilen sind. Die Ambivalenz begleitet in allen zu untersuchenden Werken den Empfang Brunhildes am Hof zu Worms am Rhein. Es wird aber gleich darauf deutlich, dass sie den Tod bzw. das Unheil bringt.

Brunhild wird während der ganzen Tragödie als die Fremde angesehen, weil sie eben auch einer anderen Religion oder besser gesagt keiner Religion angehört, denn die Götter Brunhildes werden von der geschlossenen Gesellschaft zu Worms am Rhein nicht anerkannt. Die Bezeichnung „Heidin“ begleitet Brunhild von Anfang an bis zum letzten Aufzug der Tragödie. Sie gilt als Eindringling und bedroht mit ihrer einfachen Existenz das geregelte Leben des Hofes, wie Hagen, der bei Raupach einen besonders weisen Charakter aufweist und mit Vernunft belehrt, wiederholt betont:

Hagen:
 Das ist des Königs Pflicht; doch wer zu teuer
 Ein neues Gut erwirbt, der mehret nicht.
 Der mindert seiner Güter Maaß. O Herr!
 Mir ahnet, nicht zum Heile der Burgunden
 Führst Du dies Heidenweib in Deine Burg.

⁶⁶ Baumgartner, Alexander: *Island und die Färöer. Nordische Fahrten. Skizzen und Studien*. Mit einem Titelbilde in Farbendruck, 135 Abbildungen und einer Karte. Freiburg i. Br.: Herder 1884-85, S. 571. Zitiert nach Uecker, Heiko: „Anmerkungen zum deutschen Islandbild“. In: Knut Brynhildsvoll (Hrsg.): *ÜberBrücken*. Festschrift für Ulrich Groenke zum 65. Geburtstag. Hamburg: Buske 1989, S. 475-496, hier S. 479.

⁶⁷ Poestion, Joseph-Calasanz: *Island, das Land und seine Bewohner nach den neuesten Quellen*. Wien: Brockhausen u. Bräuer 1885, S. 311.

⁶⁸ Vgl. Gutjahr, 2002, S. 54f.

Günther:
Bekümmert Dich's, daß sie noch Heidin ist?
Zu unserm Glauben werd' ich sie bekehren. (I, 8, S. 53f.)

Diese fremde Frau wird von Hagen, der ihre Verwandlung bzw. ihre Eingliederung stark bezweifelt, mit düsteren Farben beschrieben:

Hagen:
Den Weinstock muß Du schon im Lenz besorgen,
Wenn er im Herbst Dir Früchte bringen soll.
Ein steinicht, ein verwildert Erdreich ist
Das Herz der Königin; das ist kein Boden
Für unsers Glaubens milde Saat. Und wäre
Auch zehnmal mächtiger dies Königreich,
Ich nähm' es nicht mit dieser Königin.
[...]
O König! denk' an Deines Hauses Frieden.
Ein feindlich Heer von Deiner Burg ist minder
Gefährlich als der Haß in ihren Mauern.
Der Wuth des Sturmes trotzst der eichne Pfosten,
Des schwachen Wurmes Biß zertrümmert ihn. (I, 8, S. 54f.)

Der Frieden des Hauses und des ganzen Königsreiches gerät durch diese Fremde in Lebensgefahr. Die Worte Chriemhildes betonen ebenfalls die Andersartigkeit Brunhildes: „Was brachtest Du für meinen Bruder kämpfend / Dies Heidenweib in unser christlich Haus?“ (II, 6, S. 85), fragt sie Siegfried.

Am Wormser Hof gilt Brunhild als „böses Heidenweib“. (II, 5, S. 79.) Ihr ist auch nach ihrer Hochzeit die neue Religion fremd, und sie spricht noch immer von den „großen Asen“. (II, 1, S. 59.) So sagt sie: „Es sind die Götter meiner freien Jugend. / O! hab' ich darum nur sie aufgeopfert / Für einen Glauben, den ich nicht verstehe;“ (Ebd.) Verbunden ist sie also trotz ihrer Heirat mit dem christlichen Glauben nicht.

Nach der Enthüllung des Betrugs appelliert sie wütend an die Walküren und spricht von Blut, wodurch das Heidentum sofort wieder zum Vorschein kommt und die Grenze zwischen den Quellen noch vager macht:

Volker:
Mich dünkt, es steigen Wolken auf am Himmel,
Die uns mit schwerem Ungewitter droh'n.
Brunhild:
(die bisher von Wuth ergriffen und gelähmt stumm und unbeweglich gestanden).
Was sagst Du, Mann? Es steigen nur Wolken
auf?
Du siehst nicht, Blinder, gehemmt der Sonne
Lauf?
Du hörst den Donner, das Krachen des Waldes
nicht,
Der in der Windsbraut wilder Umarmung bricht?
Walküren sind's auf Rossen von Blitzesgluth;
Sie küren und kreischen hernieder: Blut! Blut!
Blut! (II, 5, S. 80.)

Ihre Verachtung dem Männergeschlecht gegenüber drückt sie voller Zorn aus, indem sie sagt: [...] Nichtswürdige Männer Ihr, / Ehrlos und tugendlos, nur Schlacken der / Schöpfung! / Durch Eure Tücke verlor ich Kron' und Freiheit, / Um eines Feigen, Elenden Weib zu werden. (II, 6, S. 81.) Das Misslingen ihrer scheinbaren Integration wird nur allzu deutlich, sie schwört der

neuen Religion ab und verwandelt sich in eine heidnische Rachefurie. Bezüglich der Götter sagt sie zu Chriemhild, Siegfried und Günther:

Brunhild:
Ich will nicht mehr zu Euern Göttern beten:
Sie dulden Tücke, Falschheit und Betrug;
Sie lenkten sonst der Feuerschlangen Flug
Auf dieses Haus, das Heuchler nur betreten.
Sie richten spät nur, wenn's mir nicht mehr frommt:
Soll ich erst sterben, eh' mir Rache kommt?
Zu Göttern, die so Rach' und Recht verspäten,
Zu Euern Göttern will ich nicht mehr beten. (II, 6, S. 84.)

Auch als „finstre Norne“ (III, 5, S. 115) stellt sie sich dem sterbenden Siegfried auf der Jagdszene vor. Sie lacht den tödlich Verletzten aus, ironisiert ihn sogar in seinen letzten Momenten, indem sie ihm vom Gürtel berichtet und über den Drachen spricht. Sie nennt ihn „Gürtelräuber“, „Drachentödter“ und „Maidgewinner“ und sie betont ihre Überlegenheit:

Brunhild:
Ha, Gürtelräuber! Sieh, für Deinen Raub
Hab' ich auch einen Gürtel Dir geschenkt,
Des Todes unauflöslich festen Gürtel.
Ha, Drachentödter! einen starken Drachen
Hab' ich auf Dich gehetzt, den Todesdrachen:
Nun zeig' uns doch, wie Drachen Du besiegst!
Ha, Maidgewinner! eine böse Maid,
Die finstre Norne, hat nun Dich gewonnen. (Ebd.)

Dass sie bis zu diesem Moment als fremde Heidin nicht assimiliert worden ist, enthüllt Siegfried noch beim Sterben:

O hätt' ich nie den bösen Hort gewonnen,
Die Zauberkappe nie! so hätt' ich nicht
Den Giftschwamm Deines heidnisch bösen Herzens
Getragen in ein christlich reines Haus.
Weh mir, daß ich gewann, was ich gewonnen,
Und that, was ich gethan. – Weh! – Weh!
ich sterbe –
Allvater – schütze Du – mein Weib und Kind.
(Er sinkt zurück und stirbt.) (Ebd.)

Raupach lässt Siegfried als fromm und reumütig erscheinen, der Gott für sein Weib und sein Kind anfleht, während Brunhild mit immer dunkleren Farben als böses Heidenweib in einem rein christlichen Haus dargestellt wird.

Struck konzipiert nicht nur Brunhild als die Unheil bringende fremde Heidenkönigin, sondern interpretiert auch Etzel als den großen politischen Fremden. Im die Haupthandlung parabolisch vorwegnehmenden Vorspiel wird der intendierte Kontext expliziert. Der in das Land der Nibelungen eingedrungene Riese, der diese unterwarf und als fremder, blutiger Tyrann in einem Drachen verwandelt über alles und jeden herrscht, hat, so Struck, eine politisch-historische Dimension⁶⁹:

Die Attribute Etzels „Völkergeißel“, „Weltverwüster“, „grimmer Wolf“, lassen keinen Zweifel, wer mit dem „Tyrann“ gemeint ist, der mit seinen Armeen Europa überschwemmt, eine ganze Reihe kleinerer Königreiche zu Vasallen macht und die übrigen bedroht. Sein „Heidentum“, das wie bei Brunhild in erster Linie Fremdheit konnotiert, ist nur ein Attribut unter andern, und es

⁶⁹ Vgl. Struck, S. 79.

verweist eher auf das „Neue Heidentum“ der Französischen Revolution, dessen Erbe der „Satan“ Napoleon ist, als auf ein vorchristliches.⁷⁰

Die Burgunder haben ihren Untergang selbst verursacht, indem sie sich mit dem Fremden eingelassen haben. Diese Botschaft ist nach Struck eindeutig und beruht auf der katastrophalen Begegnung mit zwei Fremden: Brunhild, die die Rolle der Bösen zu spielen hat, und Etzel, dem großen heidnischen Fremden. Gunther besteht trotz aller Warnungen darauf, Brunhild zu erobern. So bringt er eine nie ganz zu integrierende Fremde als Königin in sein Reich. Zugleich entfremdet er sich durch diesen zugrundeliegenden Verrat von seinem engsten Freund Siegfrid. Als er wiederum versucht, seine Schwester mit Etzel zu verheiraten, begeht er denselben Fehler noch einmal. Der Mensch muss seiner vorbestimmten Bahn folgen, sonst bringt jede Abweichung davon Unglück.⁷¹ Als Abweichung vom Geregeltten wird nun die starke Brunhild gesehen, während das Begehren der Fremden als Strafe eines ganzen Volkes, der Burgunder, konzipiert wird.

1.3.5. Männlicher Geist und männliches Herz versus ein elend konnotiertes Frauentum

Brunhild:
Und weit gefürchtet war mein mächt'ger Arm.
(II, 5, S. 77.)

Brunhild verteidigt im folgenden aufschlussreichen Monolog nicht ihr Frauentum, sondern sie lobt das männliche Ideal und enthüllt auf diese Weise die Asymmetrie ihrer Androgynität. Brunhild nimmt selbst zu beiden Seiten ihrer androgynen Existenz Stellung, während die Vorurteile gegen die Frauen ohne Zögern aus ihrem eigenen Mund heraussprudeln. So Brunhild:

Die Götter gaben mir des Weibes Bildung;
Doch männlich schlägt das Herz in meiner Brust,
Und männlich denkt der Geist in meinem Haupt.
Ein Abscheu sind mir alle Frauenwerke,
Zu denen rohe Kraft sie zwingt. Ich will
Nicht weben gleich der mißgeschaff'nen Spinne,
Nicht gleich der feisten Hummel Vorrath sammeln,
Nicht hadernnd, strafend Mägd' in Ordnung halten,
Wie Schaf' ein Hund durch Bellen und durch
Biß.
Gehorchen kann ich nicht; ich kann nur herrschen.
Die Lieben kenn' ich so nur, daß ich weiß,
Sie macht das Weib zu eines Herren Magd.
Ich kann nicht Kinder nähren, warten, pflegen,
Denn brechen würd' ein so gebrechlich Wesen
In meiner Lanz' und Schwert gewohnten Hand. (I, 7, S. 47f.)

Brunhild spricht zunächst von „des Weibes Bildung“ (ebd.), womit sie die Gesichts- und Körperbildung meint. Diese Gestalt ist ihr von den Göttern gegeben, sie hat sich die „Bildung“ eines Weibs nicht gewünscht. Ihre weibliche Physis bzw. Seite und die damit verbundenen Tätigkeiten sind ihr eine Last, eine Tatsache, die Ernst Raupach Brunhild mit bitteren Farben, Härte und Abscheu in den schon erwähnten Versen beschreiben lässt. Trotz „des Weibes Bildung“, anders gesagt, trotz dieses Mangels, der mit dem Wort „Doch“ die Grenzlinie zwischen dem mangelhaften Weiblichen und dem vollständigen Männlichen zieht, schlägt ihr Herz und denkt auch ihr Geist männlich. Der Inbegriff des Mutes und der

⁷⁰ Ebd. (Anm. 11).

⁷¹ Vgl. ebd., S. 79f. u. S. 79 (Anm. 11).

Großzügigkeit, der Inbegriff des Lebens im Leben eines Menschen, nämlich sein Herz, wird als männlich charakterisiert. Dies gilt ebenfalls für alles Geistige, was als eine dem Manne zugeschriebene Qualifikation dargestellt wird.

Nun werden die weiblichen Eigenschaften aufgelistet, um sie dann gleich durch Brunhildes eigene Worte herabzuwürdigen, wobei auffallend ist, dass sich Brunhild selbst von ihrer eigenen weiblichen Seite distanziert und sich bisweilen sogar davor ekelt.

An erster Stelle steht das Äußere, und darunter ist die weibliche Schönheit zu verstehen, das von Brunhild im Laufe der Handlung zusätzlich als „[e]in elend Gut“ (II, 1, S. 60) charakterisiert wird. Es folgen die Frauenwerke und darunter die darin versteckten als weiblich geltenden Tugenden in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, nämlich die Fürsorge, die Arbeitsliebe, die aber allesamt mit dem häuslichen Bereich zu tun haben, und die Beharrlichkeit, wobei der Fleiß und die Ordnung eng mit diesen Qualitäten in Verbindung stehen. An letzter Stelle stehen die Kinderbetreuung und damit auch die Mutterliebe.

So wie die aus Ägypten kommenden Danaiden, die ersten Fremden, die zu Beginn unserer Kultur in Erscheinung treten, außerhalb der geregelten Gemeinschaft von Argos stehen, sich der Ehe widersetzen und die grundlegende Gemeinschaft, die der Familie, verweigern,⁷² kommt Brunhild aus dem Jenseits, kann nicht lieben, ist gegen Kinder und verweigert, wie eine andere Danaide ihrerseits, auch die Familie. Zudem fügt sie hinzu, dass sie die Liebe mit Sklaverei gleichsetzt und sie verzichtet ebenfalls, ohne zu zögern, auf die weiblich zugeschriebene Mutterliebe.

Die Spinne und die Hummel, die mit weiblichen Eigenschaften verbunden werden, werden von Brunhild mit dem Gebrauch der Adjektive „missgeschaffen“ und „feist“ (I, 7, S. 48) negativ, sogar herabschätzend bewertet. Sie verspottet zudem das Frausein und vergleicht die Mägde in ihren weiblichen Tätigkeiten mit Schafen, die ein bellender und beißender Hund bzw. ein Mann, ein Despot, im Zaum hält.

Die Verse Friedrich Schillers im *Lied von der Glocke* schildern genau das, was von Brunhild verabscheut wird. Sie will nicht drinnen walten, sie will keine Kinder erziehen, sie will nicht wie die arbeitsame Hummel den Gewinn mehren und wie die Spinne den Faden um die schnurrende Spindel drehen, um dies mit Schiller auszudrücken.⁷³

Nach dem Verhöhnen der häuslichen Tätigkeiten einer Frau gesteht sie Günther, was sie will, nämlich das, was als rein männliche Qualifikation gilt. Sie will und „kann nur herrschen.“ (Ebd.) Trotz ihrer nachfolgenden Metamorphose im Laufe der Handlung verschwinden ihre männlich gerühmten Eigenschaften nie ganz. Nach ihrer Heirat sehnt sie sich nach ihrer verlorenen männlichen Seite, da das Schicksal ihren Leib ihrem Ehegatten übergibt, doch ihr männlicher Geist bleibt frei. Da sagt sie: „Ich bleibe mein: so wie der Fels nicht wankt, / Weil Mücken spielen um sein Haupt, so zwinget / Den freien Geist der Lauf der Sterne nicht. / Die Erde kann zergehn, die Sonn' erblassen, / Ein rechter Geist nicht von sich selber lassen.“ (I, 7, S. 51.)

Ihr Widerstand ist nichts anderes als eine Apotheose des männlichen Geistes, der, einem Felsen gleich, nicht wankt, wobei jede Art der Störung nur als spielende Mücken um das Haupt eines freien Geistes empfunden wird.

Auch Chriemhild gegenüber betont Brunhild ihre androgynen Eigenschaften als eine gefürchtete Kriegerin und sie rückt gleich darauf die weiblichen Beschäftigungen ihrer Rivalin in ein schlechtes Licht. So Brunhild:

Ich war gefürchtet auf dem weiten Meere,
Ich war der Lande Schrecken nah und fern;
Mein Leib war Riesenkraft und meine Seele
War Göttermuth; ich schlug die kühnsten Recken
[...]

⁷² Vgl. Kristeva, 1990, S. 51 u. S. 53.

⁷³ Vgl. Schiller, Friedrich: „Das Lied von der Glocke“. In: Herbert Geopfert (Hrsg.): *Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden*. Bd. 3. München u. Wien: Carl Hanser 1997, S. 810-821, hier S. 813.

O unverständig Weib! der Nadel nur,
Der Spindel kundig schwatzest Du von Kampf?“ (II, 5, S. 78.)

Wiederum wird das Ideal einer starken Kriegerin mit der mutigen Seele hervorgehoben, dem gegenüber aber erscheint die nur etwas von Nadel und Spindel verstehende Frau als minderwertig.

Zusammenfassend lässt Raupach Brunhild ihre männliche Seite ausdrücken und mit ihren Worten die nicht existierende Harmonie zwischen Männlichem und Weiblichem bestätigen. Die Raupachsche Brunhild ist durch ihre Abscheu dem eigenen Geschlecht gegenüber männlich. Ihre Eingliederung in die geregelte Welt enthüllt aus der Sicht der Männer nur schattige Aspekte des Frauseins, aber sie beleuchtet die Geschlechterbeziehungen im 19. Jahrhundert.

1.3.6. Die dominierende Abwesenheit einer gehorsamen Tochter

i. Die ersten Worte der Königin: „Reißt mir die Waffen ab! ich bin besiegt.“

Sirith:
Ich soll die fremden Degen hier begrüßen
Statt der Gebieterin: sie will den König
Nicht sehen, bis sie weiß, er kommt in Wahrheit
So mild gesinnt und arglos wie der Lenz;
(I, 3, S. 38.)

In Isenland kommen der Marschalk Brunhildes und ihr Gefolge den Abenteurern entgegen und sprechen in ihrem Namen, da sie trotz ihrer Abwesenheit dominiert. Vergeblich sucht der Leser bzw. der Zuschauer in dieser Tragödie nach Brunhild. Schon im Vorspiel wurde sie von Chriemhild ersetzt, dann tritt sie überhaupt nicht auf und schon am Ende des ersten Aktes erscheint sie als Besiegte. Der Leser schafft sich durch die Worte der Diener Brunhildes das widersprüchliche Bild einer mächtigen Königin, die jedoch nach Frieden sucht und in diesem Sinne, allerdings nicht persönlich, die Neuankömmlinge empfängt. Man stellt sich also mit Recht die Frage: eine friedliche Brunhild?

Marschalk:
Mich sendet, fremde Recken, meine Herrin,
Brunhild, des Landes mächt'ge Königin.
Sie hat das Schiff geseh'n vom hohen Thurm,
Und fragt Euch, wer Ihr seyd, von wannen Ihr,
In welcher Absicht Ihr zu uns gekommen?
Die Purpursegel zeigen einen König,
Die weiße Fahn' ein friedliches Begeh'r. (I, 2, S. 35.)

Auf die verlogene Antwort Günthers, dass sie in Frieden kämen, bestätigt der Marschalk Brunhildes die Absicht und den Willen seiner Königin: „Den [gastlichen Empfang] findet jeder, der in Frieden kommt“. (I, 2, S. 36.)

Es ist auch Sirith, ihre Vertraute, die sie vertritt und die die Recken begrüßt. Durch Siriths Mund stellt sie auch ihre Fragen:

Sirith:
Ihr seyd begrüßt im Namen meiner Herrin,
Der hohen Königin von Isenland,
Der Herrscherin des Meeres rings umher.
Günther:
Dank, Fraue, für den Gruß; doch hoff' ich ihn
Von Deiner Herrin selbst.

Sirith:
Sie fragt durch mich,
Was Dich geführt an ihres Reiches Küsten? (I, 2, S. 39f.)

Sirith informiert auch die Recken, dass sie nach der Enthüllung ihres wahren Zieles dort nicht willkommen seien. Es ist Sirith, die Günther zum Kampf auffordert und ihm mit dem Tode droht, während Brunhild immer noch abwesend ist:

Sirith zu Günther:
Du sollst ihr Gast nicht seyn: denn um sie werben,
Das heißt, ihr Thron und Freiheit rauben wollen;
So kommst Du feindlicher, denn je ein Feind.
Wirst Du besiegt, so hörst Du auf zu leben;
Besiegst Du sie, so bist Du Herr der Burg,
Und nicht mehr Gast: Du kannst ihr Gast nicht
seyn.
Drum, König, auf! bereite Dich zum Kampfe!
Bereite Dich zum Tode, den Du suchst. (I, 4, S. 41f.)

Der Widerspruch von Brunhildes Abwesenheit und ihrer angeblichen Macht erreicht ihren Höhepunkt, als Sirith anstelle von Brunhild Günther droht. Es ist wiederum Sirith, die vor den Frauen Brunhildes von der Fremde spricht, falls Günther ihre Königin besiegt:

Sirith:
Wenn sie [die Königin] der Mann erwürbe, müßten wir
In ferne, fremde Länder mit ihr ziehen,
Und ist das fremde Land auch zehnmal schöner,
Zur Heimath wird's doch nie, das sagen alle,
Die je aus fremden Landen heimgekehrt. (I, 5, S. 43.)

Diesmal wird aus der Sicht der Isländerinnen das Burgundenland als die Fremde bezeichnet, wobei sich Sirith statt der Königin nach der Heimat sehnt. Der angeblich erste Auftritt Brunhildes, nämlich der Dreikampf mit Günther, wird von einem Söller aus, von dem aus die Frauen Brunhildes Kampf beobachten, wiederum von Sirith beschrieben:

Sirith:
Kommt! Hier von diesem Söller wollen wir
Den Kampf, wie oftmal schon, auch heute
schauen,
Und Zeugen seyn, wie unsre Herrin siegt.
Frau:
Die großen Götter mögen so es wenden! (I, 5, S. 42f.)

Gleich nach dem Kampf bestätigt die immer noch bewaffnete Brunhild das Bild, das sich der Leser von ihr gemacht hat, nämlich das Bild des gezähmten Weibes. Ihre allerersten Worte auf der Bühne und ihr allererster Auftritt in der Tragödie betonen sogar ihre Niederlage: „Reißt mir die Waffen ab! ich bin besiegt“ (I, 6, S. 45), sagt sie, indem sie sich entwaffnen lässt, denn die Waffen, dieser Schmuck, dürfen ihren besiegt Körper nicht mehr decken, wie sie daraufhin ihren Frauen gesteht:

Solch ehrenvoll Geschmeide soll die Schmach
Des Leibes, dem die Kraft gebrach zum Siege,
Nicht ferner decken: der besiegte Kämpfer
Entweicht, entehrt die Waffen, die er trägt.
Reißt mir die Waffen ab! ich bin besiegt. –
[...]
Besiegt! und mit dem Waffenruhm verloren

Des Magdthums reine Herrlichkeit, der Glanz
Der freien Kön'gin, und des Lebens Lust:
Denn eines Mannes Weib muß ich nun werden; (I, 6, S. 45.)

Zwar zeigen ihre Waffen die Machtverhältnisse ganz deutlich auf, doch das Schweigen Brunhildes bedeutet, dass die Machtansprüche nicht geltend gemacht worden sind, sie sind nur ein Schein.

Ein differenziertes Bild von der Amazone Brunhild der Sage bekommt der Leser, als Brunhild nach ihrer Niederlage beim Kampf mit Günther das Gespräch sucht. Das Verb reden (I, 6, S. 46) zeigt die Absicht Brunhildes auf, ihre Situation durch friedliches Gespräch zu lösen. So sagt sie: „Laßt die Recken ein! / Daß mit dem Vogt vom Rhein' ich ernstlich rede.“ (Ebd.) Dann fügt sie gleich noch einmal hinzu: „Ich will so mit ihm reden, daß er bangend / Vielleicht aufgibt das halb vollbrachte Werk.“ (Ebd.) Abschließend sagt sie noch zu Günther: „Jetzt, edler Vogt vom Rheine, höre mich! / Du hast mir obgesiegt“. (I, 7, S. 47.) Sie fordert ihn auf, er möge ihr zuhören, und sie erklärt ihm, warum sein Wunsch kein vernünftiger sei, da niemand sich ein solches Mannweib, wie sie es sei, wünsche.

Sie informiert Günther absichtlich über ihre androgynen Merkmale und sie versucht, im Rahmen der Auseinandersetzung mit ihm, ihn von seinem Ziel, ihre Eroberung und die Eroberung ihres Landes, abzubringen und ihr Schicksal abzuwenden. In diesem Versuch macht sie von der Überzeugungskraft des Redens Gebrauch und sie stellt sich ihm so vor, wie aus ihrem Monolog über „des Weibes Bildung“ gezeigt wurde, dass jeder Mann vor einem solchen Un-Wesen zurückschrecken müsste.

Er solle sich, so Brunhild, ein anderes Weib aussuchen, das ihm freiwillig gehorchen würde. Zugleich verdinglicht sie sich und sie nennt sich wiederholt „Preis des Kampfes“ (I, 7, S. 48), auf den Günther verzichten sollte. Die Ehre des Sieges, so Brunhild, sollte genügen. Hierzu drei Beispiele:

Brunhild:
Was frommt Dir solch ein Weib? Ich and'res
suche,
Das frei durch Schwachheit Dir freiwillig folge.
Du hast gesiegt, in einem Kampf gesiegt,
Der schon viel edler Recken Leib verdorben;
Begnüge Dich mit der errungenen Ehre,
Und trachte nicht dem Preis des Kampfes nach.
[...]
Günther:
Im Schimpfspiel mag die Ehre wohl genügen;
Beim Kampf auf Leib und Leben ist der Preis
Des Kampfes Ziel, dem nur ein Thor entsagt.
[...]
Brunhild:
Das hoffe nicht! Steh' ab von dem Verlangen!
Günther: Ich kann es nicht: so reizend ist der Preis,
Daß nur der Blödsinn ihm entsagen könnte. (I, 7, S. 48f.)

Ernst Raupach projiziert also das erwünschte Bild einer arglosen, friedlichen, ruhigen Frau, deren Verhalten durch Frieden, Güte und Gastlichkeit, aber gleichzeitig auch durch Zurückhaltung und Distanzierung geprägt ist. Daher auch ihre andauernde Abwesenheit von der Bühne, denn dadurch glänzt sie mehr und gewinnt an Bedeutung.

ii. „Das Gesetz, / Von ihren Eltern über sie verhängt“

Brunhild steht bei Ernst Raupach in einer Familienkonstellation, wo ihr ihre Eltern ihre Zukunft und ihre Freier vorbestimmt haben. Davon berichtet der Zwergenkönig schon im Vorspiel:

So hat durch Runenkraft und Zauberspruch
Es ihre Mutter über sie verhängt.
Damit nicht Stolz und trotz'ger Mannessinn
Geerbt vom Vater, und von Riesenstärke
Des Leibes unterstützt, die schöne Maid
Unfruchtbar altern ließe. (VS., 4, S. 26f.)

Die Herrschaft der Familie über Brunhild wird ebenfalls von den Noblen ihres Königreichs unterstützt, eine Tatsache, welche Sirith, die Vertraute, in ihrer Auseinandersetzung mit Günther bestätigt: „Du redest wahr: so lautet das Gesetz, / Von ihren Eltern über sie verhängt, / Verbürgt von allen Edlen ihres Reiches, / Und von ihr selbst bei dem Allvater Odin / Und bei der Asen heil'ger Zahl beschworen.“ (I, 4, S. 40f.)

Brunhild kämpft also um des elterlichen Gesetzes willen. Vom Gesetz spricht übrigens auch Günther, als er vom Kampf und von seinem eventuellen Tod bei seiner Niederlage von Sirith hört, indem er Sirith erwidert: „Sag' ihr, was das Gesetz will, will ich auch.“ (I, 4, S. 41.)

Brunhildes erster Gedanke nach ihrer Niederlage gilt ihrer Beziehung zum Meer, mit dem sie sich identifiziert, doch ihr darauffolgender Gedanke gilt ihrer Mutter und dem elterlichen Gesetz. So Brunhild: „Das Meerroß darf ich ferner nicht besteigen, / Nicht auf dem blauen Felde kämpfen mehr. / Feindsel'ge Mutter! welche Schuld zu rächen, / Hast Du dies finstre Schicksal mir gewoben?“ (I, 6, S. 45f.)

Brunhild spricht bei Raupach vom Schicksal, einer Tatsache, die dem Leser die Beziehung der Tochter zu den Eltern im sozialen Rahmen des 19. Jahrhunderts ganz deutlich aufzeigt. Diese Familienkonstellation bei der Figur Brunhildes ist bei Raupach eine differenzierte Annäherung, zumal sie der Sage nach immer elternlos war oder als Tochter des Gottes Odin bzw. Wotan oder Wodan erwähnt wird, doch in keiner festen Familienkonstellation steht.

In der Tragödie Raupachs geht es in diesem Punkt um die Macht der Eltern bezüglich der Zukunft ihrer Töchter, also um ein für die damalige Gesellschaft geltendes Naturgesetz. Die Macht Brunhildes ist also keine persönliche Eigenschaft oder Errungenschaft, sie entsteht einfach aus den elterlichen Bestimmungen, die Brunhild vorgeschrieben sind, und denen sie gehorsam, wie es sich geziemt, folgen muss.

Nach ihrer Niederlage spricht Brunhild von ihrem Schicksal, das für sie entscheidet, wie sie es Günther erklärt: „Nun will mein Schicksal, daß, wenn Du's begehrt, / Dein Weib ich werden muß; doch sag' ich Dir, / Begehrt es nicht: das wird uns Beiden frommen.“ (I, 7, S. 47.) Der blinde Gehorsam Brunhildes deutet auf das Nicht-Vorhandensein ihres persönlichen Willens hin und zeigt ein Bild, das die kanonisierte Frauenrolle der damaligen Gesellschaft hervorhebt. Eine letzte Hoffnung, zu der Brunhild greift, ist der Runengürtel, der ihre Brust umschließt. Somit ist sie noch nicht ganz besiegt. Dieser letzte Halt wird jedoch ebenfalls von ihren Eltern bestimmt, eine Tatsache, die ihr jeglichen Eigenentschluss entzieht, wie es sich ihren Worten im Gespräch mit Sirith entnehmen lässt:

Du bist noch nicht besiegt: ist Deine Brust
Nicht von dem Runengürtel noch umschlossen?
Brunhild:
Ja, dieses einz'ge Kleinod ist geblieben,
Des gü'tgen Vaters Gabe, deren Kraft
Der Mutter argen Künsten widerstand.
Ich bin noch Brunhild. (I, 6, S. 46.)

Die Zauberei, das Schicksal und nicht der persönliche Wille nach Freiheit bestimmen ihr Handeln vor der endgültigen Beseitigung ihrer männlichen Merkmale. Sie selbst spricht mit Günther von der Kraft dieses Gürtels:

So sey's. Doch einen Kampf noch muß Du
kämpfen.

Sobald die Nacht des Himmels Licht verhängt,
Wird auch bereit die Hochzeitkammer seyn.
Nicht aber willig folgen werd' ich Dir,
Mit starkem Arm mußst Du dahin mich tragen,
Mit starkem Arme werd' ich widerstehn,
Und nichts vermagst Du, bis Du diesen Gürtel –
Betracht' ihn wohl, in ihm liegt meine Kraft –
Bist [sic!] Du den Gürtel mir geraubt; doch kannst Du
Es nicht vollbringen, eh' die Mitternacht
Den jungen Tag gebiert, verfällt Dein Haupt. (I, 7, S. 50.)

Sie spricht dann gleich darauf von der Vollendung des von den Eltern vorgeschriebenen Schicksals und von ihrer totalen Unterwerfung. So Brunhild: „Dann schwindet meine Kraft; beraubt des Gürtels / Bin ich nicht stärker denn ein andres Weib; / Vollendet ist mein Schicksal, ich bin Dein, / Und meine Kron' ist Dein und all' mein Gut.“ (Ebd.)

Ebenfalls sehnt sie sich nach der trügerischen Hochzeitsnacht nach ihrer freien Existenz, dabei geht es wieder jedoch nicht um den festen Willen nach Freiheit, denn es war außer dem Gesetz der Eltern der Zauber, der ihr ihre Macht gab. Durch ihre Niederlage verlor sie nicht nur ihre angebliche Stellung als Herrscherin, sondern auch ihre Kraft. Auf die Frage Günthers „Was kann ich thun, um Frieden Dir zu schaffen?“ antwortet Brunhild „Was Du geraubt, Du kannst's nicht wiedergeben; / Nicht mehr die freie Kön'gin kann ich werden, / Die auf dem Meerroß kühn die Fluth durchzieht: / Die Kraft ist hin, der Zauber ist gelöst.“ (II, 2, S. 61.)

Die Beseitigung der anfangs gefürchteten männlichen Merkmale bei einer Frau erfolgt in diesem Werk reibungslos, denn Brunhild als stumme Figur, die dem Gesetz der Eltern und der Adligen folgt, ist so geschaffen worden, dass es nicht viel zu beseitigen gibt. Sie tut das, wofür sie durch die gesellschaftlichen Zwänge vorherbestimmt ist.

1.3.7. Wie aus einer mächtigen Königin ein elendes Weib wird

Hagen:
Ein steinicht, ein verwildert Erdreich ist
Das Herz der Königin; das ist kein Boden
Für unsers Glaubens milde Saat.
(I, 8, S. 54.)

Eine länger dauernde Aufhebung des Fremdheitsstatus wird durch die Heirat mit einem der Mitglieder der eigenen Gemeinschaft garantiert, denn nur dadurch wird das Versprechen auf verlässliche Integration gültig,⁷⁴ was der Fall bei Brunhild ist, denn sie wird als die Gattin Günthers am Wormser Hof aufgenommen. Das Fremde an ihr, das für andere wie eine Bedrohung wirkt, wird durch die Vernichtung der Werte jener fremden Welt aufgehoben, indem sie nach ihrer Heirat als ein unmoralisches, verdorbenes, dämonisiertes Wesen dargestellt wird. Ihre Fremdheit bzw. ihre Identität dekonstruiert Brunhild selbst. Sie verleugnet sich und ihre königliche Herkunft und ersetzt ihre Macht durch Nichtigkeiten.

i. Brunhild, ein meckerndes, eifersüchtiges Weib

Nach der Heirat mit Günther misst ihr Raupach ausschließlich negative Eigenschaften bei, so wird sie als der Inbegriff der Eifersucht und des Hasses dargestellt. Niedere Gefühle und der Hohn beherrschen ihren früher so aufrechten Charakter, während zugleich die als männlich geltenden Tugenden, die Treue und die ewig dauernde Männerfreundschaft, an Bedeutung gewinnen und die Männer der Tragödie im Vergleich zu den Frauen erhöhen.

Günther hofft vergeblich seinerseits, dass Brunhild nach der Hochzeit die von ihm erwünschte Frauenrolle übernimmt, wenn er ihr sagt: „Ist Dir der Frauenstand, hochherz'ge Jungfrau, /

⁷⁴ Vgl. Gutjahr, 2002, S. 56.

Auch jetzt verhaßt, er wird's nicht immer seyn: / Die Freiheit liebend scheuest Du die Fessel,
/ Doch wirst Du gern sie tragen, kennst Du sie.“ (I, 7, S. 49.)

Die Erniedrigung und Verdinglichung Brunhildes wird mit heftigen Farben beschrieben, und da sie sich auch weiterhin intrigiert, bringt Raupach den Leser dazu, sich über sie wegen Kleinigkeiten lustig zu machen und sie zu verspotten.

Die wellenreitende Amazone beneidet Chriemhild um ihren Schmuck, um ihren Glanz, um ihre Beliebtheit und um ihren Reichtum. In einem heftigen Wortwechsel mit Günther lassen sich seitens Brunhildes die Kleinkrämereien und Kleinlichkeiten eines Weibes aufzeigen:

Verhöhnt Du mich, und nennst mich Königin?
Seit wann ist Bettelhaftigkeit das Zeichen
Der Könige? Nicht hundert Kämpfer stritten
In meiner Farbe; wohl dreihundert prangten
In Deiner Schwester Chriemhild Kleid und
Schmuck.
[...]
Mein Hauptschmuck zeigt nur die Gestalt der
Krone,
Ihr Stirnband hat der Krone Werth und Glanz.
Wie prangte sie! Ihr Haupt war sonnenhell,
Und ihr Gewand dem Winterhimmel gleich,
Wenn er sich schmückt mit allen tausend Sternen. (II, 1, S. 58.)

Zusätzlich vergleicht sich Brunhild selbst mit dem Mond und sie identifiziert sich mit seiner schattigen, dunklen Seite. Brunhild schildert Günther wie eine Mänade, wie eine rasende Furie, ihre Gefühle:

Wie Bienen hängen an der Königin,
So hingen alle Blick an ihr, und ich
Ward nur gesehen, weil ich neben ihr,
In ihrem Glanze saß. Ich habe stets
Den Mond gehasst, weil er sein schwarzes Anlitz
Mit dem erborgten Sonnenlichte schminkt,
Und soll nun selbst ein Mond seyn, nur gesehn,
Wann eine Kön'gin-Sonne ihn beleuchtet? (II, 1, S. 58f.)

Obwohl nach der Regieanweisung „festlich geschmückt“ (II, 1, S. 57), macht Brunhild ihren Neid auf alles deutlich, was Chriemhild besitzt. Wenn Günther versucht, sie zu trösten, erwidert sie ihm mit bitteren Worten, ihren Zorn und ihren Neid ausdrückend:

Ein leeres Wort, an Trost und Freude leer.
Ich heiße nur, Chriemhild ist Königin;
Sie ehrt das Hofgesind', sie ehrt das Volk,
Und alles dränget sich zu ihrem Dienst
Und achtet es gering, daß ich es bin,
Die seinen künft'gen König schon geboren.
Zu Deiner Schwester Diensten drängt sich alles:
Denn geben kann sie dreimal mehr als ich; (II, 1, S. 60.)

Eingegliedert ist sie in die neue Welt des Wormser Hofes nicht. Aus ihr ist ein meckerndes, murrendes Weib geworden, unzufrieden und neidzerfressen, das die Eifersucht und die totale Entfremdung kennzeichnen, wie es ihren Versen zu entnehmen ist:

Zu Deiner Schwester Diensten drängt sich alles:
Denn geben kann sie dreimal mehr als ich;
Sie ist von heim'schem Stamm, und ich bin fremd;
Ihr Angesicht ist schöner als das meine.

Was war mir Schönheit, als auf freiem Meer
Ich, eine freie Kön'gin, meine Schiffe
Zu Sieg und Beute führte? Warum hast
Du so mich ausgeplündert, daß ich nun
Ein elend Gut, wie Schönheit, muß begehren? (Ebd.)

Brunhild drückt wiederholt ihre Verachtung für ein als weiblich geltendes Merkmal, die Schönheit, aus. Nach ihrer ehemaligen, verlorenen Identität als freie Königin sehnt sie sich nach ihrer Heimat und sie gesteht dazu selbst noch ein, dass sie fremd ist. Ihre Eingliederung geschähe nur unter der Voraussetzung, dass sie alles ihr Bekannte aufgäbe, dass sie eine andere würde.

Die Geringschätzung Günthers folgt als eine zu erwartende Reaktion auf das, was sie sagt und tut. Sie ist eher bemitleidenswert, keines guten Wortes mehr würdig. Günther sagt ihr beispielsweise:

Hör' auf zu hadern, ungefüges Weib!
Ich bin es müd', auf Klagen zu erwiedern,
Zahlloser, hohler als die Wasserblasen
Beim Wetterguß auf eines Teiches Spiegel.
Hat Chriemhild mehr des Volkes Lieb' als Du,
Weiß ist die Schuld? Vor'm Nordwind schließen
sich
Die Blumen zu, so vor dem Stolz die Herzen.
Ich liebe Dich; doch werd' ich mehr Dich lieben,
Wann Du einst bändigst den unbänd'gen Stolz. (II, 2, S. 61.)

ii. Zur geldgierigen, skrupellosen Frau

Die Raupachsche Brunhild wird hier ganz singulär von Gier nach Gold besessen dargestellt und sie versucht mit allen Mitteln, ans Gold, an den Nibelungen-Hort, zu gelangen. Brunhild verlangt von Hagen die Rückgabe des Hortes, aber Hagen weigert sich, die Stätte des Hortes zu verraten, wie es sich aus ihrem Dialog ergibt: „Hagen: Und darum nahm ich ihr [Chriemhild] den bösen Schatz. / Brunhild: Und thatest Recht. Doch als ich Dir befahl: / Gieb ihn in meine Macht! gehorchtest Du? / Hagen: Ich that es nicht.“ (IV, 1, S. 122.)

Dann wendet sich Brunhild an Günther und verlangt von ihm, dass er Hagen befiehlt, ihr den Hort zu übergeben: „Ich will den Schatz. Befiehl dem Sklaven, Herr, / Den Ort Dir anzuzeigen, wo er liegt!“ (IV, 1, S. 123.) Brunhild hat ihre Haltung Hagen gegenüber, der ihr bei der Ermordung Siegfrieds geholfen hat, um des Hortes willen total geändert und nennt ihn nun „Sklaven“. Dabei scheint Brunhild arglistig und heuchlerisch Hagen gegenüber zu sein, denn es war Brunhild selbst, die ihn für ihre Pläne ausgenutzt hat, während sie ihn jetzt ironisiert. Dies bestätigen die an ihn gerichteten Worte, als sie ihn zur Verwirklichung ihrer Pläne brauchte: „O edler Degen! Günther trägt die Krone, / Doch Du für ihn das königliche Herz.“ (II, 7, S. 89.)

Aber jetzt macht sie eine Anspielung, dass Hagen den Hort für sich selbst behalten will, während Hagen darauf beharrt, dass der Hort zum Schoß der Erde gehört:

Und Schlimm'res, fürcht' ich, möcht' er [der Hort] noch
gebären.
D'rum soll des Rheines Fluth ein Grab ihm
wühlen,
Damit er tiefer stets und tiefer sinke,
Bis er zurückkehrt in den Schooß der Erde,
Aus dem zum Unheil er gerissen ward. (IV, 1, S. 123.)

Nicht nur goldgierig, sondern auch skrupellos und hinterlistig wird Brunhild im Verlauf der Handlung dargestellt, deshalb ist sie noch da, um innerlich immer hässlicher zu werden.

Sie wird in einem direkten Vergleich mit Chriemhild, bezüglich der Knaben von beiden, als eifersüchtig auf das Kind des toten Siegfriids und Chriemhildes gezeigt, weil sie nach dem Wegnehmen des Kindes von seiner Mutter Hagen und Günther Folgendes bekennt:

Den Knaben Siegfriids hat er [Hagen] fortgesendet
An Siegmunds, seines Aeltervaters Hof – –
Hagen: Und daran that ich wohl.
Brunhild: Du thatest Recht.
Denn wann sie in den langen schwarzen Schleiern,
Mit Trauer prahlend, auf dem Altan stand,
Den Knaben in dem Arm, so gafften sie
Und sprachen: Seht doch Siegfriids lieben Knaben!
Das arme Kind? Wie gleicht er schon dem Vater!
Gott schütz' ihn nur vor seiner Feinde Haß!
So thöricht sprach das Volk; doch meinem Knaben,
Dem künft'gen König, flog sein Auge zu.
Hagen:
Darum entfernt' ich ihn.
Brunhild:
Das war mein Wunsch. (IV, 1, S. 124f.)

Ihr Wunsch war also nicht nur die Ermordung Siegfriids, sondern die totale Vernichtung seiner ganzen Familie, nämlich auch der Raub des Hortes von der Witwe und die Entfernung ihres Kindes vom Wormser Hof. Sie zögert nicht davor, ein Kleinkind von seiner verwitweten Mutter zu trennen. Dies beschreibt Chriemhild ihrem Bruder mit bitteren Worten:

Ich will nicht klagen über Siegfriids Tod:
Du hast ihn zugelassen; möge Gott
Ihn Dir vergeben, denn Du bist mein Bruder.
Doch, daß sie meinem Sohn das Erb' entführt,
Das einst der tapfre Vater ihm erstritten;
Daß sie mir diesen Sohn, den ein'zen Trost,
Das einz'ge Licht in meiner Trauernacht,
Die Sonn', in der mein Thränenquell versiegte;
Daß sie den Sohn mir von der Brust gerissen,
Vom halben blut'gen Herzen noch die Hälfte:
Das hast Du nicht gewollt, das hast Du nicht. (IV, 2, S. 131.)

iii. Das Frausein unter männlicher Sicht

Ein andauernder Vergleich zwischen den zwei Frauen ist während der ganzen Tragödie vorhanden und enthüllt die Gedanken der Helden bezüglich des anderen Geschlechts und der Frauen bezüglich ihres eigenen. Anhand einiger Beispiele wird nun gezeigt, wie das Image der Frau aus männlicher Sicht zerstört wird.

Siegfrid sieht zunächst in den zwei Frauen die zwei Pole des Frauseins, indem er den Recken auf Isenland sagt: „Hier gilt's dem Freund zu helfen, und ein Weib / Zu zähmen, das nicht lieben will. Ei seht doch, / Was nutzt ein Weib auf Erden, das nicht liebt? / Fort mit dem Unkraut! – So ist Chriemhild / nicht.“ (I, 2, S. 37.)

Hagen stellt seinerseits in bildlicher Form dar, was Hass zwischen Frauen bedeutet: „Zwischen Frauen, die sich hassen, / Leg' ein Gebirg und noch ein Meer dazu.“ (II, 2, S. 62.) Er fügt in einem Gespräch mit Günther noch hinzu, „wo sich die Frauen hassen, / Kann auch der Männer Freundschaft nicht bestehn“. (II, 2, S. 64.)

Siegfrids Meinung über die Weiber zeigt ebenfalls keine Spur von Respekt vor dem anderen Geschlecht, so sagt er zu Günther:

So glaub' auch das:
Hält man die Weiber nicht in guter Zucht,

So jagen sie den Frieden aus der Welt.
Straf' Du die Dein', ich will die meine strafen,
Daß sie nicht künftig noch durch leichtes Wort
Zu schwerem Streit und Unheil Anlaß geben. (II, 6, S. 84.)

Wie die Frau angesehen wird, geht übrigens aus den Worten Siegfriids hervor, der eine direkte Anspielung auf die körperliche Gewalt als Züchtigungsform der Frau macht, indem er zu Chriemhild sagt:

Du sollst daheim es hören. Komm' nur mit!
Chriemhild:
Du willst mich schlagen.
Siegfrid:
Ja, ich will Dich lehren
Die weißen Zähne hübsch zusammen halten,
Wann Deine Zunge böse Lust befällt. (II, 6, S. 85.)

In Bezug auf Chriemhild, „beraubt des Gatten und beraubt des Schatzes“ (IV, 1, S. 126), drückt Hagen ebenfalls seine Ängste vor der Reaktion eines Weibes aus und bestätigt damit die Voraussage des Zwergenkönigs über das von den Weibern stammende Übel der Welt: „Herr, nur im Grab erlischt des Weibes Macht; / Denn nie verarmt das Weib. Hat sie nicht Gold, / So hat sie Reize; hat sie keine Reize, / So hat sie süße Worte, Seufzer, Thränen –“. (Ebd.)

In zwei Zeilen werden diese weibischen Kleinlichkeiten in einer kurzen Analyse aus dem Jahr 1877 zusammengefasst: „Das Gezänk der beiden Frauen hat nichts Königliches mehr, sondern verfällt stark ins Keifen. [...] In diesem Tone verkehren die Schwägerinnen aber stets. Die Männer sind dieser Weiber im Ganzen würdig.“⁷⁵

1.3.8. Die polarisierende Umkehrung der weiblichen Rollen am Beispiel des dreifachen Streits

i. Der Streit der Königinnen vor dem Dom

Es ist die streitsüchtige Brunhild, die Chriemhild zuerst angreift, während Chriemhild anfangs eher zurückhaltend wirkt: „Was eilst Du, Chriemhild? steh! und wag' es / nicht / Zuerst des Münsters Halle zu betreten.“ (II, 5, S. 75.) Chriemhild verteidigt sich und erwidert stehen bleibend:

Warum's nicht wagen? Wär' es ein Vergeh'n?
Brunhild:
Ha! willst Du mir den Vorrang streitig machen?
Chriemhild:
Gewiß nicht. Aber Schwägerinnen sollten
Darum nicht rechten.
[...]
Chriemhild:
Was eiferst Du und schiltst mich unverdient?
Gott weiß, ich bin nicht stolz. Ich würde Dich
Erwartet haben an des Münsters Pforte,
Daß Du den Vortritt nähmest: denn gewiß,
Ich stehe gern zurück, Du bis die ält're.
Und auch die minder schöne, willst Du sagen.
Der ältern nicht, der höhern mußt Du weichen.
Ich bin die Königin. Dein Hauptschmuck mag
Ein Berg von Perlen und Demanten seyn,

⁷⁵ Rehorn, S. 134.

Er ist doch keine Krone, wie der meine. (II, 5, S. 75ff.)

Beim ersten Streit der Königinnen lässt Ernst Raupach beide Frauen vor ihrem Eintritt in das Münster prächtig aussehen. Es ist die Intention des Autors, die Frauen durch ihr Handeln im Hinblick auf ihre äußere Erscheinung lächerlich zu machen. Brunhild legt großen Wert auf den Schmuck und kritisiert verachtend ständig den Schmuck Chriemhildes, während Chriemhild bereit ist, Brunhild voller Hohn den Vortritt in das Münster zu lassen, zumal Brunhild, so Chriemhild, die ältere sei.

Nach der Regieanweisung gleich am Anfang des zweiten Aufzuges „tritt [Brunhild] rasch durch die Mitte ein, Günther folgt; Beide sind festlich geschmückt.“ (II, 1, S. 57.) Dies ist kein Zufall, denn beim dritten Auftritt desselben Aufzuges kommt „Chriemhild, prächtiger noch als Brunhild gekleidet“. (II, 3, S. 65.) Diese Tatsache zeigt, dass auf das Aussehen beider Königinnen ein derart großer Wert gelegt wird, sodass aus diesem geringfügigen Anlass ein Streit zwischen ihnen entsteht, nämlich welche von ihnen prächtiger aussieht.

Brunhilde äußert sich Chriemhild gegenüber auf ironische und höhnische Art und Weise und in spöttischem Ton. Somit kommt es zu einem Wortgefecht zwischen den beiden Frauen: So Chriemhild: „Ich bedarf / Zu meinem Schmucke Deiner Gnade nicht. / Brunhild: Weil Du so reich bist, meinst Du? weil Du dich / Mit Gold und Edelsteinen überladest, / Gleich einem Prachtroß, eitles, stolzes Weib?“ (II, 5, S. 76.)

Die darauffolgenden Sätze erinnern an die androgyne männlich konnotierte Vergangenheit Brunhildes. Sie bedarf keines Königs, so Brunhild, um selbst Königin zu sein:

Chriemhild:

Auch ich werd' einstmals eine Krone tragen.

Brunhild:

Und trägst Du sie, mir wirst Du nimmer gleich:

Denn schon als Jungfrau war ich Königin,

Und weit gefürchtet war mein mächt'ger Arm.

Chriemhild:

Nicht was Du einst gewesen, was Du bist,

Leg' in die Wage! (II, 5, S. 77.)

Vor dem Dom nennt Chriemhild Brunhild „Doppelweib“ (II, 5, S. 79), indem sie zugleich den doppelt begangenen Betrug an Brunhild enthüllt:

Brunhild:

Was willst Du, Schändliche? Der König war's.

Chriemhild (Brunhilds Gürtel aus dem Busen reißend):

Haha! der König? Sieh doch diesen Gürtel!

Weiß ist der Gürtel, den mein lieber Herr

Von einer Maid gewann bei dunkler Nacht?

Dein ist der Gürtel, Dein, und Siegfried war es,

Der mit dem Gürtel auch Dich selbst gewann.

Hei! sage nun, wer hat den besten Mann?

Und darf ich, einfach Weib, mich unterstehen

Dir, einem Doppelweib, voran zu gehen? (Ebd.)

Mit diesen Worten geht sie in das Münster, während Brunhild vor Wut bebend von der Rache der Walküren spricht, die Blut verlangen. (Vgl. II, 5, S. 80.)

Die zwei Frauen stehen zwar in der Tragödie in einer chiastischen Beziehung zueinander, doch auch Chriemhild erweist sich als kleinlich und drückt nicht das Frauenideal der Epoche aus. Beide Frauenfiguren sind Ursachen allen Übels.

ii. **Der Streit Brunhildes, „Des Heidenweibs“, versus Chriemhild, „Des Heiden Weib“ – Die flehende Chriemhild in der Königsburg zu Worms**

Das bösgemeint begangene Spiel an beiden Frauen gipfelt im vierten und fünften Aufzug, wo sie wechselseitig einander um Hilfe und Erbarmung anflehen, indem sie ihre Rollen tauschen. Chriemhild fleht vor ihrer bevorstehenden Heirat mit Etzel, dem heidnischen Hunnenkönig, ihren Bruder an, sie von dieser Heirat zu befreien und übernimmt die bisherige Rolle Brunhildes, die als „Heidenweib“ (I, 8, S. 54) gilt. Es geht um ein Wort- und Rollenspiel zwischen den zwei Frauen, Brunhild als „Heidenweib“ geltend und Chriemhild als „Des Heiden Weib“. (IV, 2, S. 133.)

Chriemhild beschreibt zunächst ihrem Bruder mit finsternen Worten ihre seelischen Qualen. Dabei werden vor allem ihre Zukunftsaussichten deutlich, die Rolle der Frau eines Heiden übernehmen zu müssen, so sagt sie ihm:

Nur diese Hölle, diese Schande nicht!
Nicht mit der Trauer um den frommen Gatten
Im wunden Herzen, mit der heißen Thräne
Im Auge noch, des zweiten Mannes Weib,
Des Heiden Weib! Nicht statt des Edelfalken
Den Geier mir, der sich vom Aase nährt!
Das thät' ein Wütherich, ein Bruder nicht. (Ebd.)

Sie führt, auf den christlichen Glauben pochend, fort: „Schmach wär's für Dich und mich und meinen Sohn, / Für der Burgunden ganzes Königshaus, / Würd' ich, die Christin, dieses Heiden Weib! / Denn solchen Bund verdammen Glaub' und Sitte.“ (IV, 2, S. 134.)

Chriemhild bittet auch Brunhild inständig, unterwürfig und auf Knien rutschend darum, Mitleid zu zeigen, da ihr Bruder, als Mann, wie sich in der folgenden Szene darstellt, die Gefühle einer trauernden Frau und Mutter nicht verstehen kann. So Chriemhild:

Mein Bruder, höre mich!
(Günther reißt sich los und geht rasch ab. Der Herold folgt.)
Chriemhild:
Er geht dahin
Den Stahl zu wetzen für das Opferlamm
Fels ist des Mannes Brust;
(Sich auf den Knien Brunhild nähernd.)
Du bist ein Weib;
Du kannst mitfühlen eines Weibes Qualen,
Kannst fühlen, welch ein Dolch das Herz durchbohrt,
Das noch erfüllt von treuer Gattenliebe
Für einen edlen Todten, sein Gedächtniß
Nun schänden soll durch zweiten Liebesbund.
O wehre Du von mir das Fluchenswerthe! (IV, 3, S. 136f.)

Doch Brunhild erweist sich als noch erbarmungsloser, sogar noch härter als Günther gegenüber Chriemhild und gibt ungerührt trotz der Bitten Chriemhildes nicht nach:

Brunhild:
Spar' Deine Worte, zungenfert'ges Weib,
Damit das Herz des Bräut'gams zu gewinnen!
Du hast mich oft ein Heidenweib gescholten,
Ein böses Heidenweib: wie suchst Du nun
Gefühl in einer bösen Heidin Brust?
Chriemhild:
Vergieb! Du bist die Königin – vergieb!
O höre nicht des alten Hasses Stimme!
Ich bin zu elend jetzt für Deinen Haß.

Ihr habt mein Gut, Ihr habt mein Herz geplündert,
Arm lieg' ich, eine Bettlerin vor Dir;
O! gieb nicht zu, daß sie die letzten Güter,
Den freien Gram mir rauben und die Ehre. (IV, 3, S. 137.)

Der heftige Wortwechsel zwischen den Frauen, heftigerer und bitterer als der erste vor dem Dom gipfelt in der wechselnden, umgekehrten Rolle der Heidin, wobei die neue Braut eines Heiden, des Heidenkönigs, beim Heidenweib, bei Brunhild, um Mitgefühl fleht.

Brunhild zögert nicht davor, die Ehre Chriemhildes durch die Hände von Etzel zu demütigen, sie zögert auch nicht vor der Erwähnung des Knaben Chriemhildes, da sie bei der Enthüllung des Betrugs beleidigt wurde, als Hagen ihren Sohn einen Bastard genannt hat. Diese Beleidigung ist von Bedeutung, denn sie erklärt das Handeln Brunhildes, die Gründe nämlich, die sie dazu geführt haben, am Kind Chriemhildes und Siegfriids Rache zu nehmen. Nicht nur der Neid, die Eifersucht und der Vernichtungswille allein, sondern auch die folgenden kränkenden Worte Hagens aus dem zweiten Akt erläutern die psychischen Zustände der Handelnden:

Hagen:
Ich schlag' ihn [Siegfrid] doch. Mehr als Du selber bist,
Ist Deine Ehre, die noch nach Dir lebt.
Einst naht der Tod und nimmt den Königsschmuck
Von Deiner Leiche; doch er trägt ihn nicht
Als Ehrenherold Deinem Sohne zu.
Denn wann Dein Sohn einst Deine Mannen ruft
Zum Fest der Krönung und zum Eid der Treue,
So steigt das Blut der Scham in ihre Wangen –
Wohl mir! ich werde diesen Tag nicht sehn –
Sie rufen laut: Fort mit den kecken Buben,
Der König seyn will, und ein Bastard ist.
(Die Männer erschrecken; Brunhild springt auf.) (II, 7, S. 91.)

Hagen, um der Ehre des Königs willen, spricht von künftigen Geschehnissen, wo der Knabe Günthers und Brunhildes vom Volk als ein Bastard angesehen wird, der nicht würdig ist, ein König zu sein. Die Ehre Günthers, die, so Hagen, mehr ist als er selbst und nach seinem Tod weiterlebt, kann er nicht auf den Sohn, seinen Sohn, den Bastard, übertragen. Seine Ehre ist verloren. Hagen entzündet mit seinen Worten den Zorn Brunhildes, indem er die Zukunft ihres Sohnes schildert. Brunhild ist außer sich und dies verstärkt ihren Willen zu Siegfriids Ermordung.

Brunhild reagiert auf die Gedanken Hagens mit Abscheu und nennt die Geburt ihres Kindes unter den geschilderten Umständen ihrer Verführung durch Siegfrid „eine Missgeburt“. (II, 7, S. 92.) So sagt sie:

Ich, eines Bastards Mutter? Fluch dem Wort!
Als ich im Flammenschmerze wilder Wehen
Unwürdig winselnd dalag, war's mein Trost,
Ein König ist's, den Du gebierst, Und nun
Um eine Missgeburt die Feuerqual?
Wascht mir mit Blut den Flecken von ihm ab,
Sonst stürz' ich selbst ihn in das Fluthengrab,
Um Säulenschaft zerschmettr' ich sein Gebein:
Ich will nicht Mutter eines Bastards seyn. (II, 7, S. 91f.)

Auf das Flehen Chriemhildes, „Du bist auch Mutter: o! bei Deinem Sohne, / Der einst ein König hoher Ehren sey, / Beschwör' ich Dich, laß diesen Bund nicht / Schließen“ (IV, 3, S. 137f.), geht

Brunhild nicht ein. Im Gegenteil zahlt Brunhild ihr die einstige Beleidigung in Bezug auf ihr Kind heim und sagt zu ihr:

Was redest Du von meines Sohnes Ehre,
Den Du zum Bastard lügen wolltest? – Fort!
Geh' in des Heidenkönigs schimpflich Bett,
Daß Dich der Mägde niedrigste verlache;
Geh'! wird' ein Doppelweib! dann sind wir wett;
In Deiner Schande schwelgt dann meine Rache. (IV, 3, S. 138.)

Die Ehre Brunhildes, die Bezeichnung ihres Sohnes als „Bastard“ (II, 7, S. 91), sowie auch ihre Bezeichnung als „Doppelweib“ (II, 5, S. 79) sind der Nährboden für die unbarmherzige Rache Brunhildes an Chriemhild. Beide Frauen repräsentieren die beiden Seiten einer Münze. Der Leser wird wegen des dauernden Drehens dieser Münze total verwirrt: Welche Frau ist ein Doppelweib? Welche Frau ist ein Heidenweib? Welche Frau wird entehrt?

iii. Der zum Tode führende Streit der verdinglichten Chriemhild versus Brunhild, einer zärtlichen Mutter - Die flehende Brunhild im Lager der Hunnen am Rhein

Es folgt nun eine letzte Verwandlung beider Frauen in ihre letzten Rollen. Hildigo, die Vertraute von Chriemhild, wundert sich über die Worte und Taten ihrer Herrin und erkennt sie nicht mehr. Doch Chriemhild spricht von einer anderen Freundin, die ihr nun nahestehen wird und beschreibt sie Hildigo mit prächtigen Farben in einem Ton der Verschwiegenheit:

Hildiko:
Du redest irr' und redest Dir zur Schmach.
O theure Herrin, sprich! – Du hast wohl sonst
In Lust und Trübsal Freundin mich genannt – –
Chriemhild:
Das ist vorbei. Was kannst Du? Einer andern
Gewalt'gern Freundin hab' ich mich ergeben.
Hildiko:
Ach! wer – – –
Chriemhild:
Du siehst sie nicht: sie trägt bei Tage
Des Tags Gewand, bei Nacht das Kleid der Nacht.
Ihr Tritt ist leise wie der Gang der Wolken;
Still, wie Gewitter reist, spannt sie den Bogen,
Und ihre scharfen Pfeile irren nie. (IV, 4, S. 142f.)

Diese neue Freundin Chriemhildes heißt Rache und wird bei ihrer Heirat mit Etzel ihr Halt sein. Allerdings ist auch Etzel, „des Himmels Geißel“ (IV, 6, S. 149) genannt, mit der Rache vertraut, wie dies von ihm selbst bestätigt wird:

Etzel (schnell darauf eingehend):
Ja Rache, blut'ge Rach' an Deinen Feinden.
Das lob' ich: Feigheit nur verweint den Schmerz,
Der muth'ge Geist sucht Heilung in der Rache;
Die einz'ge Zauberin, die Kräuter kennt
Für unsichtbare Wunden, ist die Rache. (IV, 6, S. 148.)

Schon die Szenerie bestimmt den Rahmen der Entwicklung der Geschehnisse, zumal im Hintergrund „ein Betaltar mit einem Kreuze darauf“ (IV, 3, S. 139) zu sehen ist. Chriemhild verwandelt sich nun um der Rache willen in ein Heidenweib, eine Rolle, die bis jetzt ausschließlich Brunhild zustand.

Die nur aufgrund ihrer Rachedgedanken zu der Heirat mit Etzel fest entschlossene Chriemhild verdeckt mit ihren Gewändern das Kreuz, um ihre Taten vor Gott zu verschleiern. Sie spricht

zu ihrer Vertrauten Hildiko: „Geh! decke mit dem Wittwenschleier dort / Das Kreuz mir zu!“ (IV, 4, S. 140) und sie befiehlt ihrer Dienerin zum zweiten Mal, das Kreuz zuzudecken, um gleich darauf vom Teufel zu sprechen: „Nun gehst Du nicht, das Kreuz mir zu verhüllen? (Während Hildiko das Kreuz mit dem Schleier bedeckt.) / Der aus der Finsternis ist Herr auf Erden, / Und seine Bündner sind die Glücklichen.“ (IV, 4, S. 141.)

Der Hunnenkönig geht auf den Vorschlag Chriemhildes ein, sie fürs Blut ihrer Angehörigen zu kaufen. Die Heidengötter sollen ihnen beistehen, und um deren Hilfe wird gebeten. Heidentum und Rache werden, einem blutigen Ziel dienend, tief miteinander verflochten. Chriemhild verkauft ihre Seele dem Teufel, um ihre vernichtenden Pläne zu verwirklichen. Schauerliche Wörter Etzels und Chriemhildes schildern gleichzeitig mit einem Schwur, der „wie Wolfsgeheul“ (IV, 6, S. 149) klingt, diesen blutigen Pakt:

Chriemhild:

Ja, Rächer, ich bin Dein.

Bei Deinen Göttern schwöre, mich zu rächen!

Etzel (die Hand emporhebend):

Beim weißen Gott, dem Geber alles Guten!

Beim Schwarzen Gott, dem Stifter alles Unheils,

Und bei des Himmels Geißel, meinem Schwerte!

Geschehen soll, was Du bedungen hast.

Chriemhild:

Der Schwur ist schön: er klingt wie Wolfsgeheul.

Nun, bei denselben Göttern! (Ihm die Hand reichend.) ich bin Dein. (Ebd.)

Chriemhild gelingt es, Etzel davon zu überzeugen, ihr bei ihren Plänen beizustehen und diese zu verwirklichen, indem sie sich selbst verdinglicht. Der ausgehandelte Kauf Chriemhildes ist von ihrem Bruder schon vorherbestimmt worden, dies betrifft jedoch, so Chriemhild, ihren Leib, nicht ihre Seele und ihren Gehorsam. Die Frau ist, so Chriemhild, stark und ihrem Gatten überlegen, eine Tatsache, die Etzel jedoch nicht mitberücksichtigt. Die Worte Chriemhildes, dass ein Weib über ihren Gatten hinterlistig herrschen kann, hört er, nimmt aber deren Bedeutung für sich selbst nicht wahr und ist bereit, auf ihre Bedingungen einzugehen. So Chriemhild: „Den Völkern stellst Du Völker gegenüber; / Dem Weib entgegen stehest Du allein, / Und wehe Dir, wenn dann Gewalt entscheidet. / Was schützt Dich vor der Tischgenossin Gifte? / Was schützt Dich vor der Bettgenossin Dolch?“ (IV, 6, S. 146.)

Auf diese Art und Weise bietet sie sich dem Hunnenkönig als Preis für die Ausführung ihrer rachgierigen Pläne gegen ihre eigenen Blutsverwandten dar. So Chriemhild: „Und Rache will ich auch: das ist der Preis, / Um den Du von mir selbst mich kaufen sollst.“ (IV, 6, S. 148.) Etzel geht auf diesen Pakt ein und die Rache nimmt ihren blutigen Lauf:

Etzel:

Ich sage Dir ihn zu, vollwicht'ge Rache

Für Deines edlen Gatten schnöden Mord,

Für Deiner Güter, Deines Kindes Raub.

Für jede Thräne, die dem Aug' entrann,

Zahlt Dir ein Blutstrom aus der Feinde Herzen.

Chriemhild:

Zahlt er? Ja, Blut – für Thränen Blut! und sie,

Die ihres Grimmes Hund auf mich, die Kranke,

Die Flehende gehetzt, sie dann erstickt

In diesem Blut! (IV, 6, S. 148f.)

Chriemhild übergibt sich dem Hunnenkönig als „[d]ie schönste Beute, die ich je gewonnen“ (IV, 6, S. 149), wie er sagt, jedoch erst, nachdem ihre Pläne verwirklicht worden sind. Beute, Verdinglichung und Rache bestimmen nun den Ausgang der blutigen Handlung.

Brunhild, ihren Becher emporhaltend, trinkt höhnisch auf das Glück des Paares beim Hochzeitsmahl und auf die künftige Geburt der Kinder Etzels und Chriemhildes und sagt zu Etzel: „Ich trinke dieß / Auf Deines königlichen Stamms Erblühen: / Es möge Dir Frau Chriemhild Knaben bringen / So löwenherzig wie Du selbst, und Töchter / So schön und sittsam, wie die Mutter ist.“ (V, 1, S. 152.)

Dabei hebt sie die Umkehrung der Rollen mit Chriemhild hervor und macht die schweigende Chriemhild bezüglich ihres neu erworbenen Heidentums lächerlich. So Brunhild: „Ei! wünscht man Gutes denn mit bösem Sinne? / Du traust mir nicht, weil ich einst Heidin war; / Nun, Deine künft'gen Söhne, hoff' ich, werden / Wohl mit dem Heidenthume Dich versöhnen.“ (Ebd.)

Chriemhild legt auch ihre gierigen Gedanken offen und verlangt Hagens Blut, den Schatz, das Erbe ihres Sohnes und Brunhild. Durch den Gedankengang Chriemhildes und die Ironie Brunhildes bereitet sich das Publikum auf den dritten Streit der Königinnen vor, bei dem diesmal Brunhild im Staub vor Chriemhild kniet. Folgen wir den geheimen Gedanken Chriemhildes:

Ha! nicht umsonst hab' ich dem wilden Heiden,
Der mir ein Abscheu ist, die Hand gereicht,
Und nicht umsonst den Schleier meiner Ehre
Zerrissen vor den Menschen. Hagens Blut –
Der Schatz, das Erbe meines Sohns – und sie,
Das freche Weib im Staub zu meinen Füßen –
Das ist gewonnen um den grausen Preis.
Kommt, Rachebilder, kommt mich zu umschweben,
Und helft mir Schmach und Abscheu überleben! (V, 2, S. 157f.)

Während der grausamen Nacht der Schlacht zeigt sich Chriemhild besonders ungeduldig und verlangt wiederholt nach Hagen und der Königin Brunhild. Chriemhild: „Geht, geht und würgt! nur bringet nur lebendig / Den Schatzvergraber und die Königin.“ (V, 8, S. 173.)

Der dritte Streit zeigt die beiden Frauen spiegelbildlich und die andauernde Umkehrung der Rollen erreicht ihren Höhepunkt. Brunhildes versteckte Seite als zärtliche Mutter in diesem letzten Aufzug, als sie Hagen nach ihrem Sohn fragt „Mein Söhnlein schläft?“ (V, 3, S. 158), erinnert den Leser unweigerlich an ihre anfänglichen Worte, als sie sich für ungeeignet hielt, Kinder zu erziehen.

Brunhildes letzte Erscheinung prägt nun die Regieanweisung: „Brunhild, im Nachtgewande, auf dem linken Arme ihren Sohn, in der Rechten ein Schwert, stürzt aus dem Thurme, sich gegen verfolgende Hunnen vertheidigend.“ (V, 9, S. 174.)

Diese bewaffnete Brunhild ruft dem Betrachter ihre erste Darstellung als eine frei kämpfende Frau ins Gedächtnis. Sie sagt den sich ihr nähernden Hunnen: „Ha, feige Hunde, bleibt der Löwin fern, / Versucht es nicht, das Jung' ihr zu entreißen.“ (Ebd.) Sie wird jedoch entwaffnet, das Kind wird ihr entrissen, und nun steht sie noch einmal, ein letztes Mal, vor der erbarmungslosen Chriemhild, die jetzt sogar härter als Etzel ist. „Sie soll nicht sterben; denn sie ist ein Weib“ (V, 9, S. 175), schlägt Etzel vor, „[d]en Buben aber werft mir in den Rhein“ (ebd.), führt er fort. In den Augen eines Mannes, eines Heiden wie Etzel, ist sie keine Königin mehr, nur noch ein entehrtes, unwürdiges Weib. Etzel, mit seiner männlichen, herablassenden Art, getarnt als Großzügigkeit gegenüber dem Weib, ließe Brunhild leben, ihr Sohn aber, der höher geschätzte Knabe, der Thronfolger, soll sterben, während Chriemhild sie zu ihren Füßen, um ihr Leben flehend, sehen will:

Chriemhild:
Einst warf ich angstvoll mich zu Deinen Füßen,
Um flehend Dich zum Mitleid zu bewegen,
Du aber kehrtest, wie ein Igel, mir
Die scharfen Stacheln Deines Grimms entgegen.
Nun ist die Reih' an Dir. Schnell in den Staub,

Auf Deine Kniee, Weib; bitt' um Dein Leben. (Ebd.)

Der Konflikt der Frauen wird auf ein anderes Niveau übertragen, das Leben des Kindes betreffend.

Chriemhild:

Gebt mir das Kind zum Knecht für meinen Sohn,
Daß er den Fuß ihm auf den Nacken setze,
Wann er dereinst sich auf sein Schlachtroß schwingt.

Etzel:

Fort in die Wellen!

Brunhild (indem sie schroff auf beide Kniee niederfällt):

Gnade, Wüthrich, Gnade!

Etzel:

Burgund ist mein; er heißt des Reiches Erbe.

Chriemhild (lachend):

O nein! das nicht. Unecht ist er geboren,
Nicht meines Bruders, meines Gatten Sohn.

Laß sie's gesteh'n, daß er ein Bastard ist;

Wenn sie's gesteht, so laß den Knaben leben. (V, 9, S. 175f.)

Brunhild soll auch vor allen gestehen, dass ihr Sohn keinerlei Anrecht auf das Reich von Burgund hat. Sie soll noch einwilligen, dass er zudem ein Leben in Unwürde fristen muss. Sie weigert sich aber, ihren Sohn einen Bastard zu nennen und zieht mit folgenden Worten, ihren letzten, den Tod vor:

Brunhild: (steht rasch auf, reißt den Knaben an sich und hebt ihn hoch empor)

Er ist des Königs Sohn, Schand' ist Verderben.

Komm', armes Königskind, wir müssen sterben.

(Sie stürzt mit dem Knaben nach dem Hintergrunde und zur Linken ab; mehrere Hunnen folgen ihr.) (V, 9, S. 176.)

Die Anwesenheit Brunhildes führt in den zwangsläufigen Tod. Dieser letzte Auftritt Brunhildes bringt augenblicklich ihre längst verschobene Identität und Aspekte ihres früheren Lebens ans Licht, die gleich, als hätten sie nie existiert, verschwinden. Sie spricht vom Schwefel, eine direkte Anspielung auf ihr früheres Leben und zeigt sich wieder bewaffnet. Sie will Chriemhild nicht um ihr Leben anflehen, und gerade dieser Vergleich ist ein längst vergessener Bezug auf ihre Vergangenheit. „Von Deiner Gnade leben, / Das hieße sich mit flüß'gem Schwefel nähren“ (V, 9, S. 175), sagt sie Chriemhild, indem der Schwefel auf die vulkanische Erde hinweist und eine unmittelbare Spur ihrer Rückkehr zum Heidentum, zu ihren Wurzeln ist. Kein Zufall ist auch der Zeitpunkt dieser Erwähnung kurz vor ihrem bevorstehenden Tod, wo das Ursprüngliche und das Eigene in ihrer zyklischen Bewegung die Geburt und den Tod eines Menschen signalisieren.

Dieses augenblickliche, vergessene Image Brunhildes stürzt auf der Stelle in sich zusammen, denn sie ist ein Weib, wie Etzel den Hunnen sagt: „Was? Fürchtet Ihr ein Weib? Entwaffnet sie! / (Brunhild wird entwaffnet und das Kind ihr entrissen.) Brunhild: „Das Herz war treu, der Arm ist ein Verräther.“ (V, 9, S. 174.) Selbst Brunhild kann dieses längst vergessene Bild von sich selbst nicht stützen und verrät sich schließlich. Die anfangs mächtige Amazone mit ihrem Meeresross ist vor den Hunnen ein schwaches Weib. Der Mythos zerfällt, der Widerstand und die anfängliche Macht der Frau werden kanonisiert, sie verschwinden nach ihrer allmählichen Entwertung und Verspottung. Für Brunhild gibt es keinen Ausweg außer dem des Todes, und „[s]ie stürzt sich in den Rhein“ (V, 9, S. 176), eine Reaktion, die sogar seitens ihres gleichen Geschlechts, von Chriemhild, verspottet wird, wenn sie darauf Folgendes sagt: „Schlaf wohl! schlaf wohl!“ (Ebd.)

1.3.9. Unkraut, sie ist ein Weib, das nicht lieben will⁷⁶ – Der Zerfall des Amazonenmythos

Nach der Parodie des Vorspiels stellt sich im ersten Aufzug anhand des eindrucksvollen, gemäldeähnlichen Textes die Identifizierung Brunhildes mit Isenland dar, die aber lediglich dem Zweck dient, die Vorstellungskraft anzuregen und das Bild der auf ihrem Meeresross kämpfenden Amazone zu erschaffen. In Wirklichkeit hat sie kein Recht auf die Freiheit, die diese Bilder projizieren, sondern sie herrscht als „Herrscherin des Meeres“ (I, 4, S. 39) mit ihrer Abwesenheit als figürliche Existenz.

Dass Brunhild bei Raupach in einer Familienkonstellation steht, die ihr Schicksal bestimmt, erleuchtet die elterliche Beziehung zu den Töchtern im 19. Jahrhundert und funktioniert als unmittelbare Anspielung auf den Gehorsam der Töchter, wobei Brunhild als die Stärkste keine Ausnahme sein kann. Brunhild, Geist und Körper verbindend, befremdet mit ihren widersprüchlichen Eigenschaften und bringt so ihre Androgynität ins Wanken. Ihr die Wahrheit und den Frieden liebender, friedlicher, ehrlicher und denkender Geist, der die Gäste ehrt, stellt eine Hymne an das männliche Ideal dar. Doch ihr Wille, frei zu sein, ist kein eigener, sondern wurzelt im Gesetz der Eltern und im Zauber der Mutter. Raupach lässt ihre wahre Identität, die einer gehorsamen Frau und Tochter, enthüllen und entfernt den Schleier der Macht. Sie ist zudem, so Siegfried, Unkraut, sie ist ein Weib, das nicht lieben will (vgl. I, 2, S. 37), nicht süß und fraulich wie Chriemhild. Sie herrscht durchaus mit der Abwesenheit des eigenen Willens.

Im zweiten Akt erfolgt die Eingliederung Brunhildes in die Männerwelt am Wormser Hof durch ihre Erniedrigung. Es werden ihr ausschließlich negative Merkmale zugeschrieben, nämlich der Hass, die Eifersucht, der Trotz und die Niedrigkeit. Ihr Vergleich mit der schattigen Seite des Mondes, die Selbst-Verachtung Brunhildes aufgrund ihrer als weiblich geltenden Eigenschaften und das ständige Wiederkehren ihrer starken männlichen Seite dienen lediglich dem Zweck der Apotheose des männlichen Geschlechts. Ihre Fremdheit und ihre fehlende Anpassung an die damals herrschende Ordnung werden ebenfalls anhand ihrer Religion bewiesen: Heidentum versus Christentum und umgekehrt.

Im Gegensatz zu allen anderen zu untersuchenden Werken verschwindet Brunhild bei der Ermordung Siegfrieds im dritten Aufzug nicht vom literarischen Plateau, sondern sie ist selbst bei der Jagdszene dabei, spricht mit dem tödlich verletzten Siegfried, genießt beim Höhepunkt seiner Ermordung wie eine rasende Furie ihre Überlegenheit und wird nach seinem Tod von Hagen als geehrte Königin ins Schloss geführt. Diese auffallende, von allen Nibelungensagen abweichende Version wirft viele noch zu beantwortende Fragen auf: Warum bleibt sie noch auf der Bühne? Wonach strebt Raupach mit der dauerhaften Anwesenheit Brunhildes?

Die Erklärung Buschingers, dass Brunhild bei der Jagd dabei ist, weil sie sich vergewissern will, dass Hagen Siegfried töten wird,⁷⁷ wird dadurch gesteigert, dass sie sogar den Mord mit eigenen Augen sehen will.

Brunhild übernimmt im vierten Akt eine sie noch belastendere Rolle, die der Geldgierigen, der Habsüchtigen. Ein gewichtiger Grund ihrer Anwesenheit auf der Bühne ist, dass sie in viele Rollen des Übels hineinschlüpfen muss. Ihr werden die niederträchtigsten, derart geringgeschätzten, unmoralischen, schauerhaften Eigenschaften zugewiesen, die ein Mensch je haben kann. Das seelische Porträt Brunhildes verschlimmert sich im Laufe der Geschichte immer mehr. Sie soll vor den Augen der Zuschauer erniedrigt und von diesen sogar gehasst werden. Als gold- und rachgierig, erbarmungslos und hart erweist sich ihr Benehmen ohne jegliche Spur von Menschlichkeit. Der Leser folgt der Verwandlung Brunhildes in ein böses Wesen, das die Merkmale eines Tyrannen aufweist und fragt sich, wo ihr anfänglich freier und ob überhaupt jemals vorhandener ehrlicher Geist geblieben ist.

⁷⁶ Vgl. Raupach, *Der Nibelungen-Hort*, (I, 2, S. 37.)

⁷⁷ Vgl. Buschinger, 2007, S. 228.

Während nach der Sage Chriemhild durch die Männerwelt zur Rachegöttin wird und die Burgunder mit Hilfe Etzels vernichtet, ist es diesmal vor allem Brunhild, die Chriemhild in die Rache treibt. Auf diese Weise wird nicht Brunhild, sondern die Frau in den dunkelsten Farben dargestellt. Alles Üble stammt von ihr, wie im Vorspiel bereits erwähnt wurde. Die Handlung entwickelt sich als ein Rachespiel zwischen den beiden Frauen, wobei die Männer von Ehre und Freundschaft sprechen.

Die böartige Macht des Weibes kommt zum Vorschein. Das Weib wird entwürdigt. Die niederen Gefühle der Weiber treiben die Handlung voran. Brunhild bemüht sich immer noch, bei der Heirat Chriemhildes mit Etzel die entscheidenden Worte zu sprechen, die die Auslieferung Chriemhildes in die Hände des Hunnenkönigs unterstützt. Die Schande Chriemhildes ist also der Sieg Brunhildes. Beide Frauen sprechen von Rache, aber diesmal ist es Chriemhild, die Brunhild als Weib um Gnade anfleht.

Die Handlung spielt sich sowohl auf menschlicher als auch auf theologischer Ebene ab. Die christliche Religion und das Heidentum werden einander gegenübergestellt. Die zwei Welten stehen in einer Machtkonstellation, in der die Frauen zu den Mächten des Bösen tendieren.

Warum findet im fünften Aufzug die Hochzeit Etzels nicht im Hunnenland, sondern am Rhein statt? Dies erlaubt die Anwesenheit Brunhildes bei dem Hochzeitsmahl Chriemhildes mit Etzel und ihre aktive Teilnahme beim blutigen Ausgang der Tragödie. Das Spiel zulasten der Frauen gipfelt im letzten Akt, es folgt noch ein Streit, der allerwichtigste, denn es geht dabei um das Leben beider Frauen und das Leben des Knaben Brunhildes. Die letzte Rolle Brunhildes auf der Bühne signalisiert die verborgenen Männerphantasien, die die Niederlage einer mächtigen Frau betreffen. Die im Nachtgewand gekleidete Brunhild, die entwaffnete Brunhild, die „schroff auf beide Kniee niederfällt“ (V, 9, S. 176) und um Gnade bittet und ihr freiwilliger Tod im Rhein geben ihr den erwünschten Platz, den der Anspruchslosigkeit, der Untertänigkeit, den des Todes. Die negativen Merkmale, mit denen Raupach seine Brunhild ausstattet, beruhigen die Männerwelt und wiegen sie in Sicherheit. Brunhild, bzw. die Frau an sich, soll sich selbst seelisch kastrieren, um den Mann nicht zu kastrieren, sie soll entkräftet werden, um keine Gefahr mehr für die Männerwelt darzustellen, und dafür gibt es kein anderes besseres Beispiel bzw. Opfer als die Amazone Brunhild.

Zusammenfassend geschildert gibt ihr ihre anfänglich spürbare Abwesenheit die von der Männerwelt erwünschte Rolle, während ihre dämonisierte Anwesenheit ausschließlich mit dem Übel, mit dem abschreckenden Vorbild, verknüpft wird. Ihre idealisierte Gestalt, die der gehorsamen Tochter, der freundlichen Gastgeberin, der friedlichen, ruhigen Frau, der liebenden Mutter mit dem Knaben in ihrem Schoß verwandelt sich in einen meckernden, böartigen, rächenden Dämon, der durch seine zerstörerische Manie eine ganze Sippe zum blutigen Ende führt. Die mächtige Frau wurde zum Monster.

Ihr paradigmatisches Ende, von ihr selbst ausgeführt, soll jeden weiblichen Widerstand gegen die geltenden Normen im Keim ersticken. Jedwede Reaktion, die gegen das erwünschte Frauenbild spricht, soll paradigmatisch bestraft werden. Und es sind die Frauen selbst, die diese gering geschätzte Rolle übernehmen und so das Nicht-Gewollte und das Nicht-Geachtete verkörpern. Vor den Augen der Leser werden die Frauen kanonisiert, das geregelte Leben ist in Sicherheit.

2

Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen* (1853-1872)

Das Motiv der Androgynie im Lichte der inzestuösen Beziehungen Brünnhildes im *Ring*

Wotan:

Aus eurer Schaar [aus der Schaar der Walküren]
ist die treulose Schwester geschieden;
mit euch zu Roß
durch die Lüfte nicht reitet sie länger;
die magdliche Blume
verblüht der Maid;
ein Gatte gewinnt
ihre weibliche Gunst:
dem herrischen Manne
gehört sie fortan,
am Herde sitzt sie und spinnt,
aller Spottenden Ziel und Spiel.¹

¹ Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben und kommentiert von Egon Voss. Stuttgart: Reclam 2009, W, V. 1958ff.; Die Verse werden dieser Ausgabe entnommen und unter der entsprechenden Sigle zitiert. R fürs *Rheingold*, W für die *Walküre*, S für *Siegfried* und G für die *Götterdämmerung*. Wird keine andere Angabe gegeben, dann steht in Klammern die Seite der Regieanweisung.

2.1. Brünnhilde als Erlöserin der Welt im Gesamtkunstwerk Richard Wagners

1844 schrieb der Ästhetiker Friedrich-Theodor Vischer in seinen *Kritischen Gängen*, er würde die Nibelungen als Vorlage zu einer großen heroischen Oper empfehlen. Sicherlich gäbe es eine Form, in welcher dieser Stoff dem Puls der Zeit nahekommen könnte, fügt er hinzu, indem er aber seine Bedenken bezüglich des Komponisten äußert. Hätten wir nun den Komponisten, fährt er fort, ohne zu ahnen, dass es den Komponisten bereits gab, der alle seine Erwartungen erfüllen würde.² Dieser Künstler, so Thomas Mann, war Musiker und Dichter zugleich

und zwar nicht eines neben und außer dem anderen, sondern beides auf einmal und in Ur-Einheit: Er war Musiker als Dichter und Dichter als Musiker; sein Verhältnis zur Dichtung war das des Musikers, so daß seine Sprache durch die Musik in einen Primitiv-Zustand zurückgezwungen wurde und seine Dramen ohne Musik nur halbe Dichtungen waren; und sein Verhältnis zur Musik war nicht rein musikalisch, sondern dichterisch auf die Weise, daß das Geistige, die Symbolik der Musik, ihr Bedeutungsreiz, ihr Erinnerungswert und Beziehungszauber dies Verhältnis entscheidend bestimmen.³

Die Dichtung und die Komposition der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner (1813 Leipzig - 1883 Venedig), begonnen am 01.11.1853 und beendet - nach einer achtjährigen Unterbrechung - am 22.07.1872, fällt in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁴ An keinem seiner Werke hat Wagner so lange gearbeitet, von der ersten Idee im Sommer 1845 bis zur Vollendung war es mehr als ein Vierteljahrhundert,⁵ wobei die Veränderung seiner Weltanschauung sowie auch seiner Vertonung aufgrund der Dauer der Vollendung des *Ring* deutlich im Werk zu erkennen ist.

Wagner sieht die Kunst seiner Zeit ihren gesellschaftlichen Ursprüngen entfremdet und hofft durch die Erneuerung der Kunst auf eine Regeneration der Gesellschaft, denn das Drama ist in der Gegenwart zum Buch- und Lesedrama verkommen und somit auch seine Sprache verstummt. Das „Allkunstwerk“, das durch die Natürlichkeit und die Unmittelbarkeit

² Vgl. Boehn, S. 69f.; Es soll hierzu nur als ein Vermerk angegeben werden, dass neben Wagner vielerlei künstlerische Adaptionen des Nibelungenstoffes sowohl im Drama als auch auf der Opernbühne, in der Malerei und der Kunst der Illustration beteiligt waren. Vgl. zu den unterschiedlichen Adaptionen bis zum sensationellen Auftritt Wagners Kröplin, Eckhart: „Die Faszination des Mythos für das Gesamtkunstwerk Theater. Wagners Dramaturgie des Mythos als Utopie vom freien Menschen“. In: Udo Bermbach und Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“. Ansichten des Mythos*. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Wagner und 40 Originalskizzen und Entwürfen von Rosalie zum Bayreuther „Ring“ 1994/1995. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995, S. 99-128, hier S. 108ff.

³ Mann, Thomas: *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze Betrachtungen Briefe*. Herausgegeben von Erika Mann. Mit einem Geleitwort von Willi Schuh. Frankfurt a. M.: Fischer 1983, S. 144.

⁴ Vgl. Oberkogler, Friedrich: „Mensch und Mythos. Der Nibelungen-Mythos bei Friedrich Hebbel und Richard Wagner.“ In: *Hebbel. Mensch und Dichter im Werk. Klassiker und Realist*. Wien: VWGÖ 1992, S. 117-154, hier S. 117. (Schriftenreihe Friedrich Hebbel-Gesellschaft Folge 4)

⁵ Zu den ersten Nibelungenbearbeitungen, Niederschriften und den Quellen Wagners siehe das Kapitel von Udo Bermbach „Der Ring des Nibelungen. Anfang und Ende aller Politik“. In: Ders.: *Blühendes Leid: Politik und Gesellschaft in Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 165-246, bes. S. 171-176.; Siehe auch dazu Egon Voss: „Kommentar“. In: Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen*. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur. Stuttgart: Reclam 2009, S. 433-552, bes. das Kapitel „Vorlagen und Quellen“ S. 451-459.; Siehe noch zu den Quellen Wagners die von ihm zusammengestellte Liste aus dem Jahr 1856 Westernhagen, Curt von: *Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842-1849. Neue Dokumente zur Geschichte seines Schaffens*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1966.; Seine Bücher existieren bis heute und befinden sich in seiner Villa Wahnfried, da er sich nach seiner Rückkehr aus Paris am 01.10.1843 in Dresden niederließ und seine Bibliothek zusammentrug. Vgl. Buschinger, Danielle: *Das Mittelalter Richard Wagners*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 19. Darin ins. das Kapitel „Der Ring des Nibelungen“, S. 59-97.

charakterisiert wird, kann nach Wagner nur durch eine Kunst geschehen, die jenseits des Wortes psychologisch ist und emotionalisierend wirkt und keinesfalls von der bürgerlichen Sprache der Zeit in ihrer inhaltlichen Dimension abgebildet werden kann.⁶

Die Konzeption eines Gesamtkunstwerks fand Wagner in der aischyliischen *Orestie* vor, in der dichterische, musikalische und gestische Darstellung eine ursprüngliche Einheit bilden. Die aischyliische Form der Tragödie als eine thematisch einheitliche Trilogie, der ein viertes Stück, das abschließende Satyrspiel folgt, hat Wagner in seinem *Ring* verwendet. Jedoch wird die dreiteilige dramatische Handlung im *Ring* nicht mit einem Nachspiel beendet, sondern sie wird mit einem Rheintöchter-Vorspiel eröffnet. Doch bei Wagner wird aus der aischyliischen Theodizee eine mythische Antropodizee⁷ mit Brünnhilde in der Erlösungsrolle.

Durch die Kenntnis des griechischen Mythos und seiner Gestaltung in der griechischen Tragödie transformiert Wagner die germanische Mythologie in dramatische Strukturen und erkennt dabei die Notwendigkeit des Übergangs vom Wortdrama zum Musikdrama. Diese Notwendigkeit hat Friedrich Nietzsche für Wagner und Aischylos gleichermaßen geltend gemacht. Wagner, so Nietzsche in seiner Schrift *Richard Wagner in Bayreuth*, als Erster, der die inneren Mängel des Wortdramas erkannt hat, gestaltet den dramatischen Vorgang in einer dreifachen Verdeutlichung nämlich durch Wort, Gebärde und Musik. Wagner hat am Wesen des dithyrambischen Dramatikers, dessen Begriff den Schauspieler, Dichter und Musiker umfasst, festgehalten, nämlich an der von Nietzsche hervorgehobenen Einheit von sprachlichen, mimisch-gestischen und musikalischen Ausdrucksmitteln.⁸

In seinem mehrdimensionalen Bühnenwerk, das den Tagesrahmen mit einer fünfzehnstündigen Aufführungszeit sprengte, gab er den Worttext in Gesang wieder und begleitete ihn mit Orchestermusik, während er die Handlung in höchster schauspielerischer Kunst aufführte. Diese Teile fügen sich zu Wagners Gesamtkunstwerk zusammen, wobei er auch noch mit Regieanweisungen das Bühnenbild und die Kostümierung der Schauspieler genau festlegte.⁹ Hierzu ist zu betonen, dass Wagners Dichtung ihre Stärke und ihren Sinn am besten mit der von ihm komponierten Musik erreicht. Und diese Musik bildet mit dem Drama eine Einheit, wobei die Dramatik, die Verse, die szenische Erfindung, die Komposition und der Bewegungsablauf Teile eines großen Ganzen, einer Schöpfung sind, sie bilden nämlich das Gesamtkunstwerk.¹⁰ Seine ganze Weltanschauung, schrieb er am 31. Mai 1852 an Franz Liszt, hat im *Ring* ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden, den er als das Höchste empfand, was seiner Kraft entspringen konnte.¹¹

⁶ Vgl. Müller, Gerd: *Deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*. Bern: Peter Lang AG 1997, S. 48.; Wagner schildert seine Theorie in seinen kunsttheoretischen Züricher Schriften aus dem Jahr 1849, nämlich *Die Kunst und die Revolution*, *Das Künstlertum der Zukunft* und *Das Kunstwerk der Zukunft*. Diese Schriften weisen schon im Titel auf die zwei zentralen Erfahrungsbereiche Wagners hin. Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Bremer, Dieter: „Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie.“ In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987, S. 41-63, hier S. 47ff.

⁸ Vgl. ebd., 44f.; Vgl. noch dazu Nietzsche, Friedrich: *Richard Wagner in Bayreuth. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1875 bis Frühling 1876*. Bd. IV/1. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1967, S. 60 u. S. 39.

⁹ Vgl. Martin, Erwin: *Fluch und Erlösung in Richard Wagners Der Ring des Nibelungen*. Veröffentlichungen der Nibelungen-Gesellschaft 2008. http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/martin/fs08_mart.html. (11.09.2016).

¹⁰ Vgl. Pahlen, Kurt: „Kommentarteil“. In: Wagner, Richard: *Götterdämmerung. Der Ring des Nibelungen*. Textbuch. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König. Neue durchgesehene Auflage. Mainz: Atlantis-Schott 1997, S. 220-396, hier S. 325.

¹¹ Vgl. Boehn, S. 73.

Für Wagner steht eines fest, dass nur ein Schöpfer imstande wäre, das Unmögliche zu verwirklichen, nämlich die Spaltung der Künste in ihrer Vereinigung zu einem Kunstwerk zu überwinden. Nur eine Person, bei der die Liebe zur Wort- und Tonkunst eine ungeteilte ist, also eine ungeteilte Schöpferpersönlichkeit, kann die Trennung von Dichtung und Musik aufheben. Und das unübersehbare Modell dieser Vereinigung der Künste ist das der Androgynie, wobei die Musik nach Wagner ein Weib ist, während seine Dichtung das männliche Prinzip verkörpert. Wagners Theorie der Zusammenhänge zwischen Dichtung und Musik findet kontinuierlich ein Äquivalent in den Beziehungen zwischen Mann und Frau und gipfelt u.a. als immense androgyne Faszination in seinen großen Liebesszenen oder auch im Falle der Erweckung Brünnhildes durch Siegfried, um nur einige Beispiele zu nennen. Das androgyne Basismodell der Einheit, Trennung und Wiedervereinigung lässt sich sowohl an der metaphorisch-symbolischen Geschichte der Musik, als auch an den Beziehungen zwischen den Göttern und Menschen männlichen wie weiblichen Geschlechts erkennen,¹² wobei die metaphorische Präzision der Beziehung zwischen Dichtung und Musik in den Verhältnissen der Geschlechter zu suchen ist. Das zeugende Element ist für Wagner die Dichtung und die Gebäerin ist die Musik.¹³ Im *Ring* lassen sich die Musikszenen am Beispiel Brünnhildes „nicht nur als ein Lehrstück über die überlegene Kraft des Männlichen lesen, sondern auch als ein Modell für jene Allgewalt vollsten Hingebungsseifers, durch den das Weib erst zur Individualität gelangt.“¹⁴

Wagner glaubte, nur im Ursprungsmythos die Wahrheit finden zu können, deshalb bewegt sich das ganze Drama auf einer mythischen, imaginären Ebene einer einstigen ursprünglichen, mythologischen Menschheit, in der sich profunde, verborgene Wahrheiten offenbaren. Die Gestalten Wagners erleuchten die tiefste Grundlage des menschlichen Schicksals, die nicht im Alltagsleben zu finden waren, sondern nur in jenen übermenschlichen individualisierten Gestalten der Vorzeit, wie sie der Mythos offenbarte.¹⁵ In seinem Werk *Oper und Drama* schreibt er in einer immer wieder zitierten Definition: „Das unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist.“¹⁶ Wagner hat allerdings nicht einfach die bekannten Mythen übernommen, sondern er hat sie zu seinen Zwecken überarbeitet, er hat Mythenkomplexe ineinander montiert und einen aus vorhandenen Mythen geschaffenen Kunstmythos als Beispiel genutzt, um die Rolle der modernen Politik vorzuführen. Der Ring-Mythos ist als eine

¹² Vgl. Link-Heer, Ursula: „Der ‚androgynen Wagner‘ und die Dramaturgie des Blickes“. In: Susanne Vill (Hrsg.): *„Das Weib der Zukunft“*. *Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 84-94, hier 84ff.; Siehe noch dazu Nattiez, Jean-Jacques: *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*. Paris: Bourgois 1990.; Nattiez untersucht in seinem Werk die Musik und die Beziehungen der *dramatis personae* im ursprünglichen androgynen Konzept.

¹³ Vgl. Floros, Constantin: „Frauengestalten bei Richard Wagner“. In: Carmen Ottner (Hrsg.): *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen, italienischen und französischen Oper*. Symposium 2001. Wien u. München: Doblinger 2003, S. 44-56, hier S. 45. (Studien zu Franz Schmidt 14)

¹⁴ Leopold, Silke: „Von der Allgewalt vollsten Hingebungsseifers. Weibs-Bilder in Wagners *Ring*“. In: Udo Barmbach und Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“*. *Ansichten des Mythos*. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Wagner und 40 Originalskizzen und Entwürfen von Rosalie zum Bayreuther „Ring“ 1994/1995. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995, S. 59-74, hier S. 70.; Siehe zum vielzitierten Ausschnitt der Metapher, die Musik sei ein Weib, ins. S. 66ff.

¹⁵ Vgl. Oberkogler, S. 127.

¹⁶ Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* in zehn Bänden. Hrsg. mit Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Wolfgang Golther. Bd. IV. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong 1913, S. 64.

politische Parabel, als eine politisch-gesellschaftliche Allegorie seiner Zeit konzipiert,¹⁷ doch hier werden die Aspekte des Mythos ausschließlich im Lichte der Gender Studies betrachtet. Wagner begann kurz vor seinem Tod die Arbeit an dem Aufsatz *Über das Weibliche im Menschlichen*, der aber unvollendet blieb. Dass Wagner einen Aufsatz über das Männliche im Menschlichen geschrieben hätte, kann man sich kaum vorstellen, denn für ihn ist das Weibliche dem Natürlichen und dem Reinmenschlichen näher als das Männliche. Nach Wagner ist das mythische Wesen im Vergleich mit dem rationalistisch-instrumentalistischen ohne Zweifel ein umfassenderes. Diese mythische Dimension ist vor allem in seinen weiblichen Gestalten verwurzelt, deshalb haben in seinen Musikdramen die Frauen die moralisch stärkere Position inne. Das männliche Herrschaftswissen bedroht aber die mythische Dimension der Weiblichkeit und die Wagnerschen Frauen lösen gerade wegen ihrer Besonderheit männlichen Besitzwahn aus. Sowohl im Mythos als auch in der Geschichte spielte die Frau immer die Rolle des Tausch- und Raubobjekts, Motive, auf die Wagner zurückgreift. Doch der Mythos ist für Wagner stets Spiegel der eigenen Zeiterfahrung und er stellt die Verdinglichung der Frau auch unter den Bedingungen der modernen Zivilisation dar, die von neuen Formen des Besitz-Fetischismus geprägt ist. Die Verdinglichung der Frau ist der rote Faden im musikdramatischen Werk Wagners, und Brünnhilde steht im wahrsten Sinne durch das Tauschverfahren mit Guttrune als Ding da, da sie von Siegfried vom Walkürenfelsen für seinen Freund Gunther geraubt, also sozusagen entwendet wurde. Am Beispiel Brünnhildes geschieht hier die Degradierung der Frau zum bloßen Tauschobjekt am brutalsten in Gunthers alias Siegfrieds Raub.¹⁸

Keine dramatische Bearbeitung des Nibelungenstoffes hat so viele Anhänger als auch Gegner gehabt wie der *Ring* Richard Wagners, der für seine Dichtung allein ohne Anlehnung an das *Nibelungenlied* aus der Sage geschöpft hat. Aber auch die Sage hat er nicht in ihrer Echtheit übernommen, sondern er hat mehrere Episoden aus dem nordischen Götterleben eingewoben und zum Zwecke des Ringmythos verwertet. Seine Dichtung stellt nicht die Nibelungensage dar, sondern einen fiktiven Kampf der Götter des Lichtes mit den Mächten der Finsternis.¹⁹

Die Dichter und die Maler waren bis zum imposanten Auftritt dieses Komponisten dem vom *Nibelungenlied* ausgehenden Bann unterlegen, doch anders verhielt sich Wagner. Er stieg zu den Quellen herab, doch die seit Urzeiten treibenden Kräfte der Sage führten ihn zu neuen Ideen und Gedanken. So spannt er den Stoff lebendig und dichterisch weiter, statt ihn bloß zu übernehmen, wobei ihm das mythische Element dazu diente, das Reinmenschliche und das Ewige sicher herauszuarbeiten.²⁰ Mit dem Nibelungenstoff geht er also frei um, während er die nordischen Sagen gründlich studiert, weil diese ihn in die mythische Vorzeit zurückführen.²¹ Diese nordischen Elemente verkörpert er in seiner Nibelungenrezeption weitgehend eigenschöpferisch, denn „sein Ziel war nicht das Zusammensetzen des alten

¹⁷ Vgl. Bermbach, S. 181ff.; Was Wagner aus den Mythen und aus dem *Nibelungenlied* schöpft, schildert Mertens in dichter Sprache im Kapitel „Der Ring des Nibelungen“. Weltmythos aus den Mythen“. Vgl. Mertens, Volker: „Richard Wagner und das Mittelalter“. In: *Richard-Wagner-Handbuch*. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler. Herausgegeben von Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Mit 11 Abbildungen, 1 Stammbaum und 30 Notenbeispielen. Stuttgart: Kröner 1986, S. 19-59, bes. S. 31-38.

¹⁸ Vgl. Borchmeyer, Dieter: „Über das Weibliche im Menschlichen in Richard Wagners Musikdramen“. In: Susanne Vill (Hrsg.): „*Das Weib der Zukunft*“. *Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 34-43, hier S. 35, S. 37. u. S. 41f.

¹⁹ Vgl. Stammhammer, S. 114f., S. 127 u. S. 131.

²⁰ Vgl. Boehn, S. 70f.

²¹ Vgl. Jansen, Josef: *Einführung in die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Märzrevolution, Reichsgründung und die Anfänge des Imperialismus*. Bd. 2. Opladen: Westdeutscher Verlag 1984, S. 155. Darin ins. das Kapitel „Die Krise des Dramas: Hebbel und Wagner“, S. 153-169.

Mythos, sondern die Übermittlung seiner Ansichten von der Schuldverstrickung menschlichen Lebens und dessen Sehnsucht nach Erlösung.²² So vollzieht Wagner in seinem Werk eine große geistige Synthese zwischen der nordischen *Edda* und anderen mythischen Quellen, vor allem der isländischen *Lieder-Edda* aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, die die Mehrheit der Gestalten der Tetralogie enthält.²³ Die skandinavischen Erzählungen öffneten ihm einen Raum der Götter, „den er mit der archaisierenden Rhythmik des eddischen Stabreims poetisch gestaltete und höchst kunstvoll durch sich aufeinander beziehende, auseinander hervorgehende musikalische Leitmotive mit psychologischer und symbolischer Funktion vernetzte.“²⁴ Das Motiv des Hortes bei Ernst Raupach in seinem *Nibelungen-Hort* inspirierte Wagner als leitende Perspektive bei seiner Lektüre der Quellen, indem der Besitz bei Wagner über seine konkrete Erscheinung hinaus zum Katalysator eines präexistenten Fluches, zum Untergang selbst wird.²⁵

Der Ring des Nibelungen besteht aus dem *Rheingold*, der *Walküre*, *Siegfried* und der *Götterdämmerung*. Hier geht es nicht um die umfangreiche Analyse der *Ring*-Tetralogie, sondern der Blick wird für die *Walküre* geschärft, insbesondere die Geschlechterverhältnisse betreffend. Kurz herangezogen werden auch der dritte Aufzug des *Siegfried* und der dritte Aufzug der *Götterdämmerung*, die jeweils das Erwecken Brünnhildes und ihren Liebestod schildern. Mit wahrer Meisterleistung ist Brünnhilde in ihrer Rolle als eine die Welt zu erlösende Figur gezeichnet und am Beispiel ihrer Rolle als Tochter und Geliebte in einem asymmetrischen Machtverhältnis wird hier der Androgyniediskurs, verbunden mit dem des Inzests, dargestellt. Obwohl Siegfried, der Furchtlose, der freie Mensch, Wotans Hoffnungsträger zu sein scheint, ist es Brünnhilde, die die Welt vom Fluch befreit, indem sie sich auf dem Scheiterhaufen opfert.

„Brünnhilde ist keine Bühnenfigur im herkömmlichen Sinne, nicht nur ein dramatischer ‚Charakter‘; sie ist auch und vor allem Instrument und Alter ego Wotans, Projektionsfläche der im Ring vergegenwärtigten ‚Erlösungs-dramatik‘.“²⁶ Brünnhilde und ihre Wagnerschen Operschwestern sind „die Instrumente einer Erlösungsstrategie, letztlich ein Mittel zum Zweck.“²⁷

²² Veltzke, Veit: *Der Mythos des Erlösers. Richard Wagners Traumwelten und die deutsche Gesellschaft 1871-1918*. Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt 2002, S. 57.

²³ Vgl. Pahlen, S. 321.

²⁴ Ehrismann, Otfried: *Das Nibelungenlied*. München: Beck 2005, S. 91.

²⁵ Vgl. Jürgens, Albrecht: „Die Nibelungen zwischen Richard Wagner und Emanuel Geibel“. In: Dietz-Rüdiger Moser u. Marianne Sammer (Hrsg.): *Nibelungenlied und Klage. Ursprung – Funktion – Bedeutung*. Symposium Kloster Andechs 1995 mit Nachträgen bis 1998. München: Literatur in Bayern 1998, S. 507-523, hier S. 516.

²⁶ Henze-Döhring, Sabine: „Liebe – Tragik‘: Zur musikdramaturgischen Konzeption der Brünnhilden-Gestalt“. In: Susanne Vill (Hrsg.): „*Das Weib der Zukunft*“. *Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 124-141, hier S. 124.

²⁷ Emmerich, Peter: „Erlösungswahn. Ein Essay über die Ambivalenz der Erlösungskonzeption bei Richard Wagner“. In: Silvia Kronberger und Ulrich Müller (Hrsg.): *Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern. Schizophrenie und Hysterie / Frauenfiguren im Musik-Theater*. Anif / Salzburg: Mueller-Speiser 2003, S. 51-63, hier S. 60.

2.2. Brünnhildes ausgedehntes *symbolontisches Curriculum* als Beweis der Asymmetrie der Geschlechter

2.2.1. Kommentierte Zusammenfassung der Tetralogie

Das Rheingold (S. 7-98.)

In der Tiefe des Rheins hüten drei Rheintöchter einen seit Urzeiten versteckten Hort, als plötzlich aus einer Erdspalte der hässliche Zwerg Nibelung auftaucht und mit ihnen spielen will. Er kommt ihnen begierig nahe, aber sie verspotten ihn. Sie erzählen ihm von der Macht des Rheingoldes, weil sie sich nicht vor ihm fürchten, da er nämlich in sie verliebt zu sein scheint. Dem Gold wird große Macht zugesprochen und es heißt, wer es besitzt und einen Ring daraus schmieden kann, der könnte die Welt beherrschen. Da Alberich die Liebe der Mädchen nicht bekommen kann, raubt er voller Zorn das Gold und flieht.

Auf einer Bergeshöhe steht die neue prächtige Burg Walhall, ein stolzes Bauwerk, das die Macht der Götter demonstriert. Die Riesen Fafner und Fasolt haben sie fertig gestellt und verlangen von Wotan - den allermächtigsten Gott - den von ihm festgelegten Preis, nämlich die junge, schöne Schwester seiner Frau Fricka, die Göttin Freia, die mit ihren goldenen Äpfeln die Götter vor dem Altern bewahrt. Loge, der listige Gott des Feuers, entwirft folgenden Plan, um den Göttern zu helfen. Er erzählt den Riesen absichtlich, dass das Gold in den Händen ihrer Todfeinde, der Nibelungen ist. Die Riesen werden nun dadurch angelockt und verlangen statt der schönen Freia den Hort. Die Götter sollen also den gestohlenen Hort erneut rauben. Loge und Wotan begeben sich nach Nibelheim unter die Erde und durch Loges List gelingt es ihnen, den Zwergen das Gold zu stehlen. Inzwischen hat der Zwerg Mime für seinen Bruder Alberich einen Ring geschmiedet und einen Tarnhelm geschaffen. Die Götter schleppen Mime auf die Erde und Wotan entreißt ihm den Ring. Da verflucht Alberich den Ring, er soll nämlich seinem Besitzer in der Zukunft Tod und Unglück bringen.

Die Riesen befreien die gefesselte Freia und bekommen als Preis für ihr Leben das Gold und den Ring, den ihnen Wotan schweren Herzen übergibt. Die Seherin Erda, das weiseste Weib, warnt Wotan vor dem Fluch des Ringes und kündigt die Götterdämmerung an, die das Ende der Götterherrschaft bedeutet. Sofort bei der Teilung des Goldes ergreift die Riesen die Gier nach mehr Gold und so tötet der stärkere Fafner seinen Bruder Fasolt. Die Rheintöchter klagen zum Schluss aus der Tiefe über den Verlust des Goldes: „Traulich und treu / ist's nur in der Tiefe; / falsch und feig / ist was dort oben sich freut“. (R, V. 1850ff.)

Die Walküre (S. 99-202.)

Ein verwundeter, unbewaffneter Mann kommt zu Hunding, dem Gemahl Sieglindes, nach Haus und sinkt am Herd nieder. Sieglinde findet ihn und hilft ihm. Vom ersten Augenblick an erwacht zwischen ihnen eine ungewöhnliche Beziehung, aber Hunding erkennt in dem Fremden seinen Todfeind, den er den ganzen Tag verfolgt hat. Nachdem er ihm für die Nacht Gastrecht gewährt hat, fordert er am nächsten Morgen einen Zweikampf. Sieglinde bereitet daraufhin ihrem Ehemann einen Schlaftrunk zu und zeigt dem Gast ein Schwert im Baumstamm des Hauses, das ein unbekannter alter Mann (Wotan) am Tag ihrer erzwungenen Hochzeit in den Stamm gestoßen hat. Der Fremde, dem Sieglinde den Namen Siegmund gibt, entreißt dem Stamm das Schwert und entführt die junge Frau, die, wie es sich erweist, seine Schwester ist, in die Freiheit.

Auf einer Bergeshöhe erteilt Wotan seiner geliebten Tochter, der Walküre Brünnhilde, den Befehl, für Siegmund zu fechten und ihm zu helfen. Aber seine Frau Fricka, die Hüterin der Ehe, verbietet es ihm, den Ehebruch und die Blutschande zu schützen. Wotan ändert schweren Herzens seinen Befehl, das Paar soll nämlich sterben, aber Brünnhilde führt ihn nicht aus. Wotan greift selbst ein und Siegmund stirbt, aber Brünnhilde gelingt es, die Stücke des zertrümmerten Schwertes mitzunehmen und mit Sieglinde auf ihrem fliegenden Ross davonzufliegen. Doch Wotan straft seine Tochter für ihren Ungehorsam mit furchtbarer

Gewalt. Er nimmt ihr das Walkürenrecht und beschließt, dass sie - in Schlaf gebannt - dem ersten Mann gehören soll, der sie schlafend vorfindet. Auf Brünnhildes Flehen hin zeigt sich Wotan jedoch gnädig und ändert seine Strafe. Um ihren felsigen Schlafplatz möge eine dichte Feuerwall brennen, so dass eines Tages nur ein furchtloser Held sie wecken könne.

Siegfried (S. 203-322.)

Im finsternen, einsamen Wald hat Sieglinde einen Knaben geboren und ist nach seiner Geburt gestorben. Der Junge wächst bei dem hässlichen Zwerg Mime auf, der Sieglinde versprochen hatte, das Kind Siegfried zu nennen und ihm die Überreste des Schwertes zu übergeben. Mime macht listige Pläne, was die Zukunft des Jungen betrifft, der stark und strahlend aufwächst. Er will ihn nämlich zum Riesenwurm, den damaligen Riesen Fafner, der den Hort hütet, führen. Sein Plan ist, dass Siegfried den Drachen tötet, aber den Hort will der Zwerg selbst behalten. Inzwischen bekommt Mime Besuch von einem Wanderer (Wotan), der ihm mitteilt, dass nur derjenige, der die Furcht nicht kennt, aus den Stücken das Schwert neu schmieden kann. Die Zwerge Alberich und Mime, die sich seit langer Zeit nicht gesehen haben, treffen sich vor der Höhle Fafners und streiten heftig über die Aufteilung des Schatzes und des Ringes nach dessen Wiedergewinnung.

Sobald Siegfried den Wurm getötet hat, erfährt er von den Waldvögeln, deren Sprache er nach den Tropfen des Drachenblutes an seinen Lippen versteht, dass ihn Mime vergiften will, dass sich Hort und Ring in der Höhle befinden, und dass eine wunderschöne Frau auf einem Felsen schläft, um den Feuer brennt. Siegfried tötet daraufhin den Zwerg Mime, nimmt den Tarnhelm und den Ring und macht sich auf den Weg zu der schlafenden Frau. Aber auf dem Weg lässt ihn ein alter Wanderer nicht weiterziehen und bedroht ihn sogar mit seinem Speer. Siegfried zertrümmert diesen Speer, der schon einmal Siegmunds Schwert zerschlagen hat, mit einem Schlag, er durchschreitet furchtlos das Feuer, nimmt der Schlafenden Helm und Panzer ab und spürt beim Anblick der Frau ein beklemmendes, neues Gefühl. Er erweckt die Frau, die nach langer Zeit Sonne und Erde grüßt, mit einem langen Kuss. Zum Schluss erkennen sie einander.

Götterdämmerung (S. 323-429.)

Die Nornen weben auf einem Felsen das Schicksalsseil. Die Geschichte der Welt scheint zu Ende zu sein, und Brünnhilde verabschiedet sich von Siegfried, der zu Kämpfen und Abenteuern in die Welt zieht. Sie gibt ihm Grane, ihr Ross, und er gibt ihr den Ring. Im Gibichungenpalast am Rhein schmieden Gunther, seine Schwester Guttrune und ihr Halbbruder Hagen, Alberichs Sohn, böse Pläne, die sie durch einen Vergessenstrunk in die Tat umsetzen und damit ihr Ziel erreichen. Siegfried verliebt sich in Guttrune, vergisst Brünnhilde und erobert diese mit Hilfe des Tarnhelms für seinen neuen Freund Gunther.

Brünnhilde weigert sich, dem Rat ihrer Schwester, Waltraude, zu folgen, nämlich den Ring an die Rheintöchter zurückzugeben, da nur so das Ende der Götter abgewendet werden kann. Nach dem Plan Hagens besiegt Siegfried Brünnhilde und entreißt ihr den Ring. Alle kommen am Hof der Gibichungen an, wo Brünnhilde in Siegfried einen Fremden sieht, weil er sie nicht zu erkennen scheint. Ein Zauber ist im Spiel. Sie sieht in Siegfrieds Hand den Ring, den ihr angeblich Gunther im Kampf entriss und entdeckt so den Betrug.

Auf der Jagd mischt Hagen in einem Horn einen Trank, der das Gedächtnis Siegfrieds auffrischt und tötet ihn hinterlistig auf der Stelle. Doch Brünnhilde bereitet sich auf ihre Einigung mit Siegfried vor, geht zum Rhein und schickt die weinende Guttrune von der Leiche fort, denn Siegfried gehört nur ihr. Ein Kampf entsteht um den Ring am Finger Siegfrieds, den Brünnhilde nimmt und dann mit ihrem Ross in den brennenden Scheiterhaufen springt. Walhall brennt, der Rhein tritt über die Ufer, die Rheintöchter nehmen den Ring aus der Asche Brünnhildes an sich, während sie den gierigen Hagen, der „Zurück vom Ring“ (S. 429) ruft, mit sich in die Tiefe ziehen. Daraufhin färbt sich der Himmel von fern her, dem Nordlicht ähnelnd, glutrot, und dieses Farbenspiel breitet sich immer weiter und stärker aus, bis fast der ganze Himmel bedeckt zu sein scheint.

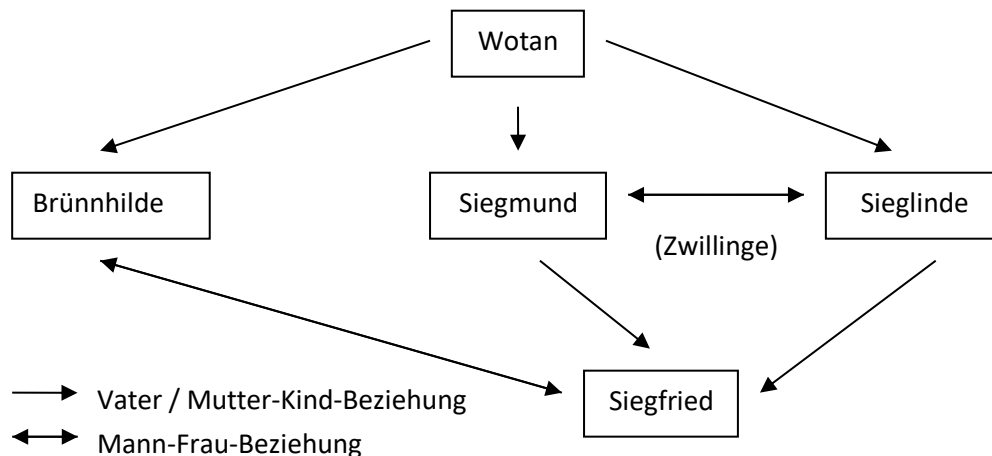
2.2.2. Das Inzestmotiv als Erlösung gegen die Konvenienz-Ehe in der Geschlechterdiskussion

Brünnhilde:
[I]ch bin ohne Schutz und Schirm,
ohne Trutz ein trauriges Weib!
(S, V. 2547f.)

Wagner negiert in seinem *Ring* die gesellschaftlichen Institutionen und er greift insbesondere die Ehe an, die als ein Vertrag verstanden wird. Wagner hat die Ehe als Belastung und Ausdruck bürgerlichen Besitzdenkens empfunden und als Folge der fehlenden wirtschaftlichen Absicherung der Frauen vor materiellem Elend. Außerdem bleiben alle Ehen im *Ring* kinderlos und sie schildern problematische, fast zerstörerische Zwangs- und Gewaltverhältnisse. Für Wagner bezeichnen Ehe und Liebe oppositionelle und unversöhnliche Gegensätze.²⁸ Nach Immanuel Kant und seiner Rechtsphilosophie ist „der Ehevertrag kein beliebiger, sondern [ein] durchs Gesetz der Menschheit notwendiger Vertrag“.²⁹ Auf diese Weise wehrt sich Wagner gegen die Ehe als Sozialinstitution des bürgerlichen Denkens und bringt durch Wotan, den Rechts- und Ehebrecher, das ideale Menschenpaar an den Tag. Im Inzest seiner Kinder, der Wälsungen Siegmund und Sieglinde, erhofft sich Wotan - und durch ihn Wagner selbst - den freien Menschen, den Befreier der Welt, der ihn, den göttlichen Vater, aus seiner Selbstvernechtung durch Verträge und Normen befreien wird.

Wagner formuliert im *Ring* seine Abscheu der Institution Ehe gegenüber, indem er den Inzest als Waffe dagegen benutzt. Diese inzestuöse Verbindung

darf wohl als die schärfste Negation der bürgerlichen Ehe gelten, die denkbar ist, und damit zugleich auch als ein Totalangriff auf eine der Basis-Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft insgesamt. Denn dem bürgerlichen Denken der Neuzeit gelten Ehe und eine funktionsfähige Familie – damit aber auch das Verbot des Inzestes – nicht nur als Grundlage, sondern vielfach auch als Modell einer sittlich geordneten Gesellschaft.³⁰



²⁸ Vgl. Bermbach, S. 207ff.; Kurz vor seinem Tod in Venedig schreibt Wagner am 05.02.1883, dass das Eigentum die Ehe bedingt und dadurch auch die Degeneration der Race. Vgl. Wagner, Cosima: *Die Tagebücher. 1878-1883*. Herausgegeben und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. Bd. II. München u. Zürich: Piper 1977, S. 1107 (Anm.)

²⁹ Siehe zum Zitat Kants den das Eherecht betreffenden Abschnitt (§ 24) Kant, Immanuel: *Die Metaphysik der Sitten*. In: Ders: *Werke*. Bd. 4. Hrsg. von Wilhelm Wieschedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1963, S. 390.

³⁰ Bermbach, S. 209.

Im vorigen Schema werden die geschlechtlichen Verbindungen und ihre inzestuöse Verflochtenheit, aus deren Urkreis der neue Mensch stammt, erläutert.³¹

Es ist aber nicht nur Wotan, der Vertreter der Ordnung und der Gesetze, der sich nicht an die Institution Ehe hält. Dieser problematische Tatbestand wird fortgesetzt, als seine Zwillinge Siegmund und Sieglinde die Ehe Sieglindes mit Hunding brechen und dazu noch das weitere Verbot der Blutschande missachten.³² Die ungefragte Sieglinde wurde Hunding sogar geschenkt, so sagt sie Siegmund unter anderem: „Nicht bringst du Unheil dahin, / wo Unheil im Hause wohnt!“ (W, V. 70f.) Aber auch an allen Ehepaaren im *Ring* wird die These Wagners bezüglich der Ehe deutlich. Sogar die Hüterin der Ehe, Fricka, Wotans Gemahlin, befindet sich in einer unglücklichen Ehe und im dauernden Streit mit ihm, während die Ehe zwischen Siegfried und Gutrune der Täuschung Siegfrieds zu verdanken ist, weil er sich unter dem Einfluss des Vergessenstrunks seiner Liebe zu Brünnhilde nicht mehr bewusst ist.

Wagner sieht nach dem Beispiel von Ödipus und Iokaste, das für ihn ein Beispiel der reinmenschlichen Liebe ist, im blutschänderischen Verhältnis Sieglindes und Siegmunds das Paradigma der rein-menschlichen, unwillkürlichen, natürlichen Liebe.³³ Die

Schwester, meist ein bis in die innerlichsten Details getreues Abbild des Bruders, figuriert da als Spiegelung seiner selbst, als „Doppelgänger im anderen Geschlecht“, und der Inzest bedeutet den selbst-genügsamen Vollzug eines Aktus mit dem „weiblich“ imaginierten „anderen Ich“.³⁴

So wendet sich Siegmund an Sieglinde und sagt: „Die bräutliche Schwester / befreie der Bruder“ und er fügt hinzu: „Braut und Schwester / bist du dem Bruder - / so blühe denn Wälsungen-Blut!“ (W, V. 454f. u. V. 601ff.)

Schockierend mag die Tatsache erscheinen, dass Wagner den Inzest nicht nur erlaubt, sondern er feiert ihn als das hehrste Wunder und legt auch seine Hoffnungen auf das Produkt des Inzestes, auf Siegfried, auf den hehrsten Helden, den Reinsten (G, V. 1928 u. V. 1937), wie ihn sogar die verratene Brünnhilde besingt: „Echter als er / schwur keiner Eide; / treuer als er / hielt keiner Verträge“. (G, V. 1944ff.) Wagners Darstellung des Zerfalls der bürgerlichen Werte kann als ein Votum Wagners für die radikale Zerstörung aller Gesellschaftsstrukturen zum Zwecke der Errichtung einer neuen, auf Liebe gegründeten und freien Gemeinschaft gesehen werden,³⁵ allerdings in der Problematik der Geschlechter zulasten der Frau. Wagner konstruiert im *Ring* ein vielfältiges Verwandtschaftsgeflecht und auf diese Weise reagiert er durch eine Anhäufung irregulärer Liebesbeziehungen und krasser Verstöße auf die konventionelle Gesellschaftsmoral seiner Zeit.³⁶ Er macht im familiären Kreis Wotans und

³¹ Vgl. Ehrismann, Otfried: „Siegfried. Studie über Heldentum, Liebe und Tod. Mittelalterliche Nibelungen, Hebbel und Wagner.“ In: *Hebbel-Jahrbuch* (1981), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Heinz Stolte, Hilmar Grundmann und Eckart Oldenburg. Heide: Boyens 1981, S. 11-48, hier S. 33.

³² Vgl. Martin, (11.09.2016).; Diese sogenannte Blutschande aber und damit auch die „Verurteilung des Inzests gründet nicht auf dem Naturrecht, sondern ist durchaus zeit- und kulturspezifisch. In anderen Kulturen, z.B. im ägyptischen Pharaonentum, diente er der elitären Selektion.“ Vill, Susanne: „„Das Weib der Zukunft“. Frauen und Frauenstimmen bei Wagner“. In: Dies. (Hrsg.): „*Das Weib der Zukunft*“. *Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 6-33, hier S. 15.

³³ Vgl. Wagner, 1913, S. 57.; „Ödipus und Iokaste wußten nicht, in welcher sozialen Beziehung sie zueinander standen: sie hatten unbewußt nach der natürlichen Unwillkür des reinmenschlichen Individuums gehandelt; ihrer Verbindung war eine Bereicherung der menschlichen Gesellschaft in zwei kräftigen Söhnen und zwei edlen Töchtern entsprossen“. Ebd.

³⁴ Amrain, S. 128.

³⁵ Vgl. Bermbach, S. 212.

³⁶ Vgl. Schickling, Dieter: „Richard Wagners Männer und Frauen. Zur emanzipatorischen Psychologie des ‚Ring‘“. In: Udo Bermbach (Hrsg.): *In den Trümmern der eignen Welt. Richard*

seiner Sprösslinge die Erlösung der Welt zur Familiensache, und aus dem Ungehorsam Brünnhildes gegen Wotan heraus entsteht innerhalb der Inzestkonstellationen der *Ring-*Tetralogie die Wiedergeburt.³⁷

Die Inzestmotive an der Figur Brünnhildes bei Richard Wagner können nicht isoliert betrachtet werden, sondern sie bilden mit der Motivik der Androgynie ein äußerst dicht verflochtenes Netz, dessen Auslegung bloßer Ausdruck der Macht- und Geschlechterdiskussion ist.

Obwohl der Inzest im Lichte von Wagners Ödipus-Interpretation „lediglich Vehikel einer Liebestragödie mit politischen Konsequenzen“³⁸ ist und die Kritik an den gegebenen politischen und gesellschaftlichen Ordnungssystemen des 19. Jahrhunderts thematisiert, wird hier den Phasen des *symbolontischen Curriculum*s von Brünnhilde folgend auf die fruchtbare interpretatorische Funktion des Inzestmotivs als Schlüssel zur Entzifferung der Androgynie gezielt.

Wagner situiert seine zentrale Figur zwischen den Göttern, den Bewohnern des Erdinneren, des Wassers, der Lüfte und den Menschen, in eine polyvalente Geschlechterordnung und führt sie in einen symbolisch hoch aufgerüsteten Geschlechterkampf hinein. Ihr erster Bühnenauftritt bindet sie in einen Ambivalenzkonflikt zwischen dem Wunsch und dem Willen ihres Vaters ein, da sie in ihrem symbiotischen Bezug zu ihm als sein Wunschkind und zugleich als Vollstreckerin seines Willens Teil seiner schuldhaften Verstrickung ist.³⁹

Die Lieblingstochter des Allvaters, mit voller Göttlichkeit zunächst, entstammt nicht nur dem Ehebruch Wotans, der mit Fricka verehelicht ist, sondern auch noch einer Vergewaltigung, denn ihre Mutter ist Erda, die das ewige Wissen der Natur innehabende Urmutter, die sich Wotan mit Gewalt gefügig gemacht hat.

Bei Wagner hat Brünnhilde eine Mutter und zwar eine lebende, die sogar im Werk auftritt und, so Vill, die „Urproduktivität des Weiblichen“ verkörpert. Diese Mutter gibt Wotan die Tochter, die er für seine Weiterentwicklung braucht: „[D]as Kind, die Tochter, Anima, Teil seiner selbst und Antagonistin, Spiegel und Bild dessen, was er nicht ist, als Möglichkeit der Integration.“⁴⁰ Brünnhilde ist das im *Hieros Gamos* gezeugte Kind, in der Heiligen Hochzeit von Wotan und Erda. Von ihnen erbt sie Tatkraft und Weisheit,⁴¹ vom Himmel und von der (vergewaltigten) Erde.

Sigmund und Sieglinde, ebenfalls die Kinder Wotans, sind ehebrecherisch mit einer Menschenfrau gezeugt, Halbgötter folglich, die im ehebrecherischen Geschwister-Inzest den Halbgott Siegfried zeugen, der sich mit der göttlichen Halbschwester seiner Eltern, Brünnhilde, seine Tante also, in Liebe verbindet – noch ein Inzest, dem allerdings wegen Siegfrieds frühem Tod keine weiteren Kinder entspringen.⁴²

Wagners „*Der Ring des Nibelungen*“. Berlin u. Hamburg: Reimer 1989, S. 163-180, hier S. 163. (Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft 7)

³⁷ Vgl. Emig, Christine: *Arbeit am Inzest. Richard Wagner und Thomas Mann*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang 1998, S. 106. (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur 1) Zugl.: Diss. Univ. Heidelberg 1996 u.d.T.: „Braut und Schwester bist du dem Bruder...“ – „Arbeit am Inzest“.

³⁸ Ebd., S. 85.

³⁹ Vgl. Gutjahr, Ortrud: „Ursprungsmythen der Kultur. Narrative psychokultureller Entwicklung in Sigmund Freuds ‚Totem und Tabu‘ und Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘“. In: Dies. (Hrsg.): *Kulturtheorie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 87-117, hier S. 99ff. (Freiburger Literaturpsychologische Gespräche 24)

⁴⁰ Vill, S. 13.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 19.

⁴² Vgl. Schickling, 1989, S. 163.; Der Wälungen-Inzest repräsentiert als Vehikel einer Kritik an der Staatsmacht die Utopie, die nach den Enttäuschungen der 1848-9 Revolte konkrete politische Forderungen zu ersetzen hat und „Ausdruck der Hoffnung auf eine gesellschaftliche Regeneration ist, die nach dem entfremdeten Kulturzustand einen neuen Naturzustand, ein neues goldenes Zeitalter einläutet.“ Emig, S. 110.

Siegfried, der Enkel Wotans, ist ein Teil von ihm, während Brünnhilde seine andere Hälfte ist. (Vgl. W, V. 2129.) Siegfried, als der leibliche Spross der Wotanskinder sieht in Brünnhilde zudem noch die Mutter, während sie nach dem Urgesetz sein ihm bestimmtes Weib ist. Sie gibt ihm sogar seinen Namen, eh' er geboren wurde: „[D]en Namen nehm' er von mir - / ‚Siegfried' freu' sich des Siegs!“ (W, V. 1801f.)

Der Hauptleitfaden bezüglich der Verstrickungen Brünnhildes in die oben erwähnten inzestuösen Beziehungen ist das platonische Ur-Modell der Zweieinigkeit im androgynen ganzen Menschen. Diesen Menschen bilden zunächst Wotan und Brünnhilde, dann aber variiert er im Herztausch Siegfrieds und Brünnhildes und verkörpert den anderen im eigenen Ich.⁴³

Nun wird in der hiesigen Arbeit nach dem Modell Achim Aurnhammers der Versuch unternommen, die Asymmetrie der Geschlechter in einem durchaus herrschenden patriarchalischen Schema aufzuzeigen, nämlich der Ganzheit – dem Chiasma [Trennung in Hälften] – und dem Rekurs [der Wiedervereinigung].⁴⁴

Bei der Wagnerschen Brünnhilde wird allerdings ein durchaus „ausgedehntes symbolontisches Curriculum“⁴⁵ in Betracht gezogen, da sie vom Vater bis hin zum Mann als Objekt verdinglicht wird. Die Protagonistin, in mehrfacher Weise in Inzestbeziehungen verstrickt, steht als Ergänzungsbestimmung neben ihrem Vater, weiterhin unterstützt sie die Inzestbeziehung der Wälsungen und schließlich steht sie neben dem ihr vom Schicksal bestimmten Mann in einem asymmetrischen Ganzen, wobei sie als Mutter-Stellvertreterin in die Mutter-Sohn-Inzestkonstellation mit ihrem Neffen und späteren Geliebten, Siegfried, hineingeführt wird.

Methodologisch wird sowohl die inzestuöse Vater-Tochter-Beziehung in ihrer Zweieinigkeit, als auch der Entzug der männlich konnotierten Seite Brünnhildes und ihre Verwandlung in ein schwaches Weib, das in tiefen Schlaf gerät, in den Stationen Ganzes und Erstes Chiasma in 2.2.4. und 2.2.5. behandelt. Die schon aufgelöste androgyn Hypostase Wotans und Brünnhildes ersetzt dann die neue androgyn Zweieinigkeit Siegfrieds und Brünnhildes, indem sich der Fokus von der Beziehung zwischen Wotan und Brünnhilde auf die Beziehung zwischen Siegfried und Brünnhilde verlagert. Die Auflösung ihrer zweiten Zweieinigkeit und ihre endgültige, doch utopische Wiedervereinigung in der Ewigkeit folgt in den Stationen Vorläufiger Rekurs in 2.2.6, Zweites Chiasma in 2.2.7. und Endgültiger Rekurs in 2.2.8.

Die verschiedenen inzestuösen Liebesverbindungen der Wagnerschen Figuren stehen allerdings auch für die drei Zustände der Welt, nämlich für das naive Idyll Wotans mit Brünnhilde, das aber ein trügerisches ist, für den utopisch-imaginierten neuen Naturzustand, den die Wälsungen vorstellen, und den gesellschaftlichen von Brünnhilde und Siegfried, den Brünnhildes Erlösungstat aufhebt.⁴⁶

Zusammenfassend kann die Verbindungsfunktion des Inzestmotivs für das Drama bei Wagner „nur durch die Androgynie-Vorstellungen deutlich werden, die mit der Figur der Walküre untrennbar verknüpft sind.“⁴⁷

⁴³ Vgl. ebd., S. 111.

⁴⁴ Vgl. zu diesen Begriffen Aurnhammer, 1986, S. 3.; Siehe analytischer zum antiken Gastfreundschaftsbrauch der *tessera hospitalis* und des *συμβάλλειν* das Kapitel 5.1.2. dieser Arbeit: „Zur utopischen Einheit des inneren und des äußeren Paares - Die Asymmetrie des antiken Gastfreundschaftsbrauchs der *tessera hospitalis* im Geschlechterverhältnis“.

⁴⁵ Emig, S. 95.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 105.

⁴⁷ Gutjahr, 2005, S. 103.

2.2.3. Die Walküre als Urtypus einer „Männin“ – Eine sich selbst aufhebende Männerphantasie

Wagner widmet seiner Brünnhilde den zweiten Teil seiner Tetralogie, dessen Name sich schon auf eine bewaffnete Kriegerin bezieht, wie dies die nordische Mythologie vorbestimmt und dadurch ihre männlich konnotierte Identität ausdrückt, da der Krieg als männliche Domäne gilt.

Als Walküren werden in der nordischen Mythologie neun halbgöttliche Jungfrauen bezeichnet, die von Odin, der auch die Namen Wodan oder Wotan trägt, dazu ausersehen sind, den Helden auf dem Schlachtfeld Sieg oder Niederlage zu verkünden. Dieser Aufgabe verdanken sie auch ihren Namen,⁴⁸ denn das

althochdeutsch[e] Wort Wal bedeutet Niederlage der Leichen auf dem Schlachtfeld, Inbegriff der Erschlagenen: den Val in Empfang nehmen, holen, nannte man „kiesen“ [...]. Dem Odin, der die Sige kür hat, dienen aber in Walhöll Jungfrauen, und sie entsendet er in jede Schlacht, um die Erschlagenen zu kieser. [...] Hiervon heißt eine solche halbgöttliche Jungfrau Valkyrja.⁴⁹

Die Einheit von weiblicher Schönheit und männlicher Stärke ist unmittelbar Ausdruck spezifischer Androgynie-Vorstellungen, wie sie mit den Walküren verbunden werden. Die bildliche Darstellung der Walküren entspricht genau dem Modell des androgynen Wesens, wobei sowohl die männlich als auch die weiblich konnotierten Seiten hervorgehoben werden. Die mit Schild und Schwert bewaffneten und mit Helm und Brünne gepanzerten Helmfrauen, Schildfrauen oder Schlachtjungfrauen reiten auf Schlachtrossen durch die Lüfte in den Kampf.⁵⁰ Grimm schreibt über ihre Erscheinung auf den Schlachtrossen:

Die Walküren reiten in den Krieg, bringen des Kampfes Entscheidung und geleiten die Gefallenen gen Himmel. Ihr Reiten gleicht dem der Helden und Götter, ihrer Rosse geschieht Erwähnung. Wenn sich die Rosse der Walküren schütteln, trieft von den Mähnen Tau in die Täler und furchtbarer Hagen auf die Bäume. Eine ähnliche Naturerscheinung könnte der Name Mist, welcher sonst Nebel bedeutet, anzeigen. [...] [Nach Grimm ist noch] eine neue Seite der Walküren zu erörtern. Es heißt von ihnen, daß sie durch Luft und Wasser ziehen. Die Gabe zu fliegen und zu schwimmen ist ihnen eigen, mit anderen Worten: „Sie können den Leib eines Schwans annehmen, und weilen gerne am Seeufer“, der Schwan aber galt für einen weissagenden Vogel.⁵¹

Diese angsterregenden Gestalten gleich Schwanenjungfrauen werden sowohl als jugendlich schöne Lichtgestalten mit langem wallendem Haar geschildert, als auch als Hexen, der Flugkünste mächtig, die sich als reitende Botinnen zwischen göttlichem und irdischem Bereich bewegen.⁵²

Auf diese Schwanjungfrauen, die den Mann mit ihren Reizen anlocken und denen zugleich etwas Unheimliches anhaftet, bezieht sich auch Emma Jung, die in der nordischen Walküre

⁴⁸ Vgl. Grimm, Jakob: *Deutsche Mythologie*. Bearbeitet und eingeleitet von Karlhans Strobl. Druck der Buchdruckerei Carl Gerold's Sohn. Wien, Leipzig: Bernina Verlag 1943, S. 247.; In der vorliegenden Arbeit wird der Vatergott Wotan genannt, denn es ist dieser Name, den Wagner benutzt.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. Gutjahr, Ortrud: „Im Schlafe liegt eine Frau, die hat ihn das Fürchten gelehrt“. Die Walküre als Ikone der androgynen Mythographie Richard Wagners“. In: *Leonore = Fidelio: Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik)-Theater*. Hrsg. von Silvia Kronberger und Ulrich Müller. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2004, S. 144-160, hier S. 144. (Wort und Musik 56)

⁵¹ Grimm, 1943, S. 249 u. S. 252.; Emma Jung nennt sie nach der Grimmschen Funktion des weissagenden Vogels „Künderinnen der Zukunft“. Vgl. Emma Jung in ihrer Schrift *Animus Anima*, 1983, S. 61.; „Das Wort schwanen = ahnen soll damit zusammenhängen.“ Ebd. (Anm. 13).

⁵² Vgl. Gutjahr, 2004, S. 144.

eine mythisch-archaische Form der Schwanjungfrau⁵³ sieht und sie mit dem Begriff der Anima verbindet. So Emma Jung:

In diesem halbgöttlichen Wesen darf man wohl eine archetypische Form der Anima erblicken, und zwar einer Anima, welche einem wilden und kampfliebenden Mann entspricht. So wird denn auch von den Walküren gesagt, daß ihre größte Leidenschaft der Kampf sei. Sie verkörpern gleichsam, wie das bei der Anima auch der Fall ist, den Wunsch und das Streben des Mannes, und insofern dieses auf Kampf gerichtet ist, erscheint sein Weibliches ebenfalls in kriegerischer Gestalt. [...] Wenn die Schwanjungfrau begehrt, Schlacht zu wecken, spielt sie damit die für die Anima charakteristische Rolle der „Femme inspiratrice“ - allerdings auf einer primitiven Stufe, wo das „Werk“, zu dem der Mann inspiriert wird, hauptsächlich Kampf heißt.⁵⁴

Bei Wagner erscheinen neun Walküren auf der Bühne. Doch nur Brünnhilde, die als Lieblingstochter Wotans konzipiert ist, wird als *die* Walküre betitelt. Auch über den Bedeutungskontext des Musikdramas von Richard Wagner hinaus gilt die Walküre als Synonym für die körperlich starke und männlich wehrhafte Frau. Insbesondere bei Wagner nimmt sie im Feld der Geschlechterkonstellation die Position einer Herrin ein, die den Männern das Fürchten beibringt⁵⁵ und in

ihrem Changieren zwischen männlich und weiblich konnotierten Attributen und Fähigkeiten gilt sie als Urtypus des ‚Mannweibes‘, aber in ihrem Wechsel zwischen göttlichem und menschlichem Bereich, ist sie bei Wagner auch als androgyne Halbgöttin konzipiert, wie dies bereits durch die nordische Mythologie vorgeprägt ist.⁵⁶

Hans Makart:
*Der Kuss der
Walküre* (um 1880)
oder *Die Walküre*
oder *Walküre und
sterbender Held*
Ölgemälde, 130 x
200. Stockholm,
Nationalmuseum



Diese Todesverkünderinnen und Totenauswählerinnen brachten also die gefallenen Helden auf ihren Luftrossen nach Valhall oder Valhöll, um sie dort zu umsorgen. Die Walküren sorgen in der Wohnung der Götter für das leibliche Wohl und reichen Wotan das Trinkhorn. Dieser Dienst gegenüber dem nordischen Schlachtengott gibt ihnen auch den Beinamen Wunschkind oder Wunsches Kind. Wotan, in dessen Diensten die Walküren stehen, heißt übrigens auch

⁵³ Vgl. Jung, Emma, S. 52 u. S. 57.

⁵⁴ Ebd., S. 58 u. S. 60.; Siehe zu Carl Jungs Deutung Brünnhildes als Animafigur Jacobi, Jolande: „Archetypisches im Ring des Nibelungen“. In: *Festspielleitung Bayreuth* (Hrsg.): *Programmheft der Bayreuther Festspiele* (1958), *Rheingold*, S. 2-22, hier S. 6ff. Zitiert nach Koch, Thomas: *Recht, Macht und Liebe in Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“*. Baden-Baden: Nomos 1996, S. 33. Zugl.: Diss. Univ. Mainz 1996.

⁵⁵ Vgl. Gutjahr, 2004, S. 146 u. S. 144.

⁵⁶ Ebd., S. 144.

Oski, oder Wunsc, daher auch ihre Benennung Oskmeyjar oder Wunschmädchen.⁵⁷ Gerade dieses am Ende der siebziger Jahre entstandene Werk vom österreichischen Maler Hans Makart (1840 Salzburg – 1884 Wien), der nach 1880 einen Zyklus von Bildern zum *Ring* entwarf, zeigt eine Walküre,⁵⁸ die dem Helden die Niederlage verkündet.

Einerseits verleihen sie also Sieg oder Niederlage, und dies ist eine Verbindung mit den Nornen, die das Leben bzw. den Faden des Lebens spinnen und durchtrennen. Als Dienerinnen aber zeichnet sie andererseits eine bedeutende Geste aus, nämlich dass sie dem Manne als Animagestalten einen Becher zu trinken geben, sei es mit einem Liebes-, Begeisterungs- Verwandlungs- oder Todestrank, eine Geste, die Beziehung und Verbundenheit ausdrückt.⁵⁹ In einem

angelsächsischen Glossar aus dem 8. Jahrhundert werden die Walküren in die Nähe der Rachegöttinnen, der Erynnien gerückt, und im 11. Jahrhundert werden sie in einer englischen Predigt erwähnt als „wiccan and waelcyrian“. Wicca war die Hexe. Die Nähe ist einleuchtend. Schadensbringerin, zu Leben und Tod verhelend, durch die Lüfte fliegend, runenkundig, männerlos. Die frühen Hexenvorstellungen sind den Walküren nahe. Erst durch die - wenn auch negative – Bindung an Christentum und Kirche geht das Motiv der Hexen dann andere Wege.⁶⁰

Die Riesenfrau verkörperte im 19. Jahrhundert das Symbol des Friedens und des Krieges, sie war eine Allegorie der Nation, ein Friedensengel und stand als Statue entweder auf Siegestsäulen oder die Freiheit symbolisierend auf hohem Sockel. Solche Frauen waren Brünnhilde und ihre Schwestern, die Walküren, und sie standen in schärfstem Gegensatz zum Bild der Frau im 19. Jahrhundert. Diese kriegerischen bewaffneten Gestalten, die bei der Uraufführung des *Ring* 1876 sogar ein Pferd mit sich führten, waren keinesfalls Gestalten des schwachen Geschlechts.⁶¹ Doch das ist ein trügerisches Bild, wie es sich zeigen wird, denn

„Frauen mit der Waffe“ hat Wagner nur ausnahmsweise auf die Bühne gebracht. Die Ausnahme ist bezeichnend. Es sind die Walküren. Patrice Chéreau charakterisiert sie „als Mädchen, die erst dann Beziehungen zu Männern haben, wenn diese Männer tot sind.“ Man kann es auch so herum sagen: bewaffnete Frauen bedingen tote Männer. Ihrer Anführerin, Brünnhilde, werden die Waffen genommen (sie behält nur Rüstung, Helm und Schild, keine Angriffswaffen also) [...]. Die waffenlose Frau kann dann zur „normalen“ Partnerin des Mannes werden, was aber (wie im Leben) zu nichts Gutem führt.⁶²

Die Walküre Brünnhilde, die mit einem Brustpanzer, der Brünne, ausgestattet ist und einen Helm, ein Schild und ein Schwert tragend durch die Lüfte reitet, benutzt ihre Waffen nicht, sondern sie trägt sie, ohne angreifen zu wollen, nur noch als Symbol früherer Wehrhaftigkeit bei sich. Insbesondere bei Wagner sorgen die Walküren für die Gefallenen, tragen sie auf ihren Pferden zum Himmel hinauf, eher Todesengeln als Kriegerinnen ähnlich und handeln immer im Namen des allmächtigen Vaters.⁶³ Die Illustration von Emil Doepler dem Jüngeren (1855-1922) bildet genau die Walküren ab, die die Einherier, die Gefallenen, auf ihren Luftrossen

⁵⁷ Vgl. Grimm, 1943, S. 247f.

⁵⁸ Vgl. Frodl, Gerbert: *Hans Makart. Monographie u. Werkverzeichnis. Mit einem Beitrag von Renata Mikula. 105 Tafeln und 505 Abbildungen.* Salzburg: Residenz 1974, S. 370.

⁵⁹ Vgl. Jung, Emma, S. 58.

⁶⁰ Zurmühl, Sabine: „Brünnhilde - Tochter im Tode im Leben. Eine feministische Interpretation“. In: Udo Bermbach (Hrsg.): *In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“.* Berlin u. Hamburg: Reimer 1989, S. 181-200, hier S. 193.

⁶¹ Vgl. Vill, S. 20.

⁶² Schickling, Dieter: *Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1983, S. 113. Siehe darin ins. das Kapitel „Weiberphantasien: Richard Wagner und seine Frauen“, S. 107-160.

⁶³ Vgl. Zurmühl, 1989, S. 182f.

nach Walhall tragen. Die Schlangen als Rahmen der Abbildung symbolisieren die Verlockung, während die Präsenz der Raben Odins die Mission der Walküren bestimmt.



Emil Doepler: *Walkyrjen*
(1900)

Eine kämpfende Walküre ist in keinem der Werke weder in Literatur noch in Kunst zu erkennen. Sie wird von dem Mythos der Kämpferin begleitet, ohne dass sie selbst in irgendeiner Situation während der jeweiligen Handlung als die im Panzer Kämpfende tätig ist. Unter der Maske der scheinbaren Androgynie bedient Brünnhilde ihren Allvater und die toten Helden und sie reicht ihnen das Trinkhorn. In Kriegssachen aber mischt sie sich nicht ein, denn es ist Wotan, der über den Ausgang des Kampfes entscheidet. So wählt sie die zum Tode Verurteilten auf dem Schlachtfeld nicht aus, sondern sie handelt nach den Vorschriften des Allvaters wie eine echte Tochter des 19. Jahrhunderts seinen Befehlen gehorchend.



Hans Makart: *Brünhilde* (1877)

So wirkt die *Brünhilde* von Hans Makart, deren Abbildung ein Hoch auf die Frau in seiner ihm eigenen Art ist,⁶⁴ in ihrem schönen reinen weißen Gewand, dem Schmuck und dem Blick in die Ferne als Hymne an die Weiblichkeit. Der Speer wird durch die goldenen reichen Verzierungen des weißen Gewandes, die langen Haare, das Dekolettee und die Ohrringe entmachtet.

⁶⁴ Vgl. Boehn, S. 100.; Siehe noch zu Makarts Rezeption des *Ring* ebd., 100ff.

2.2.4. Das trügende Ganze Wotans und Brünnhildes – Das erste zweieinige Paar in seiner inzestuösen Ureinheit

In diesem ursprünglichen Ganzen stellt sich Wotan als die erste und dominierende Hälfte dar, während ihn Brünnhilde als die zweite untergeordnete Hälfte seinen Gesetzen folgend ergänzt. Er sieht in seiner Lieblingstochter eher die Geliebte, wie sich aus seinen Bezeichnungen erkennen lässt. Sie ist Wotans „Wunsch-Maid“ seine „Wunsches Braut“, seines „Wunsches schaffender Schoß“. (W, V. 1900, V. 739 u. V. 1873.)

Sie bedient ihn und reicht ihm den „Met beim Mahl“, während er ihre Augen und ihren „kindischen Mund“ (W, V. 2233 u. V. 1931) kost.

Theoretisch stellen Vater und Tochter die ideale platonische Einheit, den sehnsuchtslosen, selbstgenügsamen Ur-Menschen vor. Ihre Zweieinigkeit ist nach dem platonischen Urmodell auf der symbolischen Ebene der Einheit beruhend janusköpfig.⁶⁵ So versteht sich die Walküre in ihrer Beziehung zu Wotan, da sie ihm im Sinne ihrer symbolischen, janusköpfigen Existenz den Rücken im Kampf deckt, wie es sich aus ihren Versen an ihren Vater ergibt: „Die im Kampfe Wotan / den Rücken bewacht, / die sah nun das nur, / was du nicht sahst“. (W, V. 2039ff.) Wotan schildert selbst seine eigene intime Hypostase, diese Einheit in der Zweieinigkeit, wenn er leidenschaftlich über Brünnhilde spricht. Dabei ist die Negation auffällig, die, so Wotan, die Eigenschaften Brünnhildes schärfer und einzigartiger macht: „Keine wie sie / kannte mein innerstes Sinnen; / keine wie sie / wußte den Quell meines Willens; / sie selbst war / meines Wunsches schaffender Schoß“. (W, V. 1868ff.)

„Schild-Maid“, „Los-Kieserin“, „Helden-Reizerin“, „Walküre“ (W, V. 1903, V. 1906, V. 1909 u. V. 1917) nennt er sie, wodurch er ihr ihre ihn ergänzende, von ihm aber bestimmte Rolle vorschreibt. Was Brünnhilde für ihn bedeutet, wird aus seinen negierten Sätzen deutlich und zeigt, was ihm nach ihrer Bestrafung fehlen wird. Mit seinen Worten:

Nicht send' ich dich mehr aus Walhall,
nicht weis' ich dir mehr
Helden zur Wal;
nicht führst du mehr Sieger
in meinen Saal:
bei der Götter traulichem Mahle
das Trinkhorn reichst du
mir traut nicht mehr;
nicht kos' ich dir mehr
den kindischen Mund. (W, V. 1922ff.)

Der minnigliche Gruß des Gottes (vgl. W, V. 2229) wirkt wie eine Liebeserklärung und drückt die inzestuöse Beziehung Wotans zu seiner Tochter aus:

Der Augen leuchtendes Paar,
das oft ich lächelnd gekost,
wenn Kampfes-Lust
ein Kuß dir lohnte,
[...]
dieser Augen strahlendes Paar,
das oft im Sturm mir gegläntzt,
wenn Hoffnungs-Sehnen
das Herz mir sengte,
nach Welten-Wonne
mein Wunsch verlangte

⁶⁵ Vgl. Emig, S. 91.; Siehe zu den janusköpfigen Wesen das Kapitel 5.2.2. dieser Arbeit „Platons Androgynos personifiziert in seinen in Kugelgestalt vorgestellten mann-weiblichen Ganzmenschen“.

aus wild webendem Bangen: – (W, V. 2248ff.)

Schon die Regieanweisung vor dem allerersten Auftritt Brünnhildes weist auf ihre angebliche Symmetrie und ihre Gleichwertigkeit mit ihrem Vater hin. Beide sind in voller Waffenrüstung kriegerisch ausgerüstet, beide beschäftigt das Kriegsfeld.

Brünnhilde ist für Wotan nicht nur sein Lieblings-, sein „trautestes Kind“ (W, V. 2000), sondern sie steht als Ergänzungsbestimmung neben ihrem Vater als seine „eigne Hälfte“ und sein „ewig Teil“. (W, V. 2125 u. V. 2129.) Zudem bezeichnet sie sich selbst als „spiegelbildlich wunscherfüllende[r] Ergänzungspart“⁶⁶ ihres Vaters, indem sie ihm sagt: „Zu Wotans Willen sprichst du, / sagst du mir was du willst: / wer – bin ich, / wär' ich dein Wille nicht?“ (W, V. 900ff.) Sie ist Wotans Wille, einen eigenen Willen darf sie nicht haben.

Mit diesen Worten wird die eigene Position aufgezeigt, nämlich die Ungleichheit der Tochter mit dem Vater, wobei es jedoch nicht zwei gleichwertige Hälften gibt, sondern es gibt die erste und die zweite. Sie ist sein Wille, sie ist der Traum Wagners und damit auch der Männertraum einer Epoche, die Selbstverdoppelung des Mannes nicht in der Ehefrau, denn sie galt als inkompetent, sondern in der Tochter. So zerfällt das Bild der zwei gleichen Hälften, er ist der Originäre, der Schaffende, und sie ist sein Teil, sein weiblicher Teil und muss weiblich handeln.⁶⁷

Wotan lässt keinen Zweifel daran, dass Brünnhilde nur dazu bestimmt ist, als sein verlängerter Arm zu fungieren: Wotan: „Ha, Freche du! / Frevelst du mir? / Was bist du, als meines Willens / blind wählende Kür?“ (W, V. 1131ff.)

In der Prosaauffassung der *Walküre* wird die Androgynie übrigens eigens betont, wie es sich aus folgender Mitteilung Brünnhildes erweist: „[D]enn sieh! Ein theil bin ich von dir, deine eigene hälfte, weib wo du mann bist!“⁶⁸ Wotan bekennt seinerseits: „Was keinem in Worten ich künde, / unausgesprochen / bleib' es ewig: / mit mir nur rat' ich / red' ich zu dir.“ (W, V. 907ff.)

Das in der antiken Welt als Ausdruck der androgyn vollkommenen Gottheit geltende göttliche Paar findet bei Wagner in der Tochter und dem Gott, die in diesem Sinne als Wunsch und Wille die Einheit in der Zweiheit bilden, Widerhall,⁶⁹ doch einen unausgeglichenen, denn die erste Hälfte herrscht über die zweite, die nur durch die erste, die Wotans, bestimmt wird, wie dieser es ganz deutlich ausdrückt: „Durch meinen Willen / warst du allein: / [...] „Was sonst du warst, / das sagte dir Wotan“. (W, V. 1894ff.)

Die Bitte Brünnhildes an ihren Vater bezüglich ihrer Verbannung enthüllt und bestätigt zugleich dieses enge, doch ungleiche Zusammensein der zwei *σύμβολα*, wobei das zweite dem ersten gehört. So kontrastiert die Verzweifelte:

Muß ich denn scheiden
und scheu dich meiden,
mußt du spalten
was einst sich umspannt,
die eigne Hälfte
fern von dir halten –
daß sonst sie ganz dir gehörte,
du Gott, vergiß das nicht!
Dein ewig Teil
nicht wirst du entehren,
Schande nicht wollen,
die dich beschimpft:

⁶⁶ Gutjahr, 2005, S. 104.

⁶⁷ Vgl. Zurmühl, 1989, S. 184.

⁶⁸ Strobel, Otto (Hrsg.): *Richard Wagner. Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung „Der junge Siegfried“*. München: Bruckmann 1930, S. 250.

⁶⁹ Vgl. Gutjahr, 2005, S. 104.

dich selbst ließest du sinken,
sähest du dem Spott mich zum Spiel! (W, V. 2121ff.)

Zudem wird durch den negierten Satz Brünnhildes „Mit dir nicht mehr schaffen und walten“ (W, V. 2140), der auf ihr dauerndes Schaffen und Walten hinweist, ihr gemeinsames Tun mit Wotan nochmal belegt, ein Tun aber, das er bestimmt.

Zusammenfassend kann die Vater-Tochter Beziehung Wotans und Brünnhildes genau die zweieinige Identität des androgynen ganzen Menschen, die urgründliche Ureinheit nach Platon, „aus zweien eins zu machen“ (*Symposion*, S. 63), schildern. Doch Brünnhilde hat als Sendbote, Schutzengel, Leichentransporteur und Wotans fester Wille, wie sie sich nennt, eine sehr untergeordnete Aufgabe. Sie mag als Ausdruck seines Willens für ihn entscheiden, aber dieses gewisse Recht ist schon viel mehr, als einer Tochter oder Ehefrau überhaupt erlaubt wird. Ihr Verhältnis zu ihm ist viel komplizierter.⁷⁰ Und entscheiden darf sie jedenfalls nicht, das ist eine Illusion. Sie führt nur seinen Wunsch aus, sie handelt in seinem Namen. Handelt sie eigenhändig, dann wird sie eliminiert.

2.2.5. Erstes Chiasma zwischen Vater und Tochter

i. Brünnhilde versus Wotan – Wotan versus Brünnhilde

Wagner bindet seine Walküre schon mit ihrem ersten Auftritt in einen Ambivalenzkonflikt „zwischen dem väterlichen Gebot und ihrem eigenen Willen“⁷¹ ein, indem er sie durch sein „zwiespältig Wort“ (W, V. 1158) in einen unlösbaren Konflikt geraten und zum Schluss gegen ihren Vater handeln lässt.

Siegmund, der heimliche Erbe Wotans, sein Sohn, soll nach dem Willen Wotans im anstehenden Zweikampf mit Hunding der Sieger sein. Wotan gibt aber der Forderung der Moral in der Person seiner Frau nach und auf diese Weise lässt er sich, sich „in den Trümmern der eigenen Welt“ befindend (W, V. 2094), von der offiziellen Moral der Gesellschaft zur geltenden Vernunft bringen, die damals vorherrschende Vernunft. Brünnhilde soll also, wie ihr Wotan zunächst befiehlt, seinen Wunsch ausführen, nämlich den Walsung Siegmund siegen lassen. Mit Wotans Worten: „Nun zäume dein Roß, / reisige Maid! / Bald entbrennt / brünstiger Streit: / Brünnhilde stürme zum Kampf, / dem Walsung kiese sie Sieg!“ (W, V. 604ff.) Andererseits aber soll sie seinem diametral entgegengesetzten Befehl folgen und Siegmund fallen lassen: So der widersprüchliche Wotan: „Drum rat’ ich dir, / reize mich nicht; / besorge was ich befahl: – / Siegmund falle! – / Dieß sei der Walküre Werk.“ (W, V. 1178ff.) Siegmund stellt seinerseits nach seiner Vereinigung mit seiner Schwester Sieglinde die Liebe über das göttliche Gebot, eine Tatsache, die Brünnhilde dahin führt, die durch ihren Vater vermittelten Werte anzuzweifeln und dem Inzestpaar, ihren Halbgeschwistern, beizustehen. So sagt „Brünnhilde im heftigsten Sturme des Mitgefühls: Halt’ ein, Walsung, / höre mein Wort! / Sieglinde lebe – / und Siegmund lebe mit ihr! / Beschlossen ist’s; / das Schlachtlos wend’ ich: / dir, Siegmund, / schaff’ ich Segen und Sieg!“ (W, V. 1460ff.) So ändert sie Wotans Entscheidung eigenmächtig ab und spricht, als wäre sie der Gott selbst, was zu ihrer endgültigen Abtrennung von der ursprünglichen Einheit führt.

Sie bricht den seligen Bund mit ihrem Vater und wendet die Waffe, die allein auf seinen Wunsch ihr gehörte, gegen ihn, was ihre Verbannung zur Folge hat, da sie treulos seinem Willen trotzte und sein herrschendes Gebot offen verhöhnte (vgl. W, V. 1874ff.), während er sich ihr gegenüber wie ein betrogener Geliebter verhält. Sogar bei der Wahl der Strafe ist Wotan „der gekränkte Vater vor allem anderen, der gekränkte Mann“⁷², der der angeblichen, vorangegangenen Zweisamkeit ein Ende bereitet. Aus seinem Angesicht ist sie verbannt, von der göttlichen Schaar ihrer Schwestern ist sie geschieden, aus dem Stamm der Ewigen stößt

⁷⁰ Vgl. Schickling, 1983, S. 152.

⁷¹ Gutjahr, 2005, S. 102.

⁷² Zurmühl, 1989, S. 185.

er sie aus. (Vgl. W, V. 1939ff.) Sein Zorn auf ihren Ungehorsam verwandelt sich in eine Liebeserklärung an Brünnhilde, die ihn so tief getroffen hat, dass er nur noch in der Vergangenheitsform von ihr spricht. (Vgl. W, V. 1868ff.)

Diese Liebesworte wandeln sich jedoch im dritten Auftritt der *Walküre* rasch, genauso wie das Gemüt des Liebenden, dessen Herrschaftsverhältnis wankt, und die von ihm empfundene Herablassung kommt zu Tage. Bezeichnungen, wie die „Verbrecherin“ (V. 1832), „die böse“ (V. 1833), die „Verworfenen“ (V. 1844), die „Verfolgte“ (V. 1847), die „Treulose“ (V. 1863) kommen über seine Lippen. Als Liebender und nicht mehr als Richter verhält sich Wotan bei seiner Trennung von Brünnhilde und schildert verbittert unmittelbar vor der Vollstreckung der Verbannung Brünnhildes, was sie ihm war. So der Gott:

Leb' wohl, du kühnes
herrliches Kind!
Du meines Herzens
heiliger Stolz,
leb' wohl! leb' wohl! leb' wohl!
Muß ich dich meiden
und darf minnig
mein Gruß nimmer dich grüßen;
sollst du nicht mehr
neben mir reiten,
noch Met beim Mahl mir reichen;
muß ich verlieren,
dich, die ich liebte,
du lachende Lust meines Auges: – (W, V. 2223ff.)

Aufgrund ihres Ungehorsams wird ihr von Wotan zudem ihr göttlich-starker Teil, der der Walküre, d.h. ihre Identität entzogen. Damit schneidet er auch die androgyn-göttliche Einheit entzwei.⁷³ „Walküre bist du gewesen“ (W, V. 1917), sagt ihr Wotan in der Vergangenheitsform.

In der Erkenntnis „Brünnhilde bin ich nicht mehr!“ (S, V. 2574), „wird [sie] zur schutzlosen Jungfrau und [...] erst mit dem Verlust ihrer männlich konnotierten Wehrhaftigkeit und Stärke wird die Walküre zur Liebenden vermenschlicht.“⁷⁴

Die Beziehung Wotans zu seiner Tochter und vice versa wird durch die Verhängung der Strafe beendet. Dem ersten Schritt des Entzugs ihrer göttlichen Macht folgt ein viel härterer und erniedrigender, der Verlust des Machtanspruchs des Vaters auf die eigene Tochter. Die Strafe Wotans offenbart das Gewaltverhältnis in Wagners Epoche zwischen Mann und Frau, in der die Vergewaltigung, die Auslieferung in fremde männliche Herrschaft und die Verspottung der Frau unzertrennliche Teile sind. Die Art der Strafe beweist das Recht des Vaters auf seine Tochter. So Wotan: „Hieher auf den Berg / banne ich dich; / in wehrlosen Schlaf / schließe ich dich; / der Mann dann fange die Maid, / der am Wege sie findet und weckt.“ (W, V. 1943ff.) Die Verbannung aus dem elterlichen Schoß bedeutet das Ende der väterlichen Herrschaft, von nun an soll sie einem anderen Mann angehören.⁷⁵ Dabei geht es nicht um eine einfache Vermählung, sondern um ihre Auslieferung, um ihre Vergewaltigung von dem ersten Manne,

⁷³ Vgl. Gutjahr, 2004, S. 153.

⁷⁴ Dies., 2005, S. 101.

⁷⁵ Hierzu kann noch die Strafe Brünnhildes von ihrem Vater mit dem von Jakob Grimm beschriebenen Umriss des Walkürentums verbunden werden. So Grimm: „Vielleicht darf angenommen werden, daß die Erhebung zur Walküre unter der Bedingung des jungfräulichen Standes (was wieder an die Amazonen erinnert) erfolgte. Wenigstens als Odin auf Sigrdrifa [Sigrdrifa ist ein anderer Name für Brynhildr] zürnte, die seinen Schützling im Kampf hatte unterliegen lassen, bestimmte er, daß sie nun vermählt werden sollte.“ Grimm, 1943, S. 251.; Vgl. zu den unterschiedlichen Namen Brünnhildes ebd., S. 250.

der ihren Weg kreuzt, eine Tatsache, die die Macht des väterlichen Rechts auf die Tochter bestätigt.

Ein neuer herrischer und herrschender Besitzer (W, V. 1966 u. V. 2142) und zwar kein auserwählter, sondern der erste beliebige, „der sie am Wege findet und weckt“ (W, V. 1948), soll den Vater ersetzen, der sie zudem spinnend an den Herd setzt und verspottet. Dies ist nicht nur die Bekanntgabe seiner Strafe, sondern gleichzeitig eine an die anderen acht Walküren bzw. Töchter gerichtete Drohung und Warnung des Vaters vor ähnlichem Verhalten. So Wotan:

Aus eurer Schaar
ist die treulose Schwester geschieden;
mit euch zu Roß
durch die Lüfte nicht reitet sie länger;
die magdliche Blume
verblüht der Maid;
ein Gatte gewinnt
ihre weibliche Gunst:
dem herrischen Manne
gehört sie fortan,
am Herde sitzt sie und spinnt,
aller Spottenden Ziel und Spiel. (W, V. 1958ff.)

Ihre Strafe bedeutet ihre Vergewaltigung durch einen fremden Mann, der sie dann besitzen wird. Damit betont der erste Besitzer, ihr Vater, seine Macht, nämlich sie ausliefern zu können.⁷⁶ Ihre Schwestern, die Walküren, die nun Wotan „Weichherziges / Weibergezücht!“ (W, V. 1854f.) nennt, können Brünnhilde nicht beistehen. Er demonstriert seinen Töchtern seine Macht als der alles Entscheidende und erpresst die Walküren, sich von Brünnhilde fernzuhalten, da sie sonst das gleiche Schicksal ereilen wird. Somit kommt, die Warnungen und Drohungen interpretierend, auch ein typisches Vater-Tochter Verhältnis des 19. Jahrhunderts zutage. So der Drohende:

Schreckt euch ihr Loos?
So flieht die verlorne!
Weichet von ihr
und haltet euch fern!
Wer von euch wagte
bei ihr zu weilen,
wer mir zum Trotz
bei der traurigen hielt' –
die Törlin theilte ihr Loos;
das künd' ich der kühnen an! –
Fort jetzt von hier!
Meidet den Felsen!
Hurtig jagt mir von dannen,
sonst erharrt Jammer euch hier! (W, V. 1970ff.)

Nach der Regieanweisung sinkt nun die schreiende Brünnhilde gleich nach den furchterregenden Worten des Vaters zu seinen Füßen zu Boden (vgl. S. 189), während die Walküren entsetzt mit wildem Wehgeschrei auseinanderfahren und in hastiger Flucht verschwinden.

Wotan rechtfertigt seine Taten, indem er Brünnhilde die Verantwortung des Schuldigwerdens übergibt. Auf diese Weise ist sein Handeln tadellos, denn es ist nicht er, der bestrafen will, es ist der Ungehorsam der Tochter, der ihn dazu zwingt:

⁷⁶ Vgl. Zurmühl, 1989, S. 185f.

Brünnhilde:
 Hier bin ich, Vater:
 gebiete die Strafe!
 Wotan:
 Nicht – straf' ich dich erst:
 deine Strafe schufst du dir selbst.
 Durch meinen Willen
 warst du allein:
 gegen ihn doch hast du gewollt;
 meinen Befehl nur
 führtest du aus:
 gegen ihn doch hast du befohlen;
 Wunsch-Maid
 warst du mir!
 gegen mich doch hast du gewünscht;
 Schild-Maid
 warst du mir:
 gegen mich doch hobst du den Schild;
 Loos-Kieserin
 warst du mir:
 gegen mich doch kiestest du Loose;
 Helden-Reizerin
 warst du mir:
 gegen mich doch reiztest du Helden.
 Was sonst du warst,
 das sagte dir Wotan:
 was jetzt du bist,
 das sage dir selbst!
 Wunschmaid bist du nicht mehr;
 Walküre bist du gewesen: –
 nun sei fortan
 was so du noch bist! (W, V. 1890ff.)

„Finster“ nach der Regieanweisung (S. 191) sagt er ihr noch: „Frag deine Tat – / sie deutet dir deine Schuld!“ (W, V. 2001f.) Die neue Rolle Brünnhildes ist die der Menschen-Hausfrau am Herd, die Rolle der dem „herrschenden Manne“ (W, V. 2142) Unterworfenen.⁷⁷

Brünnhilde nimmt ihre Strafe an, versucht aber dabei, sie in dem Sinne abzuändern, als dass der nun über sie herrschende Mann kein feiger Prahler sein sollte. Sie bittet ihn, dass derjenige, der sie gewinnt, nicht bedeutungslos sein soll. (Vgl. W, V. 2141ff.)

Die Frau ist nun Objekt, sie wird vom Vater dem Manne überreicht, das Patriarchat hat die Oberhand im Spiel und diese Übergabe findet mit einer Leichtigkeit und Großzügigkeit statt, die erschreckend ist. So ändert Wotan allmählich seine Strafe ab und verhält sich seiner Tochter gegenüber nach ihrer tränenreichen Bitte, sie nicht als Objekt dem Manne preiszugeben, mild, sogar mit christlicher Barmherzigkeit, sodass sie sich darüberhinaus als Opfer bei ihm bedankt. Das Urteil Wotans wurde trotz ihrer Verbannung zu ihren Gunsten umgewandelt:

[...] ein bräutliches Feuer
 soll dir nun brennen,
 wie nie einer Braut es gebrannt!
 Flammende Glut
 umglühe den Fels;
 mit zehrenden Schrecken
 scheuch' es den Zagen;

⁷⁷ Vgl. Schickling, 1983, S. 154.

der Feige fliehe
Brünnhildes Fels: –
denn einer nur freie die Braut,
der freier als ich, der Gott!
Brünnhilde:
(wirft sich ihm gerührt und entzückt in die Arme). (W, V. 2237ff.)

Brünnhilde ist nicht nur dankbar für den neuen Vorschlag des Vaters, nämlich, dass sie nur ein Held, der Allerbeste, in seine Gewalt bringen kann, sondern sie willigt in ihre dramatische Bestrafung ein, kein Laut kommt mehr über ihre Lippen, sie nimmt ihr Schicksal an und wartet mit ihrem Einverständnis als brave Braut auf den Freier. Die Kampffrau verteidigt sich nicht mehr, ihr Schweigen besagt mehr als ihr Widerstand, nämlich ihre völlige und freiwillige Unterwerfung unter die Macht des Vaters.

ii. Brünnhildes geleisteter Widerstand als Ausdruck des implizierten Wunsches Wotans

Vorantreibender Knotenpunkt der Handlung ist der Wille Wotans, für oder gegen seinen Sohn Siegmund zu entscheiden, sowie auch die Analyse dessen Niederstreckung von Brünnhilde für die Geschlechterproblematik.

Zunächst ist für Wagner der Gegensatz von innerer und äußerer Notwendigkeit, in dessen Fesseln Wotan steht, zentral. Laut Wagner ist nur derjenige

frei, der das ist, was er sein kann und deshalb sein muß. Wer daher der inneren nothwendigkeit seines wesens genügt, ist frei, weil er sich bei sich fühlt, weil alles was er thut seiner natur, seinen wirklichen bedürfnissen entspricht: wer aber nicht seiner inneren, sondern einer äußeren nothwendigkeit folgt, gehorcht einem zwange – der ist unfrei, slave, unglücklich.⁷⁸

Nach Wagner ist also Wotan dieser „unfrei[e], slave, unglücklich[e]“, der der äußeren Notwendigkeit folgt.

Wotan gibt Brünnhilde widersprüchliche Signale, d.h. er bringt sie in eine Situation, „die man heutzutage als *double bind* bezeichnen würde“.⁷⁹ Er sagt ihr nicht direkt, was er will. Dies hindert sie daran, ihren Auftrag zu seiner Zufriedenheit auszuführen, zumal ihr Handeln gegen den Befehl, den er ihr gibt, eigentlich sein eigener, intimer Wunsch ist.

Dabei muss mitberücksichtigt werden, dass Brünnhilde keine eigenständige Person, sondern ein Teil von ihm selbst ist. Doch die Rede ist dabei von „Wotans besserem Selbst“.⁸⁰ So gerät Brünnhilde in eine ausweglose Situation, sie müsste also „gegen seinen expliziten Willen verstoßen, um seinem implizit deutlich gewordenen Willen zu entsprechen. Doch dann müsste er sie bestrafen, weil sie seinem expliziten Willen zuwidergehandelt hätte... Wotans Unfreiheit steckt wie eine Krankheit all diejenigen an, deren Schicksal mit dem seinigen verknüpft ist“.⁸¹

Als sie beschließt, Siegmund nahezustehen und sich gegen den Willen Wotans zu entscheiden, handelt sie zum ersten Mal eigenständig und folgt der inneren Notwendigkeit ihrer Gefühle, da sie die Liebe und das Ausmaß des Leidens von Siegmund gerührt hat. Als sie feststellt, dass Siegmund das ihm verkündete Schicksal nicht widerspruchslos hinnimmt und aus Liebe auf die Wonnen und den Ruhm Walhalls verzichtet,⁸² gehorcht sie dem Befehl Wotans, Siegmund das Todesurteil zu verkünden, nicht, und wird in diesem Moment zu einem mitfühlenden

⁷⁸ Brief Wagners an Theodor Uhlig vom 16.09.1849. In: Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*. Bd. III. *Briefe der Jahre 1849-51*. Hrsg. im Auftrage des Richard Wagner Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1975, S. 125.

⁷⁹ Misselhorn, Catrin: „Das Problem der Freiheit in Wagners ‚Walküre‘“. In: *Athenäum* 14 (2004), S. 191-222, hier S. 212. (Hervorhebung von der Autorin)

⁸⁰ Buschinger, 2007, S. 89.

⁸¹ Misselhorn, S. 213.

⁸² Vgl. ebd., S. 212ff.

Menschen. Sie erklärt außerdem ihren festen Wunsch, Siegmund zu retten, zumal es Wotan war, der sie gelehrt hat, Siegmund zu lieben und zu unterstützen. Doch Wotans geäußerte Wünsche verwirren Brünnhilde, wenn er ihr sagt:

Frag deine Tat –
sie deutet dir deine Schuld!
Brünnhilde:
Deinen Befehl
führte ich aus.
Wotan:
Befahl ich dir
für den Wälsung zu fechten?
Brünnhilde:
So hießest du mich
als Herrscher der Wal.
Wotan:
Doch meine Weisung
nahm ich wieder zurück.
Brünnhilde:
Als Fricka den eignen
Sinn dir entfremdet:
da ihrem Sinn du dich fügtest,
warst du selber dir Feind. (W, V. 2001ff.)

Brünnhilde drückt so einerseits unabhängig von den Plänen Wotans ihre Freiheit aus, wobei unklar ist, ob sie dies im vollen Bewusstsein der damit verbundenen Konsequenzen tut. Mit dem Eingriff Wotans zugunsten Hundings werden ihr die Folgen ihres Ungehorsams deutlich, über die sie sich jedoch nicht beklagt, sondern diese auf sich nimmt. Andererseits unterstützt sie auch in bestmöglicher Art und Weise Wotans Absichten und drückt den impliziten Wunsch ihres Vaters aus, was aus ihrem eigenen, angeblich „freien“ Handeln ein durch Wotan manipulierendes Handeln macht. Denn es ist Wotan, der die Umstände ihres Handelns bestimmt und seine Tochter dazu führt, als sein *alter ego* zu handeln. Seiner Forderung nach Unterwerfung kann niemand entkommen. Die implizite Willensbekundung ihres Vaters wird durch die angebliche Widersetzung seines Willens ausgedrückt, worauf sich Brünnhilde in ihrer Verteidigung auch beruft: „Deinen Befehl führte ich aus.“ (W, V. 2003f.) So verliert Brünnhilde ihren Status als Wotans Lieblingstochter, indem sie für die Ausführung seines Wunsches bestraft wird. Reiner Zynismus ist diese Strafe, denn sie ist eigentlich nur Konsequenz jenes Herrschaftssystems, das er allein geschaffen hat und das die Frau nur in der Rolle der unterwürfigen Hausfrau kennt.⁸³ Als Machtinstrument Wotans wird sie gezeugt und geboren und wenn Siegmund ihr die Kälte der Kriegerin nimmt und sie zu Mitleid und Liebe bewegt, dann tritt sie in ihrem Ungehorsam Wotan gegenüber, nicht mit eigener Identität - da sie nichts anderes ist als die Vollstreckerin des tatsächlichen Willens Wotans - sondern sie⁸⁴ „vertritt lediglich den besseren, von ihm unterdrückten Teil seines Ichs.“⁸⁵

Brünnhilde handelt im Rahmen der inneren unausgesprochenen Wünsche Wotans, während sich Wotan verteidigt, um sich vor den selbst geschaffenen Gesetzen zu schützen und schließlich zur Bestrafung des eigenen Ichs greift. Die unausgesprochenen Wünsche dürfen einfach nicht ausgesprochen werden. Der Wunsch Wotans, in seinem Sohn Siegmund den freiesten aller Menschen zu sehen, ist ein latenter Gedanke, der verschoben und verdichtet wurde, und es ist Brünnhilde, die dies enthüllt: „Nicht weise bin ich; / doch wußt' ich das Eine – / daß den Wälsung du liebtest: / ich wußte den Zwiespalt, / der dich zwang.“ (W, V. 2021ff.)

⁸³ Vgl. ebd., S. 213ff.

⁸⁴ Vgl. Henze-Döhring, S. 124f. u. S. 129.

⁸⁵ Ebd., S. 125.

Das Handeln Brünnhildes, diesen latenten Gedanken Wotans zu verwirklichen, stößt auf gesellschaftliche Normen, ist von vornherein verurteilt und muss daher bestraft und untersagt werden. Die Reaktion auf ihre Tat bestätigt die Allmacht des Vaters und funktioniert paradigmatisch für jeglichen weiblichen Widerstand gegen die männliche väterliche Herrschaft. Sie widerspricht ihm, während sie sich mit ihm im Grunde einigt, um von ihm bestraft zu werden, da der Mensch sich selbst nicht bestrafen kann.

Wotan sieht auch ein, dass er sich selbst zum Feind geworden ist, denn er kann seinen eigenen Wünschen nicht folgen, ihn bindet das Gesetz. Er wird nun zum Knecht der äußeren Notwendigkeit, dargestellt in der Person Frickas, wie er Brünnhilde anvertraut: „Fromm streite für Fricka, / hüte ihr Ehe und Eide! / Was sie erkor, / das kiese auch ich: / was frommte mir eigner Wille? / Einen Freien kann ich nicht wollen – / für Frickas Knechte / kämpfe du nun!“ (W, V. 1131ff.)

Die identitätslose Brünnhilde vertritt seine in seinem Inneren verborgenen Wünsche und sie führt trotz ihres Ungehorsams Wotan gegenüber diese aus, wobei sie auf diese Art und Weise ihre göttliche Seite und ihre übermenschliche Macht opfert. Dies belegt auch die Auffassung Frickas, nämlich, dass Brünnhilde lediglich den Willen Wotans und nicht ihren eigenen vertritt. Mit den Worten Frickas:

Doch du – schütze ihn nicht,
wenn zur Schlacht der Rächer ihn ruft.
Wotan:
Ich – schütze ihn nicht.
Fricka:
Sieh mir ins Auge,
sinne nicht Trug!
Die Walküre wend' auch von ihm!
Wotan:
Die Walküre walte frei.
Fricka:
Nicht doch! Deinen Willen
vollbringt sie allein:
verbiете ihr Siegmunds Sieg! (W, V. 839ff.)

Um kurz zusammenzufassen, vermitteln die Handlungsmotive Brünnhildes auf den ersten Blick den Eindruck, dass sie völlig frei und eigenständig handelt. „Betrachtet man ihr Handeln jedoch im Kontext von Wotans Plänen, so erscheint sie weiterhin als verlängerter Arm Wotans, dessen Willen sie internalisiert hat, also unfrei.“⁸⁶

Brünnhilde ist das halbe Ich Wotans und steht in voller Waffenrüstung neben ihm, nur solange sie seinen *und nicht ihren* Willen ausdrückt und ausführt, nur solange sie ihm als gehorsame Tochter gehorcht. Sobald Wotan unter dem Druck Frickas seine Meinung ändert, ändert sich ebenfalls, zunächst allmählich, die psychische, aber dann auch die körperliche Haltung Brünnhildes. Als Wotan „in den Trümmern der eigenen Welt“ selbst „in eigner Fessel“ gefangen und nach der Regieanweisung „in finsternes Brüten versunken ist“, (W, V. 2094, V. 879 u. S. 139) wird sie zu seiner weiblichen Ergänzung, die ihm zustimmt, neben ihm sitzt und seinen Worten lauscht.

Nach der Regieanweisung „wirft [sie] erschrocken Schild, Speer und Helm von sich, und lässt sich mit besorgter Zutraulichkeit zu Wotans Füßen nieder“. (S. 140.) Wie es einer sorgenvollen, fürsorglichen Tochter geziemt, „legt [sie] traulich und ängstlich Haupt und Hände ihm auf Knie und Schoß“ [und hört ihm zu, während er] „ihr dann die Locken [streichelt]“. (Ebd.)

⁸⁶ Misselhorn, S. 214.

2.2.6. Vorläufiger Rekurs: Brünnhilde und Siegfried – Das zweite zweieinige Paar in seiner inzestuösen Ureinheit

Um zum erneuten asymmetrischen Rekurs der utopischen mannweiblichen Vollkommenheit in ihrer Ganzheit zu kommen, richtet sich der Blick auf folgende Phasen des Werdegangs Brünnhildes: Auf das Erwecken, mit den Worten von Gutjahr des „Nicht-Gleichen“, auf ihre Dechiffrierung als „Mutter-Imago oder Geliebte“, auf ihre Vereinigung im Zeichen der „männlich konnotierten Sonne“ und auf den Rekurs der zwei ungleichen Hälften, der der „entmachteten Brünnhilde“ und der des mächtigen Siegfrieds.

i. Das Erwecken des „Nicht-Gleichen“

Die altnordischen Quellen, die Götter- und Heldenlieder der *Edda* und die *Völsunga-Saga* boten Wagner, was er brauchte, nämlich „die noch ungebrochene, vom Christentum noch nicht gestörte, gewissermaßen organische Verbindung von Götter- und Heldenwesen. Sie boten ihm Weltenursprungs-Bilder und jene Götter, die versehrt sind von der Versehrung der Welt.“⁸⁷ In diesen Liedern ist nicht nur Altes bewahrt, sondern auch manches Moderne eingefügt, das dem hohen Mittelalter entstammt, wie zum Beispiel die durchaus archaisch wirkende Szene von der schlafenden Jungfrau, die ein Flammenwall umringt und nur vom stärksten Helden geweckt werden kann, eine Episode, die als eine junge und an den Norden angelehnte Erweiterung gelten kann. Im spät zum Christentum bekehrten Skandinavien hat sich beharrlich-treu bewahrt, was die heidnische Vorzeit gesungen hat.⁸⁸ Das Feuer, das alte Motiv der Mutprobe, nämlich das inszenierte Hindernis für den Freier, stellt unmittelbar den Kampf mit der Frau dar und nicht mit dem ihre Stärke ersetzenden Feuerwall. Die Elemente, über die der oberste Gott verfügt, nämlich Loges Feuer, übernehmen die Neutralisierung ihrer Aggressivität.⁸⁹

„Im Vordergrund, [nach der Regieanweisung] unter dem Schatten einer breitästigen Tanne, liegt Brünnhilde, in tiefem Schlafe: sie ist in vollständiger, glänzender Panzerrüstung, mit dem Helm auf dem Haupte, den langen Schild über sich gedeckt.“ (S, S. 306.) Das Feuer, das Brünnhilde bis zu ihrer erneuten Unterwerfung geschützt hat, weicht vor dem sich nähernden Siegfried zurück. Der Feuerbezwinger wird der Bezwiner der wehrlosen Frau sein: „Ha, wonnige Glut! / Leuchtender Glanz! / Strahlend offen / steht mir die Straße. – / Im Feuer mich baden! / Im Feuer zu finden die Braut!“ (S, V. 2341ff.)

Siegfried glaubt, in der schlafenden Gestalt einen Mann zu erkennen, wie er sich selbst sagt: „Ha! In Waffen ein Mann: - / wie mahnt mich wonnig sein Bild! -“ Wenn er doch Helm und Brünne löst, bricht nach der Regieanweisung langes, lockiges Haar hervor und von „schwellendem Atem / schwingt sich die Brust“. (S, V. 2363f. u. V. 2376f.)

Dann erfasst ihn beim Erblicken der wehrlos Schlafenden das Gefühl der Angst, als er, der als furchtloser Held konzipiert ist, in der Schlafenden nicht mehr seinesgleichen erkennt. Nach der Regieanweisung ergänzt sich zudem das Bild der Schlafenden mit dem „weichen weiblichen Gewande“ (S. 308), das sie trägt.

Als Siegfried Brünnhilde als Frau erkennt, erschrickt er und ruft unbewusst seine tote Mutter an. Es ist „dieser seelische Komplex von Mutterbild und Weibesliebe, der im Worte ausbricht, als Siegfried die Walküre von der Brünne befreit und entdeckt“,⁹⁰ wie Siegfrieds Worte enthüllen:

⁸⁷ Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*. München: Beck 1978, S. 126.

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ Vgl. Zurmühl, 1989, S. 187.

⁹⁰ Mann, S. 148.; „Nichts kann wagnerischer sein als diese Mischung aus mythischer Urtümlichkeit und psychologischer, ja psychoanalytischer Modernität“, schreibt Thomas Mann. „Um den Felsen der Jungfräulichkeit legt er [Wagner] feurige Angst, die das Urmännliche, getrieben von seiner weckenden, zeugenden Bestimmung, durchbricht, um beim Anblick des furchtsam

Das ist kein Mann! – –
Brennender Zauber
zückt mir ins Herz;
feurige Angst
faßt meine Augen:
mir schwankt und schwindelt der Sinn! –
Wen ruf' ich zum Heil,
daß er mir helfe? –
Mutter! Mutter!
Gedenke mein'! (S, V. 2381ff.)

Seine unmessbare Furcht drückt sich in einer Reihe von Fragen aus, die er sich selbst stellt, unbeantwortete Fragen, die sich wieder unbewusst an die tote Mutter wenden:

Wie weck' ich die Maid,
daß sie die Augen mir öffne? –
Das Auge mir öffnen?
Blende mich auch noch der Blick?
Wagt' es mein Trotz?
Ertrüg' ich das Licht? –
Mir schwebt und schwankt
und schwirrt es umher;
sehrendes Sengen
zehrt meine Sinne:
am zagenden Herzen
zittert die Hand!
Wie ist mir Feigem? –
Ist es das Fürchten? –
O Mutter! Mutter!
Dein mutiges Kind!
Im Schläfe liegt eine Frau: –
die hat ihn das Fürchten gelehrt! – (S, V. 2391ff.)

Er nennt sich folglich feige und weiß nicht, wie er die Furcht beendet, wie er Mut fassen kann. (Vgl. S, V. 2409f.) Er fragt sich offenkundig, ob das das Fürchten sei.⁹¹ Vor der Schlafenden fürchtet er sich jedenfalls nicht, denn sie liegt schlafend vor ihm. Er hat sie selbst entwaffnet. Da fügt er noch hinzu: „Mit banger Furcht / fesselst du mich: / du einz'ge hast / ihre Angst mich gelehrt.“ (S, V. 2514ff.) „Furcht setzt Wissen voraus.“⁹² Und dieses Wissen bekommt Siegfried von Brünnhilde, die genauso wie die Urmutter Erda - der griechischen Gaia entsprechend und die Ordnung der Natur hütend - und ihre Töchter, die Nornen, des Urwissens kundig ist. Ausschließlich den Frauen kommt im *Ring* ein mythisch-archaisches Wissen zu, sie repräsentieren die tiefsten mythischen Schichten des Wissens. Brünnhilde verliert aber ihre Verbindung zu den übermenschlichen Wissensquellen, indem sie sich in abgrundtiefer Liebesenttäuschung zum rasenden Weib entwickelt und sich dadurch von sich selbst entfremdet.⁹³

Ersehnten in den Hilferuf nach dem Heilig-Weiblichen, woraus er selber kam, nach der Mutter auszubrechen.“ Ebd.

⁹¹ Hierzu ist das *Märchen von einem der auszog, das Fürchten zu lernen* als Quelle Wagners zu erwähnen, wie dies der Grimmsche Titel schon verrät. Vgl. Voss, S. 459.

⁹² Vill, S. 17.

⁹³ Vgl. Borchmeyer, 2000, S. 40f.

ii. Brünnhildes Mutter-Sohn-inzestuöse Konstellation: „Mutter-Imago und Geliebte“

Siegfried:
So saug' ich mir Leben / aus süßesten Lippen, /
sollt' ich auch sterbend vergehn!
(S, V. 2422ff.)

Wie gelangt Siegfried bei Wagner zu der schlafenden Schönen?

Der Gesang des Waldvogels als reine Reinkarnation von Siegfrieds Mutter führt ihn zu seiner unbekanntem Geliebten. Es ist die Sehnsucht nach der verlorenen Mutter, die sich unbewusst von der Stimme des Vogels geleitet auf das Menschenweib richtet. Immer wenn der Waldvogel, der „die mütterliche Seele der Sieglinde verkörpert“,⁹⁴ - so hat Wagner selbst später einmal den Waldvogel gedeutet - singt, umspielen Siegfrieds Gedanken die unbekanntem Mutter. Der Waldvogel ist also Teil dieser naturhaft-mütterlichen Sphäre.⁹⁵

Brünnhilde ist auf ihrem Weg zum zweiten Rekurs mit Siegfried in eine neue inzestuöse Rolle geraten. Sie ist „als Schwester seiner Eltern nicht nur seine Tante, sondern wird ihm bei der ersten Begegnung auch zur Mutter-Imago und Geliebten. Unter diesem Aspekt verwandelt sich die göttliche Vater-Tochter als jungfräuliche Braut zur Sohnes-Mutter“.⁹⁶

In der erwachenden Liebe Siegfrieds zu Brünnhilde ist eine Parallele des Geschwisterinzesstes zu finden. Die Verwicklung von erotischer Leidenschaft, Furcht und Mutterbindung nimmt Erkenntnisse der Psychoanalyse vorweg, wenn Siegfried, die Worte Brünnhildes wörtlich nehmend glaubt, in Brünnhilde die früh verstorbene Mutter gefunden zu haben, als ihm Brünnhilde sagt: „Dich Zarten nährt ich, / noch eh du gezeugt, / noch eh du geboren, / barg dich mein Schild: / so lang lieb' ich dich, Siegfried!“ (S, V. 2462ff.) Sie ist jedoch die Wissende gegenüber dem unerfahrenen Kind und ist ihm gewissermaßen Frau und Mutter zugleich, obwohl sie ihm seinen Irrtum, die mütterliche Metaphorik wörtlich zu nehmen,⁹⁷ erklärt: „Du wonniges Kind! / Deine Mutter kehrt dir nicht wieder.“ (S, V. 2471f.) Diese

Anrufung der toten Mutter geht mit dem Wunsch einher, die Walküre ins Leben zu wecken. Dieser Ergänzungswunsch aber vollzieht sich nun im Zeichen angsterzeugender Differenzenerfahrung. [...] Furcht wird nun vielmehr durch die unbegreifliche Andersheit ausgelöst, da kein Erkennen des Gleichen mehr möglich ist. Siegfrieds Furcht erwächst aus der Erkennung der Walküre als *Nicht-Mann* und damit aus der Aufgabe, dieses Nicht-Eigene in der Differenz zum Eigenen zu bestimmen.⁹⁸

Siegfried wird also durch einige Formulierungen Brünnhildes zu dem Irrtum verleitet, sie sei seine Mutter. Allerdings erfolgt seine ersehnte Wiedervereinigung mit dem Körper der Mutter nur durch die sexuelle Liebe zu ihr. Die pubertäre Angst des „nicht zu Ende geborenen Mannes“ vor der Frau, um Klaus Theweleits Formulierung zu verwenden, findet sich in der schlafenden Brünnhilde wieder. Siegfried ruft zunächst, um dieser zu entkommen, die eigene Mutter an, die einzige Frau, die für den Mann keine Bedrohung darstellt. Übrigens starb Siegfrieds Mutter bei der Geburt, was unmittelbar darauf hinweist, dass er die Schuld an ihrem Tod trägt und sie so gewissermaßen auf definite Weise besiegt hat. Die Vernichtung der Frau

⁹⁴ Nach einem Bericht von Hans von Wolzogen in den B BL (Bayreuther Blätter) 1930, S. 139 (Anm.), zitiert nach Curt von Westernhagen: *Die Entstehung des Ring. Dargestellt an den Kompositionsskizzen Richard Wagners*. Zürich u. Freiburg: Atlantis 1973, S. 187 u. ebd. (Anm. 18).

⁹⁵ Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 2002, S. 302 u. S. 574 (Anm. 63).

⁹⁶ Gutjahr, 2005, S. 103.

⁹⁷ Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee - Dichtung - Wirkung*. Stuttgart: Reclam 1982, S. 248.

⁹⁸ Gutjahr, 2005, S. 106. (Hervorhebung von der Autorin)

ist ein durchgehendes Motiv bei Wagner und es ist das eigentliche Lebensrezept der Wagnerschen Männer.⁹⁹

iii. Die Vereinigung im Zeichen der „männlich konnotierten Sonne“

Das Erwecken der Walküre als erster Schritt zur Bildung des neuen Ganzen wird von Siegfried entschieden und die Art und Weise von ihm festgelegt. Siegfried erweckt also „Brünnhilde hingegen zu weiblicher Identität, indem er sie als spiegelbildliche Ergänzung bestimmt, die ihm erst seine männliche Identität zu bestätigen vermag.“¹⁰⁰

Als die entwaffnete, schon gezähmte, stille und fruchtbare Natur wird die Schlafende, die von der Sonne - personifiziert in Siegfried - geweckt wird, in die Geschlechterdiskussion der vorliegenden Arbeit eingebracht.

Daher ist es kein Zufall, dass sich Siegfried mit Brünnhilde im Zeichen der Sonne vereinigt, eine unmittelbare Anspielung auf die ursprünglich männlich konnotierte göttliche Einheit.¹⁰¹ So Siegfried: „Schimmernde Wolken / säumen in Wellen / den hellen Himmelssee: / leuchtender Sonne / lachendes Bild / strahlt durch das Wogengewölk!“ (S, V. 2370ff.)

Die Figur Siegfrieds erinnert - nach der eigenen 1850 verfassten Mythos-Theorie Wagners in seiner Schrift *Die Wibelungen* - an den „Sieg des Lichtes über die Finsterniß“ im darauf folgend Zitat, wenn er Brünnhilde aus ihrem Zauberschlaf erweckt. Wagner schreibt dem Licht eine grandiose, doch männliche Bedeutung zu, denn den

ersten Eindruck empfängt der Mensch von der ihn umgebenden Natur, und keine Erscheinung in ihr wird von Anfang an so mächtig auf ihn gewirkt haben, als diejenige, welche ihm die Bedingung des Vorhandenseins oder doch Erkennens alles in der Schöpfung Enthaltene auszumachen schien: das ist das Licht, der Tag, die Sonne. Dank, und endlich Anbetung, mußte diesem Elemente sich zunächst zuwenden, um so mehr als sein Gegensatz, die Finsterniß, die Nacht, unerfreulich, daher unfreundlich und grauenerregend erschien. Ging dem Menschen nun alles Erfreuliche und Belebende vom Lichte aus, so konnte es ihm auch als der Grund des Daseins selbst gelten: es ward das Erzeugende, der Vater, der Gott; das Hervorbrechen des Tages aus der Nacht erschien ihm endlich als der Sieg des Lichtes über die Finsterniß, der Wärme über die Kälte usw.¹⁰²

Auch die Worte Brünnhildes „Heil dir, Sonne! / Heil dir, Licht! / Heil dir, leuchtender Tag!“ (S, V. 2425ff.) lassen unmittelbar an diesen Lichthymnus Wagners in seinen *Wibelungen* denken. Nicht nur die Begrüßungsart Brünnhildes, sondern auch die Bezeichnungen Siegfrieds als „Wecker des Lebens, / siegendes Licht“ (S, V. 2456ff.) weisen auf den Sonnengott Helios hin, während Siegfried auch seinerseits beim Anblick der Schlafenden „leuchtender Sonne / lachendes Bild“ ruft. (S, V. 2373f.) Mit einer Hymne an die Sonne, an das Licht, an die Liebe schließt Siegfried in einem Duett mit Brünnhilde den zweiten Tag der Tetralogie: „Heil der Sonne, / die uns bescheint! / Heil dem Tage, / der uns umleuchtet! / Heil dem Licht, / das der Nacht enttaucht! / Heil der Welt, / der Brünnhild' erwacht!“ (S, V. 2754ff.)

Es stellt sich also die Frage, „[d]er junge Held, der die schlafende Walküre aus dem Zauberschlaf erweckt, ist er nicht der Sonnengott, der im Frühling die Erde aus dem langen Winterschlaf wieder auferstehen läßt?“¹⁰³ Nach dem herrschenden männlichen Prinzip „ist [Siegfried] in Brünnhildes Augen das Licht!“¹⁰⁴ Dies beweist sowohl die von Männern verfasste Literatur, als auch die von Männern gefertigte Malerei.

⁹⁹ Vgl. Schickling, 1989, S. 167.

¹⁰⁰ Gutjahr, 2005, S. 107.

¹⁰¹ Vgl. dies., 2004, S. 156.

¹⁰² Wagner, Richard: „Die Wibelungen“. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Vierte Auflage. Bd. II. Leipzig: Fritzsche 1907, S. 115-155, hier S. 130f. (Hervorhebung vom Autor)

¹⁰³ Vries, S. 266.

¹⁰⁴ Borchmeyer, 2002, S. 290. (Hervorhebung vom Autor)

iv. **Der Rekurs der zwei ungleichen Hälften, der der „entmachteten Brünnhilde“
und der des mächtigen Siegfrieds**

Brünnhilde bin ich nicht mehr! (S, V. 2574.)

Die Entmachtung Brünnhildes führt zu der Macht Siegfrieds, denn ihre männliche Kraft geht mit der Übergabe ihrer Waffen und mit dem Verlust ihres Luftrosses symbolisch an Siegfried über. Dasselbe gilt für ihr göttliches Wissen, das durch die Runen an Siegfried übergeht.¹⁰⁵ Diese Übergabe aller ihrer Elemente bedeutet den Verlust ihrer Identität. Aus der Walküre macht Wagner ein „trauriges Weib“:

Brünnhilde:
Dort seh' ich den Schild,
der Helden schirmte;
dort seh' ich den Helm,
der das Haupt mir barg:
er schirmt, er birgt mich nicht mehr!
[...]
(mit gesteigerter Wehmut).
Ich sehe der Brünne
prangenden Stahl:
ein scharfes Schwert
schnitt sie entzwei;
von dem maidlichen Leibe
löst' es die Wehr: –
ich bin ohne Schutz und Schirm,
ohne Trutz ein trauriges Weib! (S, V. 2531ff.)

Die Umkehrung der Rollen wird nun vollends deutlich. Siegfried kam ohne Schild und Helm, durch brennendes Feuer ohne Brünne und Panzer, also nackt, entwaffnet (vgl. S, V. 2540 u. V. 2549ff.), während es Brünnhilde ihr Name als die im Panzer Kämpfende schwer fällt, sich in ihrer neuen Rolle zurecht zu finden, wie sie gesteht: „Verwundet hat mich, / der mich erweckt! / Er erbrach mir Brünne und Helm: / Brünnhilde bin ich nicht mehr!“ (S, V. 2571ff.)

Sie verliert mit der Entkleidungsszene nicht nur ihre männlichen Attribute, sondern sie wird „auch als göttlicher androgyn zur Frau zerteilt. [...] Der Trauer Brünnhildes über den Verlust ihres göttlich/männlichen Anteils korrespondiert die Angst Siegfrieds vor der zur Frau Zerteilten.“¹⁰⁶

Das Erwecken der Walküre zu einem Menschenweib erfolgt allmählich durch die ständigen Aufforderungen Siegfrieds, wie seine Versuche es darstellen: „Noch bist du mir / die träumende Maid: / Brünnhildes Schlaf / brach ich noch nicht. / Erwache! Sei mir ein Weib!“ Er fügt noch hinzu: „Erwache, Brünnhilde! / Wache, du Maid! / Lebe und lache, / süßeste Lust! / Sei mein! sei mein! sei mein!“ (S, V. 2575ff. u. V. 2660ff.)

„Seit vollends Siegfried sie erweckt, hat sie kein anders Wissen mehr als das Wissen der Liebe“,¹⁰⁷ schreibt Wagner am 25.01.1854 an seinen Freund August Röckel. Ihr Wissen ist das Leuchten der Liebe zu ihm. So vollzieht sich die Verwandlung der starken, weisen Frau in ein liebendes Weib, ihr schwirren die Sinne, ihr Wissen schweigt, ihre Weisheit schwindet. (Vgl. S, V. 2580ff.) Sie ist sich nach Julia Kristeva fremd geworden.

¹⁰⁵ Vgl. Gutjahr, 2005, S. 107.; Die Weisheit der Frauen schöpft er aus dem Lied der *Edda* mit dem Titel *Die Erweckung der Walküre*. Vgl. Buschinger, 2007, S. 91.

¹⁰⁶ Gutjahr, 2005, S. 106.

¹⁰⁷ *Richard Wagners Briefe in Originalausgaben*. Zweite Folge. XI. *Richard Wagner an August Röckel*. Eingeführt durch La Mara [Ida Marie Lipsius]. 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912, S. 34-42, hier S. 40.

Der furchtlose Held verliert seine Furcht vor Brünnhilde bei der Wandlung ihrer androgyn-starken Körperlichkeit. Seine Furcht weicht dem Begehren. Er wird zu einem gottgleichen Helden, indem er von Brünnhilde ihre männlich-göttliche Kraft übertragen bekommt und sich in dieser Ergänzung nun als Einheit einer Zweieinheit versteht.¹⁰⁸ Mit diesem Ausspruch bestätigt Siegfried in seinem Dialog mit Brünnhilde die Zweieinigkeit:

Brünnhilde:
O wär Brünnhild' deine Seele!
Siegfried:
Durch sie entbrennt mir der Mut.
Brünnhilde:
So wärst du Siegfried und Brünnhilde.
Siegfried:
Wo ich bin, bergen sich beide.
Brünnhilde:
So verödet mein Felsensaal?
Siegfried:
Vereint faßt er uns zwei. (G, V. 237ff.)

Dieser Dialog illustriert den Tauschprozess, während Brünnhilde ihre androgyn Ganzheit feiert: „Du selbst bin ich / wenn du mich Selige liebst.“ (S, V. 2474.) In der Verbindung mit Siegfried scheint also ihr *symbolontisches Curriculum* vollzogen und somit weist Wagner auf die romantische Aufhebung des Individualismus hin.

Die Konstatierung der Zweieinigkeit Brünnhildes beinhaltet die Antwort Siegfrieds, dass der Felsensaal sie beide beinhaltet, obwohl er abwesend sein wird, denn nach dem literarischen Ur-Modell des mittelalterlichen Minnedienstes gewinnt der Ritter seine Ehefrau oder Minnedame und zieht „zu neuen Taten“ (G, V. 149) aus, um sich in der Welt zu bewähren. Der androgyn Rekurs der *Symbola* wird im Sinne des Herzenstausches durch die courtoisen Spielregeln der Hohen Minne konserviert. Bei physischer Abwesenheit des ständig abenteuersuchenden Ritters imaginiert der Topos der mittelalterlichen Minne die seelische Anwesenheit des Geliebten, indem sich das Herz des oder der Geliebten im eigenen Ich inkorporiert. Wagner ersetzt das Herz nun durch die Seele.¹⁰⁹

Die androgyn Einheit im Prozess des *symbolleinen* drückt sich auch im Austausch vom Ring Siegfrieds und dem Ross Brünnhildes aus. Dadurch schaffen sie in ihrer Trennung die Zweisamkeit in ihrer Abwesenheit.¹¹⁰ Der Ring, sie nennt ihn sogar „Siegfrieds Liebespfand“, ist für Brünnhilde Siegfried, das Ross ist für Siegfried Brünnhilde. Sie will den Ring als „einziges Gut“ aufbewahren (G, V. 722 u. V. 210), er behält seinerseits ihr Ross und ihr Schild.

Nun ist Brünnhilde die liebende Frau. Die Übergabe ihres Kampffrosses beweist ganz deutlich ihren Rollenwechsel, da das Ross ein Requisite ihrer Walküren-Existenz ist, es nutzt ihr nicht mehr.¹¹¹ Die Bedeutung des Ringes hebt Brünnhilde allerdings besonders hervor, indem sie der Walküre Waltraute sagt:

Ha! weißt du, was er [der Ring] mir ist?
Wie kannst du's fassen,
fühllose Maid! –
Mehr als Walhalls Wonne,
mehr als der Ewigen Ruhm –
ist mir der Ring:
ein Blick auf sein helles Gold,
ein Blitz aus dem hehren Glanz –

¹⁰⁸ Vgl. Gutjahr, 2004, S. 155f.

¹⁰⁹ Vgl. Emig, S. 93.

¹¹⁰ Vgl. Borchmeyer, 2002, S. 293.

¹¹¹ Vgl. Henze-Döhning, S. 134.

gilt mir werter
als aller Götter
ewig währendes Glück!
Denn selig aus ihm
leuchtet mir Siegfrieds Liebe: (G, V. 731ff.)

Dass der Ring an die Rheintöchter zurückgegeben wird und dass die Welt dadurch von seinem Fluch befreit wird, bedeutet das Ende des Eigentums, der Allmacht der Kategorie des Habens, aus der allein sich der Staat herleitet. Dieses Ende wird durch Brünnhilde herbeigeführt. Für sie ist der Ring nicht Besitz, sondern ein Liebesobjekt, was seinem eigentlichen Wesen widerspricht. Da, wo Siegmund und Siegfried versagt haben, bleibt Brünnhilde die freieste Tat vorbehalten, die Welt von allen Schicksals- und Gesellschaftszwängen zu befreien.¹¹²

2.2.7. Zweites Chiasma zwischen dem un-wissenden Mann und der ur-wissenden Frau

Die neu gestiftete androgyn-göttliche Einheit des un-wissenden Siegfrieds - da er erst durch die Frau wissend geworden ist - in seiner Paarbeziehung mit Brünnhilde, der Ur-Wissenden, verwandelt sich seitens Siegfrieds mit dem Vergessenstrunk in Liebesverrat.

Während sich Siegfried sonst in seinem Wesen selbst treu und den anderen gegenüber unverändert bleibt, wirkt sich das Teuflische dieses Trunks nur auf den Brünnhilde-Komplex aus. Nur Brünnhilde wird von ihm vergessen, nur ihr gegenüber ist er brutal und erbarmungslos.¹¹³ Siegfried ist ein naiver Tor, der in die Falle des Bösen gerät. Seine Torheit entspringt aus seiner archaischen Naivität, die den Gesetzen der höfischen Zivilisationswelt nicht gewachsen ist. Der Lichtgott Siegfried lässt sich auf der Basis eines archaischen Treue-Ethos im Dienste der eingeschworenen Blutsbrüderschaft betrügen. Die schwarze Zivilisationswelt herrscht über den strahlenden Helden, und die Finsternis in der Gestalt Hagens überwindet naturzyklisch-archetypal das Licht. Durch den Vergessenstrunk, das infame Instrument Hagens, das wie eine Art magischer Gehirnwäsche wirkt, wendet er sich von Brünnhilde ab. Dieser Trunk ist nicht die Folge der längst vollzogenen inneren Abwendung Siegfrieds von Brünnhilde, sondern er macht den Helden, den Mann, schuldlos schuldig.¹¹⁴

Siegfried wird zu einem schwachen Mann, der in der Maskerade eines „Nicht-Siegfried“ der Walküre gegenüber auch einen Kampf gegen sich selbst austrägt. Sein Schwert, Nothung geheiß, legt er dann zwischen sich und die Walküre und trennt damit die neue androgyn Liebes-Einheit:¹¹⁵ „Nun, Nothung, zeuge du, / daß ich in Züchten warb: / meine Treue während dem Bruder, / trenne mich von seinem Weib!“ (G, V. 829ff.) Dieses Weib war aber vor dem Trunk sein eigenes Weib. Es ist also der Mann, der die Trennung vollzieht und der wütenden Brünnhilde den Ring, das Symbol ihrer Vereinigung, mit Gewalt entreißt. So Brünnhilde: „Bleib' fern! Fürchte dies Zeichen! [den Ring] / Zur Schande zwingst du mich nicht, / so lang'

¹¹² Vgl. Borchmeyer, 1982, S. 243. Borchmeyer weist hier auf den Begriff des Eigentums und des Habens bei Karl Marx hin.; Nach Marx hat das Privateigentum den Menschen so dumm und einseitig gemacht, „daß ein Gegenstand erst der *unsrige* ist, wenn wir ihn haben, (er) also als Kapital für uns existiert, oder von uns unmittelbar besessen, gegessen, getrunken, an unserem Leib getragen, von uns bewohnt etc., kurz *gebraucht* wird. [...] An die Stelle *aller* physischen und geistigen Sinne ist daher die einfache Entfremdung aller dieser Sinne, der Sinn des Habens getreten. [...] Die Aufhebung des Privateigentums ist daher die vollständige Emanzipation aller menschlichen Sinne und Eigenschaften“. Marx, Karl: *Die Frühschriften*. Hrsg. von Siegfried Landshut. Stuttgart: Kröner 1964, S. 240. (Hervorhebung vom Autor)

¹¹³ Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Die Götter tanzen Cancan. Richard Wagners Liebesrevolten*. Heidelberg: Manutius 1992, S. 176. Darin ins. das Kapitel „Richard Wagners verkaufte Braut. Verdinglichung und Liebe im Musikdrama“, S. 145-182.

¹¹⁴ Vgl. Borchmeyer, 2002, S. 291f. u. S. 294.

¹¹⁵ Vgl. Gutjahr, 2004, S. 156.

der Ring mich schützt. / [...] Zurück, Räuber! / Frevelnder Dieb! / Erfreche dich nicht zu nahn!
/ Stärker wie Stahl / macht mich der Ring: / nie – raubst du ihn mir!“ (G, V. 811ff.)

In der Sphäre des Schuldigwerdens Siegfrieds ist eine Parallele Wotans zu finden. Wotan lässt Brünnhilde die Schuld ihres Ungehorsams austragen, denn er sieht sich gezwungen, sie nach den Gesetzen des Patriarchats zu bestrafen. In diesem Sinne wird auch Siegfried trotz des von ihm an Brünnhilde begangenen Betrugs entschuldigt, sogar gerechtfertigt. Der Mann, sei es der Vater oder der Geliebte, ist schuldlos, auch wenn der Frevel und der Betrug von ihm stammen. Da übersieht die wissende Frau die Schuld, als hätte sie mit einem Knaben zu tun. So nennt ihn Brünnhilde „Du wonniges Kind“, „O kindischer Held / O herrlicher Knabe / Du hehrster Taten / töriger Hort!“ (S, V. 2471 u. V. 2720ff.)

Wagner lässt den Mann die Trennung und den damit verknüpften Betrug ohne Schuldgefühle vollziehen.

Diese Paradoxie des Schuldlos-Schuldigsein von Siegfried ist das Thema von Brünnhildes Schlussgesang und dient zur Apotheose des männlichen Geschlechts, indem die Tugenden Siegfrieds, die sich allerdings in seinem Handeln nicht wiederfinden lassen, von der Betrogenen selbst hervorgehoben werden:

Brünnhilde:
Wie die Sonne lauter
strahlt mir sein Licht:
der Reinste war er,
der mich verriet!
[...]
Ächter als er
schwur keiner Eide;
treuer als er
hielt keiner Verträge;
laut'rer als er
liebte kein andrer:
und doch alle Eide,
alle Verträge,
die treueste Liebe –
trog keiner wie er! (G, V. 1935ff.)

Nach dem zweiten Chiasma bzw. der psychischen Abkehr Siegfrieds von Brünnhilde, die lediglich durch ihre Täuschung und den falschen Bund mit Gunther möglich war, soll in der Ewigkeit der endgültige Rekurs dieses utopischen Teufelskreises wiederhergestellt werden, wie Brünnhildes letzte Worte auf den Scheiterhaufen reitend verkünden. Sie will ihn umschlingen und von ihm umschlossen werden, in mächtigster Minne wünscht sie sich die Vermählung mit ihm. (Vgl. G, V. 2027ff.)

2.2.8. Der endgültige Rekurs Siegfrieds und Brünnhildes im Tode

i. Die Wagnersche Utopie des „noch unvorhandenen, ersehnten, geahnten, unendlich weiblichen Weibs“, des toten Weibs

Bewusst stellt Wagner im *Ring* die Weisheit der Frauen der blinden Tatenwut der Männer gegenüber. Erda, Brünnhilde und die drei Nornen sind weise Frauen, die das Urwissen verwalten und die Zukunft voraussagen. Wagners romantische Opern führen eine Utopie vor Augen,¹¹⁶

nämlich Wagners lebenslangen Wunschtraum, die vaterrechtlich orientierte Kultur seiner Zeit durch ein neues Liebesbewußtsein zu humanisieren, wobei den wissenden Frauen die Aufgabe

¹¹⁶ Vgl. Floros, 2003, S. 50.

zufällt, die Männer von ihrer Ichbefangenheit und Machtbesessenheit zu befreien und durch Liebe und Einsicht sie zu wahren und freien Menschen zu machen.¹¹⁷

Nach Wagner erfolgt die vollkommene Menschwerdung, die harmonische Zweieinigkeit, durch die Liebe, was an die Auffassung der alten Griechen über die androgynen, zwitterhaften Wesen erinnert. Die Liebe ist zweifelsohne das zentrale Thema des Lebens und der Kunst Richard Wagners. Er wandte sich von historischen Stoffen und von der Grand' Opera ab und ließ sich von den Mythen der deutschen Sagenwelt inspirieren, in der er das Reinmenschliche suchte,¹¹⁸ „das durch die Liebe verbunden erst Mensch ist“.¹¹⁹ Die Liebe ist nach Wagner

etwas Einmaliges und Unwiederholbares, etwas Elementares und Exterritoriales, das sich jenseits von Zeit und Raum ereignet und nicht institutionalisiert werden kann, etwas, das gegen die Normen und Konventionen der Gesellschaft und die jeweilige, als brüchig erkannte Moral opponiert. Liebe kennt nur ihr eigenes Gesetz, sie kennt andere Gesetze nicht, weshalb sie oft den Ehrenkodex verletzt.¹²⁰

In Wagners Auffassung sind Siegfried und Brünnhilde das ideale Paar, da sie einander ergänzen und den vollkommenen Menschen bilden. Wagner nimmt in einem Brief an August Röckel vom 25.01.1856 selbst dazu Stellung:

Auch Siegfried allein (der Mann allein) ist nicht der vollkommene „Mensch“: er ist nur die Hälfte, erst mit Brünnhilde wird er zum Erlöser; nicht Einer kann Alles; es bedarf Vieler, und das leidende, sich opfernde Weib wird endlich die wahre wissende Erlöserin: denn die Liebe ist eigentlich „das ewig Weibliche“ selbst.¹²¹

Bewusst spricht Wagner von Brünnhilde wie von einem idealisierten Weib, das es im realen Leben nicht gibt, so wie er es Franz Liszt schildert: „Du hast z.B. nicht mehr darüber Dich zu ängstigen, was diese Leute zu dem ‚Weibe‘ sagen werden, die unter ‚Weib‘ immer nur ihre Frau, oder – wenn sie sich hoch versteigen – ein Bordellmädchen denken können!“¹²² Wagner war sich dieses utopischen Charakters seiner Vorstellungen voll bewusst, doch als Visionär erhoffte er sich von der Kunst die Lösung der Probleme.

Er erblickte in der Liebe eine Art Heilmittel gegen den Egoismus und er war fest davon überzeugt, dass die Welt und der Mensch nur durch die Liebe erlöst werden können. Die Wagnersche Vollkommenheit bedarf der Aufopferung der Frau, die lediglich der Erlösung des männlichen Geschlechts dient.¹²³

Seine utopische, eher künstlerische und nicht realitätsnahe Vorstellung vom Weib erläutert er folgendermaßen: „[D]ies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, - sage ich es mit einem Worte heraus: *das Weib der Zukunft*.“¹²⁴

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Vgl. ders.: *Der Mensch, die Liebe und die Musik*. Zürich u. Hamburg: Arche 2000, S. 218.

¹¹⁹ Wagner, Richard: „Oper und Drama“. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. IV. Leipzig: Fritsch 1888, S. 1-229, hier S. 102. (Hervorhebung vom Autor)

¹²⁰ Floros, 2000, S. 218f.

¹²¹ Wagner, 1912, S. 37.

¹²² Brief Wagners an Liszt vom 20.11.1851. Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*. Bd. IV. *Briefe der Jahre 1851-1852*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1979, S. 192. (Brief Nr. 85.)

¹²³ Vgl. Floros, 2000, S. 229.

¹²⁴ Wagner, Richard: „Eine Mitteilung an meine Freunde“. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. IV. Leipzig: Fritsch 1888, S. 230-344, hier S. 266. (Hervorhebung vom Autor)

Dieses Weib ist opferbereit, es opfert sich aus Liebe und folgt Siegfried in den Tod. Echte Liebe ist nach Wagner bedingungslos und dauert bis in den Tod, wobei der Mann nur durch die Frau erlöst werden kann,¹²⁵ durch ein Weib, „das sich aus Liebe ihm opfert“.¹²⁶

Wagners Motiv des Liebestodes ist eine der frühesten Erscheinungen der bürgerlichen Rückzugsbewegung ins Innerste, in die Seele, die für die Zeit nach 1849 typisch wurde. Wagner verwendet das Motiv des Liebestodes in seinem Werk, ohne Bezug auf das reale Leben der Menschen der damaligen Zeit zu nehmen, da Situationen, die einen Liebestod erfordern würden, im 19. Jahrhundert eher eine Seltenheit waren. Es ist ein hoch-symbolisches Motiv, das nur in der Form der Kunst vollständig und verständlich darstellbar ist und mit dem Verhältnis von Mann und Frau eng zusammenhängt. Der Gedanke des Todes als Opfer, das den erlöst, für den man sich opfert und zugleich einen selbst, hat Wagner ebenfalls seit seinen frühesten Opern beschäftigt.¹²⁷

Damit ist aber nicht der banale Zufall des Sterbens gemeint, sondern der bewußt in Liebe angestrebte Tod mit dem man sich vom egoistischen Weltzusammenhang löst. [...] Die Liebe, und gemeint ist ausschließlich die geschlechtliche, ist also der unmittelbare Gegensatz zum Egoismus. Dieser *nimmt*, während *jene* gibt. Das Geben aber ist „Entäußerung“, letztlich der Tod.¹²⁸

In dieses Spiel zwischen Liebe und Tod stellt Wagner seine Hauptfigur. Den Liebestod Brünnhildes hat schon ihre Halbschwester und Mutter Siegfrieds vorbereitet und ihn nach dem Tod des brüderlichen Geliebten sogar selbst erwünscht, wie sie dies den Walküren erklärt. So Sieglinde: „[E]inzig taugt mir der Tod! / Wer hieß dich Maid / dem Harst mich entführen? / Im Sturm dort hätt' ich / den Streich empfahn / von derselben Waffe, / der Siegmund fiel: / das Ende fand ich / vereint mit ihm!“ (W, V. 1720ff.)

Wagner ist insbesondere von Frauen fasziniert, die paradoxerweise sowohl von selbstbestimmter Autonomie als auch von hingebungsvoller Unterwerfungsbereitschaft geprägt sind. Eben in dieser Gleichzeitigkeit von Autonomie und Hingabe zeigt sich Wagners Projektion seines Weiblichkeitsideals. Während seine männlichen Helden unfrei bleiben, ist der Akt der Befreiung der kennzeichnende Zug seiner Heldinnen. Doch das trügt, denn¹²⁹ „diese Freiheit wird eben nicht durch Aufbegehren und Kampf erreicht, sondern durch Verzicht, Entsagung, Demut, Dienen, Unterwerfung, Opferbereitschaft und Hingabe bis zum Tod.“¹³⁰ Dies beweist auch die vielzitierte Stelle Wagners: „Die Natur des Weibes ist die Liebe: aber diese Liebe ist die *empfangende* und in der Empfängnis rückhaltlos sich *hingebende*.“¹³¹ Nach Wagner ist das Weib in seiner Auffassung der Liebe

das empfangende Gefäß und der gebärende Organismus, der sich zur Bereitschaft, jedoch nie zur Initiative entwickelt, die stets vom Mann als dem schöpfenden und zeugenden Organismus ausgeht und durch die die Frau in der Einheit mit dem Mann überhaupt erst ihr Sein erhält.¹³²

Seine Heldinnen in den Musikdramen reagieren auf die von den Männern abgeschlossenen Händel, die Verträge und die Kämpfe der Männer, „sie sind nicht die Handelnden,

¹²⁵ Vgl. Floros, 2000, S. 221.

¹²⁶ Wagner, 1888, S. 266.

¹²⁷ Vgl. Schickling, 1983, S. 196 u. S. 199.

¹²⁸ Ebd., S. 199. (Hervorhebung vom Autor)

¹²⁹ Vgl. Friedrich, Sven: „Gibt es eine ‚Philosophie des Weiblichen‘ bei Wagner?“ In: Susanne Vill (Hrsg.): „Das Weib der Zukunft“. *Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 44-56, hier S. 53f.

¹³⁰ Ebd., S. 54.

¹³¹ Siehe zum Wagnerschen Vergleich des Wesens der Frau mit der Musik das Kapitel „Die Oper und das Wesen der Musik“. In: Wagner, Richard: *Oper und Drama*. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Kropfinger. Stuttgart: Reclam 2008, ins. S. 118-122, hier S. 118. (Hervorhebung vom Autor)

¹³² Friedrich, S. 50.

Planenden, Aktiven, sondern die Verhandelten. [Das Objekt des Handels.] Dies ist die bürgerliche Seite des Frauenbildes, die Botschaft des 19. Jahrhunderts, das strukturell vielleicht Wagner auch in seinem Leben am nächsten vermittelte Frauenbild“.¹³³ Immer wieder wird in der Literatur von den Wagnerschen Frauenfiguren berichtet, dass sie größtenteils aktiv handelnde Figuren sind. Doch die Aktivitäten dieser weiblichen Erlösungsfiguren resultieren stets aus sich aus männlichen Reaktionen ergebenden Taten, da sowohl das Wissen als auch der Wille stets vom Mann ausgeht.¹³⁴ So eine

konventionelle Dichotomie zwischen aktivem männlichem und passivem weiblichem Geschlechtscharakter wird also von Wagner nicht eigentlich aufgehoben, sondern sie ist stattdessen in das androgyne Modell eingebunden: die Frau hat soviel an männlichem Anteil empfangen, daß sie handlungsfähig und kühn ihr Telos der Vereinigung mit dem Geliebten, auch und gerade über ihr erlösendes Selbstopfer, verfolgt.¹³⁵

Die Wagnerschen Frauen „nehmen Kränkung, Verrat, Treuebruch hin und lassen dennoch wieder die Versöhnung zu.“¹³⁶ Mit einer Ausnahme des Werkes *Meistersinger* enden alle Musikdramen Wagners mit der Aufopferung der Frau. Denn die Androgynie im Wagnerschen Sinne ist nicht eine Androgynie der Gleichheit, wie die unserer Zeit unter dem Einfluss des Feminismus, sondern eine Androgynie, wo das männliche Prinzip das weibliche Prinzip absorbiert und zerstört, wo der Dichter über die Musik zu seinem Nutzen bzw. Vorteil herrscht. Im Musik-Drama ist die Musik die Dienerin des Dramas.¹³⁷

ii. Die sich selbst opfernde Tochter als Erlöserin der Welt

Die Erlösungsidee durchdrang Wagner und ergriff ihn sogar obsessiv, sie determinierte sein Leben und Schaffen und wurde für ihn zu einem universalistischen Begriff, der die Grenzen des metaphorisch Poetischen sprengte. Seinem Konzept der Erlösung durch die Liebe wohnt etwas verführerisch Faszinierendes bei, die verwirrende Magie des erotischen Untergangs, denn es handelt sich nicht um die Erlösung von einem qualvollen Leben zu einem besseren, glücklicheren Leben, sondern um eine Erlösung durch den Tod. Die Liebe ist von vornherein auf den Tod ausgerichtet, der Tod ist unausweichlich und ist nicht als Folge tragisch verknüpfter Handlungen zu verstehen,¹³⁸ sondern sie ist die „conditio sine qua non, die erfüllt werden muss“.¹³⁹

Das Motiv der verkauften Braut und der Frau als Erlöserin, sowie auch das Thema der Ehe und der Liebestreue taucht bei Wagner mehrmals auf, wobei Brünnhilde in der *Götterdämmerung* als Musterbeispiel dafür gilt. Hier findet sich die schlimmste Variante dieses Themas, denn durch den Vergessenstrank gerät Siegfried in das tödliche Netz des Bösen, das der Ring symbolisiert und macht seine geliebte Brünnhilde, die er nicht mehr erkennt, zum Beuteobjekt für einen anderen Mann und dadurch zum weiblichen Tauschobjekt.¹⁴⁰ Das Göttergeschlecht geht unter, der damit verbundene Materialismus verschwindet. Freiheit besteht nur in der

¹³³ Zurmühl, Sabine: „Visionen und Ideologien von Weiblichkeit“. In: Susanne Vill (Hrsg.): *„Das Weib der Zukunft“*. *Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 57-69, hier S. 65. (Hervorhebung von der Autorin)

¹³⁴ Vgl. Link-Heer, S. 90.

¹³⁵ Ebd., S. 92.

¹³⁶ Vill, S. 21.

¹³⁷ Vgl. Nattiez, Jean-Jacques: „La Tétralogie de Richard Wagner. Miroir de l’androgyne et de l’œuvre d’art totale“. In: *Diogène* 208, (2004), S. 85-94, hier S. 92. (Eigene Übersetzung aus dem Französischen)

¹³⁸ Vgl. Emmerich, S. 52 u. S. 55.

¹³⁹ Ebd., S. 55.

¹⁴⁰ Vgl. Borchmeyer, Dieter: „Richard Wagners Heldinnen: Erlöserinnen und verkaufte Bräute.“ In: *Amusement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Franz Norbert Mennemeier u. Bernhard Reitz. Tübingen: Francke 2006, S. 89-96, hier S. 89ff.

Liebe, die Gier nach Macht und Besitz bringt nur die Sklaverei. Als Symbol für den Untergang und die Unfreiheit liefert Wagner das Gold, den Ring, wo das Verderben ruht. In seinem Zauber liegt der Fluch, an dem die Menschheit zugrunde geht.¹⁴¹

Die letzte Tat Brünnhildes zielt auf die Befreiung der Welt von der provisorischen und illusorischen Macht des Kapitals und damit auch auf die Lösung des Fluches. Sie zieht von der Hand der Leiche Siegfrieds den Ring ab, betrachtet ihn, steckt ihn an ihre Hand und in einem tragischen Monolog vor dem Scheiterhaufen bereitet sie sich auf die ewige Vereinigung mit ihrem geliebten Siegfried vor, indem sie sagt:

Verfluchter Reif!
Furchtbarer Ring!
Dein Gold fass' ich,
und geb' es nun fort.
Der Wassertiefe
weise Schwestern,
des Rheins schwimmende Töchter,
euch dank' ich redlichen Rat!
Was ihr begehrt,
geb' ich euch:
aus meiner Asche
nehmt es zu eigen!
Das Feuer, das mich verbrennt,
rein'ge den Ring vom Fluch:
ihr in der Flut
löset ihn auf,
und lauter bewahrt
das lichte Gold,
den strahlenden Stern des Rheins,
der zum Unheil euch geraubt. – (G, V. 1981ff.)

Das Auftreten Siegfrieds in der Gestalt Gunthers und der Betrug an seiner Geliebten ist die Vergewaltigung der Seele, die tiefste Erniedrigung einer Frau in der Wagnerschen Konzeption. Es ist aber dann diese erniedrigte Frau, die den Ring und damit die Welt „vom Fluch der Macht, des Besitzes, der Ausbeutung und totalen Vernutzung der Welt“¹⁴² befreit. So gibt sie ihn wieder an die Rheintöchter bzw. an die Naturelemente zurück und befreit den Mann, den Gott und den Menschen, von jeglicher Schuld. Auf diese Weise, nämlich durch

das Selbstopfer der letzten Ringbesitzerin und damit die Rückgabe an den Rhein wird der Fluch aufgehoben. Brünnhilde erfüllt mit dem funktionalen Ringverzicht also das, was ihr zuvor um der Rettung der Göttergesellschaft willen aufgetragen worden war. Ihr Opfer hat jedoch Dimensionen, welche die bestehende Ordnung, die damit gerettet werden sollte, zerstören. Nicht Kriemhilds Rache führt hier zum Untergang der Burgunden, sondern Brünnhildes Selbsttranszendenz bewirkt die Liquidierung der gesamten Götterhierarchie, ein kosmologisches Ereignis.¹⁴³

Brünnhilde übernimmt bei Wagner einen heilsgeschichtlichen Auftrag und sie wird deshalb ins Zentrum seiner Erlösungsdramaturgie gerückt. *Genesis* und *Evangelium* werden dabei umgedeutet. Zur Erlösung der Welt wird nicht der Sohn, sondern die Tochter Gottes vermenschlicht, denn die Urschuld liegt nicht mehr beim Menschen, sondern bei Gott. Von Wotan aus der paradisischen göttlichen Welt vertrieben wird sie von der Todeskünderin zum Verkündigungengel des erhofften Erlösers. Nach der Wagnerschen Auffassung ist der Erlösungsauftrag nur durch das liebende Paar möglich, und es ist Brünnhilde, die in der

¹⁴¹ Vgl. Boehn, S. 72.

¹⁴² Borchmeyer, 2006, S. 96.

¹⁴³ Jürgens, S. 517.

Wiedervereinigung mit Siegfried im Feuertod die Ekstase ihrer Wiedervereinigung evoziert, wobei die christliche Eheformel *duo in carne una* mit der mythischen Androgynie-Vorstellung im engen Zusammenhang steht.¹⁴⁴ Wagners Ansichten über die unterschiedliche Bestimmung der Geschlechter werden nun deutlich, Aufgabe des Mannes ist zu wirken, die Natur der Frau ist dagegen zu lieben.

Im Feuer stirbt sie und durch dieses Feuer reinigt sie die Welt, indem sie mit ihrem Ross in die Flammen reitet und sagt:

Grane, mein Roß,
sei mir gegrüßt!
Weißt du, Freund,
wohin ich dich führe?
Im Feuer leuchtend
liegt dort dein Herr,
Siegfried, mein seliger Held.
Dem Freunde zu folgen
wieherst du freudig?
Lockt dich zu ihm
die lachende Lohe? –
Fühl meine Brust auch,
wie sie entbrennt;
helles Feuer
fasst mir das Herz:
ihn zu umschlingen,
umschlossen von ihm,
in mächtigster Minne vermählt ihm zu sein! – (G, V. 2012ff.)

Die Erlösung der Welt kommt in Brünnhildes Abschiedsworten zum Ausdruck. Die Liebe der sterbenden, sich aufopfernden Frau auf dem Scheiterhaufen schließt in all ihrer Pracht als erlösendes Wort die Tetralogie.

Der Liebestod ist nach Wagner das Endgültige, das Sichere, die Befreiung der Welt. Brünnhilde hat die machtbesessenen Götter vernichtet und den Menschen den Neuanfang ermöglicht. Die diese Vorgänge Erlebenden müssen ihr Leben ändern, um den neuen Erkenntnissen gerecht zu werden, die der Liebestod der Frau vermittelt. Der Frau wird die Verantwortung übertragen, die Welt zu erlösen, durch Liebe, die aber zu ihrem Tod führt.¹⁴⁵

Brünnhilde schlüpft in die Rolle einer in einem bürgerlichen Trauerspiel beheimateten Frau, die dem Betrachter eine soziale Utopie, eine unbesiegbare Hoffnung auf die Veränderung der Gesellschaft vor Augen führt. Brünnhilde gehört dem Vater und dem Manne. Vom Vater wird sie bestraft, vom Manne verraten. Sie verlangt den Tod des Geliebten, doch an seiner Seite stirbt sie auf dem Scheiterhaufen. Sie steckt Walhall in Brand, gibt der Natur den Ring zurück und schafft so die Grundlage zu einem Neubeginn.¹⁴⁶ Alle diese Rollen existieren in der nordischen Mythologie nicht. Wagner schuf mit menschlich-archetypischen Situationen in einer synthetischen Handlung einen Weltmythos aus den Mythen.¹⁴⁷

Ein hoch poetisches Thema also, eine Inspiration für alle Künste, aber, die Frage stellt sich immer wieder, poetisch für wen? Sicherlich nicht für die auf dem Scheiterhaufen freiwillig sterbende Frau.

¹⁴⁴ Vgl. Gutjahr, 2005, S. 108. (Hervorhebung von der Autorin)

¹⁴⁵ Vgl. Schickling, 1983, S. 200.

¹⁴⁶ Vgl. Buschinger, 2007, S. 89.

¹⁴⁷ Vgl. Mertens, S. 38.

Brünnhilde stirbt. Für sie, die Auserwählte Gottes, die Ur-Wissende, gibt es keinen Platz mehr. Sie, „die ‚feministischste Frau‘ des ‚Rings‘ verbrennt sich selbst“.¹⁴⁸ In voller Klarheit opfert sie sich, den Mann und die verdorbene Götterwelt rettend. Ihr Tod, dem Manne helfend und ihn erlösend, ist die Wiedergeburt, die Hoffnung. Ihr Tod ist die Morgendämmerung neuer Zeiten. Doch „Brünnhilde, die apokalyptische Reiterin“¹⁴⁹, hat in der Morgendämmerung des neuen Lebens kein Leben mehr. Der Mythos der Walküre wird dekonstruiert.

¹⁴⁸ Schickling, 1983, S. 223.; Clément stellt die Opferrolle der Frauen in der Oper ins Zentrum der Betrachtungen. Siehe analytisch dazu: Clément, Cathérine: *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*. Aus dem Französischen von Annette Holoch. Stuttgart: Metzler 1992.

¹⁴⁹ Zurmühl, 1989, S. 191.; Siehe noch zu „der apokalyptischen Reiterin“ dies.: *Leuchtende Liebe, lachender Tod. Zum Tochter-Mythos Brünnhilde*. München: Frauenbuchverlag 1984, S. 34f.

3

Friedrich Hebbel: *Die Nibelungen* (1860)

Hebbels „männlichste Frau“,¹ seine „nur halb ausgeschriebene Hieroglyphe“²

Volker:

Und überdies ist sie begabt mit Kräften,
Vor denen selbst ein Held zuschanden wird.

Gunther:

Wie das?

Volker:

Wer um sie wirbt, der wirbt zugleich
Um seinen Tod, denn führt er sie nicht heim,
So kehrt er gar nicht wieder heim, und ist
Es schon so schwer, nur zu ihr zu gelangen,
So ist es noch viel schwerer, ihr zu stehn.
Bald kommt auf jedes Glied an ihrem Leibe
Ein Freier, den die kalte Erde deckt,
Denn mancher schon zog kühn zu ihr hinab,
Doch nicht ein einziger kam noch zurück!³

¹ Dosenheimer, Elise: *Das zentrale Problem in der Tragödie Hebbels*. Halle an der S.: Niemeyer 1925, S. 112.

² Brief Hebbels an Friedrich von Uechtritz vom 21.11.1856. Hebbel, Friedrich: *Briefwechsel 1829-1863*. Bd. 3. Bearbeitet und herausgegeben von Otfried Ehrismann. München: Iudicium 1999, S. 357. (HB1677.)

³ Hebbel, Friedrich: *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen*. Stuttgart: Reclam 2008, (DGS, 1, V. 146ff.); Alle Verse werden im Folgenden dieser Ausgabe entnommen und im Text folgendermaßen zitiert: *Erste Abteilung, Der gehörnte Siegfried, Vorspiel in einem Akt* unter dem Kürzel DGS. *Zweite Abteilung, Siegfrieds Tod, Ein Trauerspiel in fünf Akten* unter ST. *Dritte Abteilung, Kriemhilds Rache, Ein Trauerspiel in fünf Akten* unter KR.

3.1. Friedrich Hebbel und das mit seelischem Höllenzwang aufgeschlagene *Nibelungenlied*

Siegfried:
Die nord'sche Jungfrau denkst du heimzuführen,
der flüss'ges Eisen in den Adern kocht?
(DGS, 4, V. 476f.)



Das Porträt Friedrich Hebbels⁴

Seiner Frau Christine-Henriette Engehausen, der Schauspielerin, die im fünftaktigen *Nibelungen-Hort* von Ernst Raupach die Hauptrolle spielte, widmet Friedrich Hebbel 1862 seine *Nibelungen* und er erklärt in seinem Widmungsgedicht an sie, dass seine erste Begegnung mit dem Nibelungenstoff auf seine Jugendjahre zurückgeht:

Ich war an einem schönen Maitag,
Ein halber Knabe noch, in einem Garten
Und fand auf einem Tisch ein altes Buch.
Ich schlug es auf, und wie der Höllenzwang,
Der, einmal angefangen, wär es auch
Von einem Kindermund, nach Teufelsrecht,
Trotz Furcht und Graun, geendigt werden muß,
So hielt dies Buch mich fest. Ich nahm es weg
Und schlich mich in die heimlichste der Lauben
Und las das Lied von Siegfried und Kriemhild.
[...]
Erst spät am Abend trug ich starr und stumm
Das Buch zurück, und viele Jahre flohn
An mir vorüber, eh ich's wieder sah.
Doch unvergeßlich blieben die Gestalten
Mir eingeprägt, und unauslöschlich war
Der stille Wunsch, sie einmal nachzubilden,
Und wär's auch nur in Wasser oder Sand.⁵

⁴ In: Zeiß, Karl (Hrsg.): *Hebbels Werke*. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Bd. 1. Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut 1899, ohne Seitenangabe, auf der inneren Seite des Umschlags.

⁵ Hebbel: „Widmung“. In: Ders.: *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 3f., hier S. 3.

In dieser Vorrede seiner Nibelungen-Trilogie drückt Friedrich Hebbel (1813 Wesselburen - 1863 Wien) seinen stillen unauslöschlichen Wunsch aus, sich mit der grausamen Geschichte des mittelalterlichen Epos zu beschäftigen. Ihn packte das Thema, als er das *Nibelungenlied* im Garten der Dichterin Amalie Schoppe bei seinem ersten Besuch in Hamburg las.⁶ Die anfangs nur in Wasser oder Sand geformten Gestalten dieses dramaturgischen Schatzes hat Friedrich Hebbel auf die reale Bühne bringen wollen, ohne viel daran zu verändern. Ihm selbst blieb wenig zu bearbeiten, denn der Dichter *des Nibelungenliedes*, der gewaltige Schöpfer des Nationalepos, erscheint Hebbel „als Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh“.⁷ In Bezug auf seine eigene Bearbeitung schreibt er: „Ich selbst bin lediglich mit einem Uhrmacher zu vergleichen, der ein vortreffliches altes Uhrwerk von Spinnweb und Staub gesäubert und neu gerichtet hat. Nun zeigt und schlägt es wieder gut, aber ich bin darum nicht der Künstler, sondern höchstens der Küster.“⁸ Hebbel will ganz hinter den Dichter des mittelalterlichen Textes zurücktreten. Er möchte gleichsam nur sein „Sprachrohr“⁹ sein, ohne inhaltliche Änderungen vorzunehmen.¹⁰

Als Quelle für sein Werk benutzte Hebbel die Übersetzung des mittelhochdeutschen *Nibelungenliedes* von Karl Simrock.¹¹ Als Inspiration diente ihm vor allem seine geliebte Frau Christine Engehausen in der Rolle Kriemhildes in der Raupachschen Vorführung im Jahre 1853.¹² Im Oktober 1855 begann er, sich mit den *Nibelungen* zu beschäftigen, am 18. Februar

⁶ Vgl. Düsing, Wolfgang: „Hebbels Nibelungen. Ein Untergangsmythos als deutsches Trauerspiel“. In: Franz Norbert Mennemeier u. Bernhardt Reitz (Hrsg.): *Amusement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Francke 2006, S. 67-88, hier S. 67. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 34)

⁷ „Vorrede Hebbels aus dem Nachlass“. In: Ders.: *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 191f., hier S. 191.; Diese Vorrede hat der Dichter nicht in die Buchausgabe seiner *Nibelungen* aufgenommen. Vgl. ebd.

⁸ Brief Hebbels an Friedrich Uechtritz vom 03.07.1861. Zitiert nach Kost, Jürgen: „Hebbels Nibelungen-Trilogie im zeitgenössischen Kontext“. In: *Hebbel-Jahrbuch* 62 (2007), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Monika Ritzer und Hargen Thomsen. Heide: Boyens 2007, S. 33-65, hier S. 33.

⁹ Hebbel: „Ich bin demnach nur das Sprachrohr des alten Dichters, und will auch, [...] durchaus nichts Anderes seyn.“ Brief Hebbels an Hermann Marggraff vom 05.04.1862. Zitiert nach Lanz, S. 132.

¹⁰ Vgl. Kost, S. 33.

¹¹ Diese Übersetzung erschien 1851 bereits in siebter Auflage und seine Frau schenkte sie ihm zu Weihnachten 1852. Vgl. Meetz, S. 78.; Siehe auch dazu Matthiesen, Hayo: *Friedrich Hebbel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1970, S. 125.; Neben der oben erwähnten weit verbreiteten Übersetzung von Simrock hat Hebbel das *Nibelungenlied* nicht im Urtext gelesen, sondern die zweisprachige Ausgabe von Braunfels benutzt, dessen textnahe Übersetzung ihn an den Urtext herangeführt hat. Vgl. Boor, Helmut de: „Einführung in Hebbels ‚Nibelungen‘“. In: Ders. (Hrsg.): *Friedrich Hebbel. Die Nibelungen. Vollständiger Text. Dokumentation*. Frankfurt a. M. u. Berlin: Ullstein Bücher 1966, S. 5-78, hier S. 5.; Siehe noch die Bibliographie zu den Quellen Hebbels ebd., S. 278f.; Siehe noch den Urtext, den Hebbel benutzt hat, mit gegenüberstehender Übersetzung. Braunfels, Ludwig: *Das Nibelungenlied*. Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt 1846. Vgl. ebd., S. 279.

¹² Hebbel schreibt über den Theaterbesuch, wo er sie in ihrer Rolle als Kriemhild gesehen hat: „Ich nahm den Weg nach Wien und sollte in der Hauptstadt Österreichs abermals erfahren, daß im menschlichen Leben die schwersten Entscheidungen oft an Spinnwebfäden hängen. Als ich nämlich eines Abends ins Burgtheater ging oder vielmehr von Bekannten, bei meiner Abneigung gegen die ‚reale Bühne‘ mit ihrem Repertoire, hineingeschleppt wurde, sah ich das Fräulein Christine Enghaus als Kriemhilde in Ernst Raupachs ‚Nibelungenhort‘. [...] Es war eins der denkbar höchsten Gebilde der Schauspielkunst und wurde auch vom Publikum mit dem größten, oft fünf Minuten lang fortdauernden Jubel aufgenommen. [...] Unter den deutschen Schauspielerinnen wurde ich nur an die Schröder erinnert, aber hier gesellte sich zu der unwiderstehlichen tragischen Macht dieser Frau und dem herrlichen Organ noch der reichste

1857 beendete er *Siegfrieds Tod*, was die beiden Teile *Der gehörnte Siegfried* und *Siegfrieds Tod* umfasste, und nachdem die Arbeit für zwei volle Jahre geruht hatte, wandte er sich im Herbst 1859 erneut dem Nibelungenstoff zu. Er gab seinem Werk die Form einer Trilogie und war am 22. März 1860 mit den letzten Versen von *Kriemhilds Rache* fertig.¹³

Bereits ein Jahr später wurde das Stück in Weimar unter der Regie von Franz Dingelstedt uraufgeführt. In diesem Stück übernahm seine Frau zwei Rollen, im zweiten Teil spielte sie die Rolle der Brunhild und im dritten die der Kriemhild.¹⁴ Nach dem großen Erfolg in Weimar wurden *Die Nibelungen* dann in den folgenden Jahren auf den anderen großen Bühnen Deutschlands aufgeführt. Kurz vor dem Tod Hebbels wurde die Trilogie mit dem Schillerpreis von 1000 Thalern gekrönt, aber bis zu ihrer Inszenierung im Jahr 1881 im Dresdner Hoftheater wurde sie im Laufe jener Jahrzehnte selten aufgeführt.¹⁵

Die Ausgangssituation, als sich Hebbel den Nibelungen zuwandte, d.h. im Jahre 1854-55, war nicht besonders einladend, da Friedrich de la Motte Fouqué und Ernst Raupach alles gemacht hatten, um den Stoff zu diskreditieren. Der Ästhetiker Friedrich-Theodor Vischer hatte die Vision, das Stück als Oper aufzuführen, und Richard Wagner arbeitete schon daran. Hebbel sprach von der leider nicht vorhandenen Erhabenheit Fouqués, die recht einförmig und kaum zu ertragen war, und von seinen Figuren, die wie mathematische Größen, wie Bewohner des Mondes, ohne Luft und Wasser leben können. Von Raupach hatte er eine genauso schlechte Meinung, während seine Ansichten, was das Werk Emanuel Geibels betrifft, noch niederschmetternder waren. Fouqué besaß zumindest ein poetisches und Raupach ein theatralisches Talent, aber Geibel, so Hebbel, hatte mit den Nibelungen nichts zu tun. Geibel und die Nibelungen? fragte sich Hebbel. Es ist, als ob eine Nachtigall den Donner nachahmen wollte, sagte er zu Eduard Hanslick, während ihm Brunhild, die Hauptgestalt, wie ein Walfisch unter Blumen und Schmetterlingen vorkam.¹⁶

Das mittelalterliche Werk und seine Bearbeitung bereiteten Hebbel große Schwierigkeiten, vor allem der Wechsel der Gattung aufgrund der Verschiedenheit der epischen und

Adel der Gestalt und die edelste Plastik der Bildung. Ich war hingerissen und dachte nicht mehr daran, Wien so rasch zu verlassen, wie ich anfangs beabsichtigt hatte; ich strebte vielmehr, die Bekanntschaft der großen Künstlerin zu machen, und es gelang mir um so leichter, als sie längst für die Judith erglüht war und sehnlich wünschte, diese einmal zu spielen. Die Sympathie wurde gegenseitig, im Mai 1846 schlossen wir den Bund der Ehe miteinander, und in diesem edlen Weib wurde mir mein größtes Glück zuteil;“ Mühler, Robert: „Hebbels ‚Nibelungen‘. Mythos und Psychologie“. In: *Hebbel. Mensch und Dichter im Werk. Wegweiser zu neuem Humanismus*. Herausgegeben im Auftrag der Friedrich-Hebbel-Gesellschaft von Ida Koller-Andorf. Wien: VWGÖ 1987, S. 19-48, hier S. 22f., ohne Angabe der Quelle.

¹³ Vgl. Meetz, S. 78, S. 80 u. S. 82.; Wenn man den Inhalt der Sage betrachtet, dann spricht man in der Forschung von einer Bilogie, wobei das Vorspiel die Ereignisse bis zur Fahrt nach Isenstein behandelt und den übrigen Stoff der Sage den zwei Teilen des Werkes überlässt. Vgl. Stein, 1883, S. 11.

¹⁴ Vgl. Nolte, Ann-Katrin: *Spiegelungen der Kriemhildfigur in der Rezeption des Nibelungenliedes. Figurenentwürfe und Gender-Diskurse in der Klage, der Kudrun und den Rosengärten mit einem Ausblick auf ausgewählte Rezeptionsbeispiele des 18., 19. und 20. Jahrhunderts*. Münster: Lit. Verlag 2004, S. 154.; Am 31.01.1861 wurden die ersten beiden Teile aufgeführt und im Mai 1861 folgte die Uraufführung der gesamten Trilogie an zwei Abenden, am 16.05.1861 die zwei ersten und am 18.05.1861 der dritte Teil. Ein Jahr später wurde das Buch in Hamburg bei Hoffmann und Campe zum ersten Mal gedruckt. Vgl. Lanz, S. 133.

¹⁵ Vgl. Stein, 1883, S. 11.; Siehe zu den Inszenierungen der Trilogie Schulz, S. 94.

¹⁶ Vgl. Hermand, Jost: „Hebbels Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel“. In: *Hebbel in neuer Sicht*. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart: Kohlhammer 1969, S. 315-333, hier S. 317f.; Siehe zu Geibel Hanslick, Eduard: *Aus meinem Leben*. Bd. I. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1894, S. 310.; Siehe zur Kritik Hebbels Geibel und Raupach gegenüber Hebbel, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Bd. 12. *Vermischte Schriften 4*. Neue Subskriptionsausgabe. 2te unveränderte Aufl. Berlin: Behr 1904, S. 164-167 u. S. 19-21.

dramatischen Form, denn aus Figuren, von denen erzählt wurde, wurden Figuren, die von sich selbst sprachen und reflektierten. Diese Tatsache begründet die grundlegende Veränderung der von ihm vorgenommenen Psychologisierung dieser Figuren. Es ist eine typisch moderne Vorstellung des 19. Jahrhunderts, die inneren Beweggründe des Handelnden und das menschliche Handeln zu verstehen, ein Verfahren, das dem Mittelalter natürlich völlig fremd war.¹⁷

Hebbel psychologisiert seine Gestalten so tief, dass man kaum noch an die germanische Welt des Wormser Hofes denkt. Dies lässt sich am deutlichsten am Beispiel der Figur Brunhildes erklären. Die Herkunft dieser Gestalt bleibt im *Nibelungenlied* weitgehend im mythischen Dunkeln, während sich Hebbel hier um eine menschliche Figur bemüht.

Die Forschung betont einstimmig die enge Anlehnung Hebbels an das *Nibelungenlied*, dabei aber schließt er die Lücken des Nibelungendichters, indem er sie erläutert. Zudem vermenschlicht er die holzschnittartigen Figuren, ohne ihnen dabei eine krankhaft moderne Version zu verleihen. Er präsentiert auch eine eigene Geschichtsdeutung verbunden mit Gedanken Hegels und Schellings, eine Tatsache, die seine Sichtweise, u.a. auch die Verdinglichung des Menschen und die schuldhaft Individualisierung des Einzelnen, ans Licht kommen lässt.¹⁸

Wie lassen sich aber die 39 Aventiuren des Epos auf die Bühne bringen? Soll man nur eine Episode bearbeiten oder alle verwenden? Hebbel glaubt fest an die dichterische Einheit des Ganzen¹⁹ ohne zu kürzen oder wegzulassen und entscheidet sich für das letztere. Er isoliert nicht einen bestimmten Aspekt der Handlung, er ist für das Ganze und er stellt in seinem Werk die gesamte Handlung des mittelalterlichen Epos dar. Er wählt die Trilogie, die er für die höchste Form des Dramas hält und benutzt dabei den Bericht, die rückerinnernde Erzählung, wie sie Wagner in seinen Opern verwendet, für die Vorgeschichten, die Visionen und die Träume.²⁰ Durch Botenberichte und Erzählungen wird so der dramatische Stoff verkürzt und die undramatischen Stellen werden weggelassen, wobei die Tatsache, dass der Stoff als bekannt galt, Hebbel zur Vertiefung der Motivierung veranlasste. Durch die Auslassungen und Kontraktionen ist in der Tat nichts von großer Bedeutung verloren gegangen, und der Stoff ist im Wesentlichen nicht verändert. Hebbel hat zudem die Lücken durch Ergänzungen gefüllt, und zwar nicht nur durch Motive aus der *Edda* und der *Völsunga*, sondern auch durch seine eigenen Zutaten. Doch auch negative Urteile seitens seiner Zeitgenossen sind aufgrund jener Änderungen am *Nibelungenlied* nicht zu vermeiden.²¹

¹⁷ Vgl. Kost, S. 34ff.

¹⁸ Vgl. Ehinger, Franziska: *Kritik und Reflexion. Pathos in der deutschen Tragödie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 274.; Damit verbindet Hebbel die Gedanken Hegels zur Vervollkommnung der Geschichte und zur Versöhnung des Individuums und andererseits die Gedanken Schellings zum in sich gespaltenen Gott und zur stufenweisen Entwicklung der Geschichte. Vgl. ebd.

¹⁹ An diese Einheit halten sich die zeitgenössischen Literaten Hebbels, die sich mit dem Nibelungenstoff auseinandersetzen, nicht. Deshalb kritisiert er seine Vorgänger, Raupach und Geibel, und schreibt: „Einmal glaubten sie, [seine Vorgänger], sie dürften das alte Stück zerstückeln und einzelne Glieder willkürlich verarbeiten; das geht aber nicht, hier heißt es: Alles oder Nichts!“ Brief Hebbels an Dindelstedt vom 15.1.1861.; Siehe analytischer zum Zitat (Anm. 24) im Kap. 4.1. dieser Arbeit.

²⁰ Vgl. Hermand, S. 321ff.; Siehe auch dazu Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels*. Freiburg i. Br.: Rombach 2002, S. 136.

²¹ Vgl. Kraft, Herbert: *Poesie der Idee. Die tragische Dichtung Friedrich Hebbels*. Tübingen: Niemeyer 1971, S. 250f.; Von 5456 Versen seiner Trilogie gehen nicht mehr als 1213 auf Stellen des alten Epos zurück, was auf vier Fünftel Selbstgedichtetes in der Trilogie hinweist. Vgl. dazu: Periam, Annina: *Hebbels Nibelungen. Its Sources, Method and Style*. Vol. 3. No. 1. New York: Columbia Univ. Germ. Studies 1906, ohne angegebene Seitenangabe. Zitiert nach Glaser, Horst-Albert: „Ein deutsches Trauerspiel. Friedrich Hebbels Nibelungen.“ In: *Die Nibelungen. Ein*

Hebbel greift entscheidend in den alten Stoff ein, indem er versucht, den Handlungen und den Figuren eine Seele einzuhauchen, denn seine Strategie bei der Bearbeitung des Stoffes besteht in der Konzentration auf eine möglichst lückenlose psychologische Aufarbeitung der Handlung²² in Form einer „dramatischen Kette“.²³ Hebbel bezieht sich mit seiner Tragödie auf die germanische Urzeit, doch allmählich tritt das Mythische des riesenhaften Stoffes mehr und mehr zurück, und „eine auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen Fundament in all ihren Motiven rein menschliche Tragödie“²⁴ taucht auf. Hebbel ist fest davon überzeugt, dass das überlieferte Epos eine Tragödie ist, und es geht ihm darum, Menschen zu erschaffen, die Typen und Individuen zugleich sind. Durch die differenzierten psychischen Unterschiede der männlichen und weiblichen Charaktere und ihre Beziehungen zueinander sieht Hebbel die Tragödie als einen Widerstreit der Werte, wodurch vom sagenhaften Stoff nicht viel übrig geblieben ist.²⁵ Trotzdem wird das Mythische an entscheidenden Stellen von Hebbel beibehalten und sogar um neue Mythologeme ergänzt. Er greift auf den Mythos zurück, sucht somit nach einem neuen Modell der Systemintegration des modernen Individuums²⁶ und er aktualisiert die mythischen Komponenten des Stoffes in vierfacher Hinsicht. Er stellt Mythisches meist indirekt dar, indem er die meisten mythischen Motive in die Handlung eingliedert und sie durch das Handeln und Verhalten seiner Figuren vermittelt. Dazu gehören prognostische Träume,²⁷ Visionen oder plötzliche Ahnungen. Außerdem motiviert er Figuren und Handlung in doppelter Weise, indem er mythische und psychologische Motive parallel anführt. An der Figur Brunhildes ist diese Doppelmotivierung deutlich zu erkennen, als sich

deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Joachim Heinze u. Anneliese Waldschmidt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 333-350, hier S. 340.; Siehe dazu ins. das Kapitel „Hebbels Trilogie und das Nibelungenlied. Vergleichende Untersuchung“, De Boor, 1966, S. 37-78.; Anders bei Stammhammer, der mit dem Gigantischen bei Hebbel beginnt, um dies im Verlauf zu entkräften. Er bezieht sich auf die Unterschiede zum *Nibelungenlied*, indem er eine erweiterte Zusammenfassung der Trilogie macht. Er schließt mit dem Fazit, nachdem er auf einige Werke Hebbels eingegangen ist, dass: „Hebbels Dichtung auf der Höhe zu stellen, auf welche sie einige so gerne hinaufgeschraubt hätten, ist unmöglich. Wir sehen, in welche Fehler er verfällt und welch grellen Contrast seine Charaktere zum Liede bilden. [...] Wahre Empfindung fehlt und das Deklamatorische gewinnt öfters die Oberhand.“ Stammhammer, S. 114. Siehe analytischer zu Stammhammers Analyse, ebd., S. 103-113.; Eine weitere zeitgenössische Kritik berichtet, dass trotz der anfänglichen Begeisterung Hebbels vom Liede seine Gestalten wegen der vielen Umdichtungen dem Liede untreu zu sein scheinen. „Der Verdacht wird zur Gewißheit“, schreibt Rehorn 1877, wenn man Namen und Charaktere mit denen des Liedes vergleicht. „Doch, eine gedrängte Exposition der Handlung mag selbst reden. [...] Wir tragen kein Bedenken zu erklären, daß die Hebbel'sche Dichtung, wenigstens in der Auffassung und Behandlung des Stoffes sogar hinter manchen der früheren Nibelungendramen weit zurückstehe.“ Rehorn, S. 137 u. S. 144.

²² Vgl. Tischel, S. 134.

²³ Hebbel, „Vorrede“, 2008, S. 192.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. Wiese, Benno von: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. 4. Aufl. Hamburg: Hofmann und Campe 1958, S. 629f. u. S. 633.; „Hebbel suchte zwischen sagenhaftem Umriss und menschlicher Motivierung die innere Mitte zu finden, aber doch so, dass das Symbolische und Mythische durch das Menschliche und Entwicklungsgeschichtliche zurückgedrängt wurden.“ Ebd., S. 630.

²⁶ Vgl. Specht, Benjamin: „Neue Mythologie und neueste Mythologie. Strategien der (Re-)Mythisierung in der Frühromantik und in Hebbels Nibelungen“. In: *Hebbel-Jahrbuch* 62 (2007), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Monika Ritzer und Hargen Thomsen. Heide: Boyens 2007, S. 87-125, hier S. 106f.

²⁷ Es sind ausschließlich die Frauen der Trilogie, die diese prognostischen Träume haben, z.B. Kriemhild und ihre Mutter Ute, die ihr den Traum erklärt, Brunhild und ihre Vision und die Ahnung Friggas von der bevorstehenden Katastrophe.

„die letzte Riesin“ (ST, IV, 9, V. 2167) aus der Flammenburg nach Aufdeckung des Betrugs erniedrigt fühlt. Er baut zudem eine implizite Mythenkritik dadurch ein, dass sich die Topographie des Textes stark unterscheidet. Er setzt die Grenzen des Endes der heidnischen Epoche, er lässt auch die beiden heidnischen Helden scheitern und zugrunde gehen. Es ist die Auseinandersetzung des heidnischen Nordens mit der mythischen, vorgeschichtlichen Welt und des christlich-rheinischen Germanentums. Das Mythische ist nur als Stimmungsgehalt fühlbar und zeigt eigentlich die verwickelte Problematik des 19. Jahrhunderts,²⁸ wobei das Augenmerk hier explizit auf die Geschlechterproblematik gerichtet wird. Insbesondere reagiert die Hebbelsche Brunhild

zweifach im Geist des 19. Jahrhunderts: zum einen individuell mit der ganzen Intensität einer gefühlsstarken, leidenschaftlichen Persönlichkeit, zum anderen mit dem Selbstverständnis der Frau in einer neuzeitlichen Geschlechtsrolle: Die selbstbewusste Frau tritt mit einem ebenbürtigen Partner in einen Liebesdialog ein und muss erfahren, dass ihr von Männerseite nicht adäquat geantwortet wird, sondern sie listig unterworfen und entmachtet wird.²⁹

Hebbel stellt den Hauptkonflikt in den Widerspruch einer Zeitwende des Übergangs von der archaischen zur christlichen Welt, wobei die archaische Lebensordnung zum Untergang verurteilt ist. Der Untergang der Nibelungen wird nach Hebbel zum Untergang einer Welt, dem keiner entgehen kann, selbst die Vermittler dieses katastrophalen Spiels nicht.³⁰ Diese archaische, heidnische Welt, die zur Vernichtung verurteilt wird, repräsentiert Brunhild, die fremde, nicht zu erreichende Frau, die als Mannweib um ihre Jungfräulichkeit kämpft.

Hebbel hält sich nicht an die klassische Dramenstruktur der drei aristotelischen Einheiten, nämlich die der Handlung, des Ortes und der Zeit. *Siegfrieds Tod* und *Kriemhilds Rache* liegen lange Zeit auseinander, und die Figuren lassen sich an keinen bestimmten Merkmalen festmachen, ganz im Gegenteil. Die zentralen Figuren Siegfrieds und Brunhildes, um die sich der Konflikt organisiert, kommen nicht in allen Teilen der Trilogie vor, sondern sie werden von Etzel und Rüdiger, die sinnstiftende Funktionen übernehmen, ersetzt. Die Hauptfiguren tauchen zudem mit stark verändertem Charakter auf, als ob sie völlig andere Menschen wären, die Burgunder aber, Hagen, die Könige, ihr Gefolge, Ritter und das Nibelungenvolk, bleiben als *dramatis personae* in der gesamten Trilogie präsent, was den Titel *Die Nibelungen* rechtfertigt.³¹ Was den andersartigen Charakter Brunhildes angeht, zeigt uns ihre Verwandlung bzw. Verdinglichung, die durch die Eliminierung der aus ihrer Androgynität fließenden Fremdheit möglich ist.

Es wird nun auf ausgewählte Szenen der ersten und der zweiten Abteilung der *Nibelungen* eingegangen, die Aspekte der Fremdheit und der Androgynie bei Brunhild ans Licht bringen. *Kriemhilds Rache*, der dritte Teil, gehört nicht zum Corpus dieser Arbeit, doch es muss erwähnt werden, dass Brunhild weder im ersten noch im dritten Teil der Trilogie als handelnde Person zu finden ist. Ihr Name steht nicht einmal im Personenregister. Sie wird jedoch trotz ihrer Abwesenheit dermaßen oft erwähnt, dass schon im Vorspiel der Grundstein zwischen *tremendum* und *fascinatum* gelegt wird, ohne dass Brunhild je persönlich in Erscheinung tritt.

²⁸ Vgl. Wiese, S. 633f.

²⁹ Tuczay, Christa-Agnes: „Geschlechtermodelle in Hebbels *Nibelungen* im Vergleich zum Nibelungenlied.“ In: *Hebbel. Mensch und Dichter im Werk*. Folge 10. „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Mann.“ *Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*. Hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay. Berlin: Weidler 2008, S. 245-265, hier S. 258.

³⁰ Vgl. Tischel, S. 134.; Vgl. auch dazu Holz, Hans-Heinz: *Zeiten-Wende. Ein dramaturgischer Essay zu Hebbels Nibelungen*. Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 37f.

³¹ Vgl. ebd., S. 30.; An den Nibelungen kann am besten die Hebbelsche Veränderung der Charaktere gezeigt werden, denn es gibt zwei Nibelungen-Welten. Da verwandelt sich der ursprüngliche Glanz des ritterlichen, adeligen Ruhmes der Burgunder und das Schicksal eines todgeweihten Volkes nimmt seinen Lauf. Vgl. ebd., S. 30ff.

3.2. Zum fernen Land bzw. zur fremden Frau mit der „Wuth aller Elemente“³²

Brunhild:
Ich mag die Waffen nicht mehr sehn, auch ist
Mein eigner Schild mir jetzt zu schwer.
(ST, III, 4, V. 1511f.)

3.2.1. Handlung der *Nibelungen*

Erste Abteilung. *Der gehörnte Siegfried. Vorspiel in einem Akt. (S. 5-24.)*

Am Wormser Hof erzählt Volker, der Spielmann, von Brunhild, die im hohen Norden wohnt, von Zwergen bewacht wird, übermenschliche Kräfte besitzt und zahlreiche Freier getötet hat, die um sie werben. Der Burgunderkönig Gunther beschließt mit Hilfe von Siegfried, dem Xantener Königssohn, um Brunhild zu werben und verspricht Siegfried für dessen Hilfe die Hand seiner Schwester Kriemhild. Siegfried erzählt von seiner Vergangenheit und berichtet, wie er in den Besitz des Nibelungenhortes, der Nebelkappe und des Schwertes Balmung gekommen ist und erklärt darüber hinaus, dass er durch das Drachenblut unverwundbar ist und die Sprache der Vögel versteht. Er spricht von seinem Besuch bei Brunhild, die er, mit der Kappe getarnt, beobachtet hat und die sein Herz nicht rührte. Nach den Schilderungen Siegfrieds beschließen Gunther und Siegfried, Brunhild zu betrügen, während Hagen sich in Stillschweigen hüllt.

Zweite Abteilung. *Siegfrieds Tod. Ein Trauerspiel in fünf Akten. (S. 25-96.)*

Die Werbung Brunhilds und der beschlossene Betrug vollziehen sich im zweiten Teil, indem Siegfried mit Hilfe der Tarnkappe Gunther bei der Brautwerbung unterstützt. Am Wormser Hof wird Brunhild dann noch ein weiteres Mal betrogen, weil ihr Ehemann Gunther sie nicht besiegen kann. Die Doppelhochzeit von Brunhild und Kriemhild erweist sich als Täuschung an beiden Frauen, die dann am Wormser Dom wegen der gesellschaftlichen Stellung ihrer Männer in Streit geraten und in dessen Verlauf diese aufdecken. Siegfried muss daher sterben, den Plan schmiedet nämlich Hagen, und die ahnungslose Kriemhild verrät Hagen die verwundbare Stelle an Siegfrieds Körper. Siegfried wird entführt und von Hagen erstochen. Kriemhild verlangt die Bahrprobe, die Hagen als den Mörder enttarnt.

Dritte Abteilung. *Kriemhilds Rache. Ein Trauerspiel in fünf Akten. (S. 97-189.)*

Im dritten Teil wirbt der Hunnenkönig Etzel um die Hand von Kriemhild, die nach anfänglichem Zögern zustimmt. Sie kann dadurch den von ihr entworfenen Racheplan verwirklichen, der vorsieht, die Burgunder ins Hunnenland zu locken, indem sie sie einlädt. Etzel nimmt die Eingeladenen zunächst gastfreundlich auf, aber nach einem heftigen Wortwechsel zwischen seiner Frau, die die Ermordung Hagens verlangt, und ihren Brüdern, und nachdem Hagen den Sohn Etzels und Kriemhildes getötet hat, beginnt der Saalkampf. Der gefesselte Hagen weigert sich, Kriemhild das Geheimnis zu verraten, wo sich der Hort befindet, weil er dieses Geheimnis für seinen König hütet. Da befiehlt Kriemhild das Köpfen ihres Bruders, somit hat Hagen keinen Grund mehr, den Aufbewahrungsort des Hortes zu verschweigen. Als dieser weiterhin spottet, greift Kriemhild zu Siegfrieds Schwert, das in Hagens Besitz ist, erschlägt Hagen und stirbt ebenfalls von Hildebrants Hand. Am Ende verzichtet Etzel auf Rache und übergibt Dietrich seine Krone.

³² Siehe analytischer zu der „Wut aller Elemente“ (Anm. 42) dieses Kapitels.

3.2.2. Aus dem Außen-Ort der Finsternis kommend - Brennendes Feuer und in die Tiefe ziehendes Wasser. *Das ist sie.*

Volker:
Wer sie erblickt, der kann nicht wieder fort [...]
Sein Haar wird grau, er stirbt und sinnt noch immer:
Solch eine Rune steht ihr im Gesicht!
(DGS, 1, V. 123.)

„Es ist ja gar kein Land, das noch zur Erde gehört“ (ST, I, 2, V. 831), sagt Volker und damit meint er, es ist ja keine Frau, die noch zur Welt im Jenseits, zu den Menschen, gehört.

Im ersten Teil der Trilogie wird von ihr erzählt, von ihr wird geträumt, vor ihr wird sich gefürchtet. Eine Hymne an den Reiz, den des Schwankens zwischen *tremendum* und *fascinatum*, stellt das Vorspiel der Trilogie dar, mit Brunhild als Hauptperson, die aber weder handelt noch anwesend ist.

Auffallend im Vergleich zum *Lied* und zu den nordischen Versionen sind hier die mit Brunhildes Geschick und ihrem Verhältnis zu Siegfried vorgenommenen Abweichungen Hebbels von der deutschen Überlieferung. Durch zusätzliche Anklänge an das Nordische deuten seine Ideen auf eine geniale dichterische Auffassung der Sage hin beginnend mit der dunklen Herkunft Brunhildes.³³

Da die Brunhild des *Nibelungenliedes* ein eher farbloser Charakter ist, ohne die Eigenschaften und die Größe, die sie in der nordischen Dichtung hat, bot sich Hebbel ein großer Spielraum, den er ausnutzte, um eine neue Figur zu gestalten, seine Brunhild, wobei er ihre mythische Größe und die geheime Liebe zu Siegfried vom Nordischen her behalten hat.³⁴

Die Figur Brunhildes hat Hebbel, was deren Erschaffung betrifft, große Schwierigkeiten bereitet, wie er dies selbst während seines Wiener Aufenthaltes seinem Freund Friedrich von Uechtritz beschreibt:

Die schwerste Aufgabe war die Brunhild, die in das Ganze, wie eine nur halb ausgeschriebene Hieroglyphe hineinragt; hier mußte ich auf eine Schöpfung rechnen und sie ist mir, zur Belohnung für meinen Muth, auch zur rechten Zeit gekommen. Dabei erlebte ich einen kleinen Triumph. In meinem Bilde flossen Walkyrie und Norne untrennbar zusammen, und das beängstigte mich, als sich nach dem Rausch die Reflexion wieder einstellte; da fand ich zu meiner Beruhigung in Grimms Deutscher Mythologie, daß man sich Nornen und Walkyrien auch wirklich in den ältesten Zeiten als vereinigt gedacht hat.³⁵

Hebbel kreiert eine Schöpfung, deren Erstehung er der nordischen Mythologie verdankt. Von ihrer überwirklichen Größe und ihrer nordisch-urweltlichen Ferne spricht Helmut de Boor,³⁶ der in seiner Hebbel-Analyse ihren nordischen Namen benutzt, indem er ihn mit *y* schreibt.

Die *Edda* und die Lektüre der *Deutschen Mythologie* von Grimm gaben Hebbel Anregungen über seine Brunhild. Sie ist bei ihm eine Norne,³⁷ d.h. sie ist schicksalskundig und besitzt die prophetische Seite der Schicksalsgöttinnen des germanischen Mythos und sie ist auch gleichzeitig eine Walküre, eine Kämpferin im Panzerkleid und erinnert sogar an Penthesilea.³⁸

³³ Vgl. Stein, 1883, S. 12.

³⁴ Vgl. De Boor, 1966, S. 61.

³⁵ Brief Hebbels an Friedrich von Uechtritz vom 21.11.1856. Hebbel, 1999, S. 357. (HB1677.)

³⁶ Vgl. De Boor, 1966, S. 14.; Doch Hebbel verwendet den Namen Brunhild für seine Heldin und beweist damit seine Auseinandersetzung mit dem *Nibelungenlied*.

³⁷ „Die Nornen haben das Schicksal zu verwalten, es zu erspähen, zu verhängen und auszusprechen. Einige stammen von Göttern, andere von Elfen, andere von Zwergen.“ Grimm, 1943, S. 243.; Siehe noch zu den Walküren ebd., S. 247.

³⁸ Vgl. Lanz, S. 139.; Hier ist eine Verbindung zu den Schicksalsgöttinnen der nordischen Mythologie festzustellen, Urd, Werdandi und Skuld. Vgl. ebd.

Hebbel beschreibt Brunhild schon vor ihrem Auftritt ausführlicher und mit stärkerer Intensität als die anderen Figuren und weckt dabei die Neugier des Publikums, indem er Volker von schönen Frauen singen lässt, sich so der lyrisch-epischen Erzählung des Spielmanns bedient und ihr einen eindrucksvollen Auftritt verschafft. Nicht nur schön und weise, sondern auch unerreichbar und unmenschlich ist sie durch das sie umgebende wüste Land.³⁹

Volker wird aufgefordert, von starken Helden und stolzen Frauen zu erzählen und damit stellt er allen Anwesenden keine fiktiven Figuren vor, denn es gibt tatsächlich den Helden, den der König nicht besiegen könne und das Weib, um das der König nicht werben könne. (Vgl. DGS, 1, V. 80ff.) Vom Weib will Volker anfangs nicht sprechen, denn wie er dem König sagt: „Du könntest ausziehen, um sie heimzuführen, / Und kämst gewiß nicht mit der Braut nach Hause“. (Ebd., V. 95ff.)

Auf die Frage des neugierigen Königs, „[sprich] [v]om Weibe erst. Was ist das für ein Weib?“ (ebd., V. 109), antwortet Volker, der Fiedler, der Männergesellschaft in Worms, indem er dabei ihre Neugier weckt: „Im tiefen Norden, wo die Nacht nicht endet, / Und wo das Licht, bei dem man Bernstein fischt / Und Robben schlägt, nicht von der Sonne kommt, / Nein, von der Feuerkugel aus dem Sumpf-“. (DGS, 1, V. 110ff.) In diesem Land wächst Brunhild auf. Die Beschreibung der fremden Frau beginnt schon in ihrer Abwesenheit mit der Beschreibung ihrer heidnischen Herkunft, eines Ortes der Finsternis, der ewigen Nacht, wo das Licht aus der vulkanischen Erde kommt.

Der finstere Sumpf weist auf die Unterwelt, auf die Hölle hin, wobei die Finsternis in der christlichen Symbolik als Strafe zu verstehen ist, wenn man an die ägyptische Finsternis bei Moses oder an die Finsternis der Apokalypse denkt.⁴⁰ Diese Finsternis erscheint meistens als Symbol für das Nicht-Erkennen, für unterentwickelte oder minderwertige Bereiche und Zustände, sowie auch für den Tod, das Unglück oder die Geheimnisse⁴¹ und wird nur von einer Feuerkugel erleuchtet, die im starken Kontrast zum Eis der Insel steht und vernichtende, ja verzehrende Mächte hat. Inmitten dieses Höllenszenarios, in dem die Natur mit ihren Elementen herrscht und nicht beherrscht werden kann, zwischen Feuer und Eis wächst Brunhild auf. Isenland, der Ort der „Wut aller Elemente“, scheint nach Hebbel der einzige Herkunftsort für seine Norne und Walküre Brunhild zu sein. Isenland, vom Himmel kein Licht, nur das Erdinnere spuckt aktiv rotes Licht und rote Blitze aus.⁴²

Die in den damaligen Lexika zu findende Beschreibung Islands hat Hebbel Anreize für das erwünschte Land seiner Brunhild gegeben, denn es herrschen da vom September bis Pfingsten Winter- und Regenorkane und unerwartete Kälte, wenn sich das Treibeis nähert, während die Zahl der Verstorbenen häufig höher ist als die der Geborenen. Das Element des Feuers auf Island ist ein Paradoxon, da einerseits das Feuer aus dem Erdinneren seine Präsenz sichtbar macht, nämlich durch die warmen und heißen Quellen und den berühmten feuerspeienden Berg Hecla, andererseits sind Treibholz und Torf das einzige Feuermaterial für die Einwohner.

³⁹ Vgl. Ehinger, S. 280f.

⁴⁰ Vgl. Lanz, S. 135.

⁴¹ Vgl. Österreicher-Mollwo, Marianne (Bearb.): *Herder Lexikon. Symbole*. Mit über 1000 Stichwörtern sowie 450 Abbildungen. Freiburg i. Br. [u.a.]: Herder 1978, S. 101.

⁴² Vgl. Lanz, S. 135f.; Siehe zur Phrase „Wut aller Elemente“ *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*. In 10 Bänden. Bd. 5. I-L. Leipzig: Brockhaus 1820, S. 131f. Zitiert nach Lanz, S. 136 (Anm. 538); Lanz stützt sich auf ältere Lexika und Geographie-Bücher, die sich vermutlich in der Hebbel-Spezialbibliothek Wesselburen befanden und zur Mohrschen Bibliothek, die Hebbel zur Verfügung stand, gehörten. Aus diesen alten Büchern zitierend spricht Lanz von einem steinigen, sehr gebirgigen, rauhen, kalten und daher unfruchtbaren Land mit wenigen Einwohnern, doch auch von einem voll natürlicher Merkwürdigkeiten, das den Erdbeben und anderen schrecklichen Naturbegebenheiten unterworfen ist. Zu den von Lanz erwähnten Büchern gehört auch das Lehrbuch *Erdkunde*, hrsg. vom Geographischen Institut Weimar, 11te Auflage 1810, S. 149f. Vgl. Lanz., S. 136 u. ebd. (Anm. 537).

Viele Isländer finden auf dem Meere den Tod oder haben auf dieser öden Insel, die unter dem rauesten aller Himmelsstriche liegt, mit der Wut der Elemente zu kämpfen.⁴³

Brunhild, wie die meisten weiblichen Titelheldinnen Hebbels, wird als über alle Maßen schön beschrieben. Diese kaum irdische Schönheit, dieser Zauber kann nur direkt von der unberührten Natur erzeugt werden und ist mit einem Mysterium verbunden. Sie ist geheimnisvoll, rätselhaft, unbekannt und spricht die Sprache der Runen, die der Mann nicht beherrscht und die auf die Vergangenheit hinweist. Von diesen Eigenschaften erzählt Volker den Helden am Hof weiter:⁴⁴

Dort wuchs ein Fürstenkind
Von wunderbarer Schönheit auf, so einzig,
Als hätte die Natur von Anbeginn
Haushälterisch auf sie gespart und jeder
Den höchsten Reiz des Weibs vorenthalten,
Um ihr den vollen Zauber zu verleihn.
Du weißt von Runen, die geheimnisvoll
Bei dunkler Nacht von unbekanntem Händen
In manche Bäume eingegraben sind:
Wer sie erblickt, der kann nicht wieder fort,
Er sinnt und sinnt, was sie bedeuten sollen,
Und sinnt's nicht aus, das Schwert entgleitet ihm,
Sein Haar wird grau, er stirbt und sinnt noch immer:
Solch eine Rune steht ihr im Gesicht! (DGS, 1, V. 114ff.)

In dieser Schilderung Volkers über die Schönheit Brunhildes gibt der Sänger eine aufschlussreiche Abbildung der Wirkung dieser Schönheit. Derjenige, der ihr nahekommt, verliert durch den Verlust des Schwerts seine Identität, denn der Schwertverlust symbolisiert den Selbstverlust. Der Mann ist nicht mehr handelndes Subjekt, da ihm seine Selbständigkeit und Existenz entzogen wird. Ihre Schönheit entspringt aus einer Quelle, die sich dem logischen Verständnis verweigert, und obwohl die Männer versuchen, Brunhild in Besitz zu nehmen, werden sie von ihr in Besitz genommen. Das Unergründbare ihrer Schönheit lässt die sie Erblickenden nicht mehr los, sie verfallen ihr und sind nicht mehr Herr ihrer Sinne.⁴⁵

Hebbel verstärkt zudem diesen Eindruck der Fremdheit dieser Frau und dieser wirkungsvollen Kontraste mit der Anwesenheit des Geschlechts der Zwerge, dieser menschenähnlichen Wesen, die der Natur näherstehen als den Menschen. Genauso wie die Zwerge steht Brunhild der wilden Natur näher als dem Menschengeschlecht. Die Zwerge sind zwar menschenähnliche Wesen⁴⁶ des Volksglaubens, „die u.a. gedeutet werden können als sinnbildliche Verkörperungen nützlicher, aber letzten Endes unkontrollierbarer Naturkräfte sowie der nur dunkel oder gar nicht durchschaubaren Erlebnisse und Handlungen des Unterbewußtseins.“⁴⁷

Durch die Umstände der Geburt der Heldin, wie dies im Kapitel 3.2.3. erläutert wird, scheint sie den Göttern näher und den Menschen ferner zu stehen, und dies liegt an ihrem direkten Zugang zur Natur. Sie ist das Kind des Berggeistes Odin und Tochter Isenlands. Brunhild ist Teil dieser wilden Natur und steht im Verhältnis Natur-Frau-Wildnis, wodurch die Natur sie und somit auch ihre Jungfräulichkeit schützt. Übrigens haust sie in einer Flammenburg inmitten von Bergen, die rote Blitze aussenden. Diese Flammenburg ist eine Entlehnung Hebbels aus

⁴³ Vgl. *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*. In 10 Bänden. Bd. 5. I-L. Leipzig: Brockhaus 1824, S. 122.

⁴⁴ Vgl. Lanz, S. 142f.

⁴⁵ Vgl. Nölle, Volker: *Hebbels dramatische Phantasie. Versuch einer kategorialen Analyse*. Bern: Francke 1990, S. 252ff.

⁴⁶ Vgl. Lanz, S. 136f.

⁴⁷ Österreicher-Mollwo, S. 190.

der *Edda*, dort war Brunhild mitten in einem Flammenring gefangen, da sie gegen den Willen ihres Vaters in einen Kampf eingriff. Einerseits also die Umstände ihrer Geburt, andererseits die Verbindung Brunhildes zum düsteren sagenumwobenen Land betonen ihre Fremdheit im Trauerspiel.⁴⁸

Brunhild verbirgt nach der Schilderung Volkers die düster-pathetische Umgebung in ihrem Inneren. Sie und ihr Land bedingen einander, und das eifersüchtige Land zeigt ein fast schon menschliches Verhältnis zu ihr, das die Geschichte der Abstammung des Mädchens vom Berggeist ergänzt,⁴⁹ wie in 3.2.3., im Kapitel zu ihrer Geburt und ihrer Taufe, dargestellt wird. Dies hebt Volker hervor und begeistert die Recken am Hof:

[...] Bei Eis und Schnee, zur Augenweide
Von Hai und Walfisch, unter einem Himmel,
Der sie nicht einmal recht beleuchten kann,
Wenn nicht ein Berg aus unterird'schen Schlünden
Zuweilen seine roten Blitze schickt,
Ist aller Jungfrau herrlichste erblüht.
Doch ist das öde Land, das sie gebar,
Auf seinen einz'gen Schatz eifersüchtig
Und hütet sie mit solcher neid'schen Angst,
Als würd es in demselben Augenblick
Vom Meere, das es rings umbraust, verschlungen,
Wo sie dem Mann ins Brautbett folgt. Sie wohnt
In einer Flammenburg, den Weg zu ihr
Bewacht das tückische Geschlecht der Zwerge,
Der rasch umklammernd quetschend Würgenden,
Die hören auf den wilden Alberich,
Und überdies ist sie begabt mit Kräften,
Von denen selbst ein Held zuschanden wird. (DGS, 1, V. 130ff.)

Aus der Sicht der Burgunden erscheint Island ein feindliches Land, ein unfruchtbares, dessen Kälte nicht nur eine meteorologische ist, sondern die Abgeschiedenheit der Insel verstärkt. Nordisch bedeutet losgelöst, nicht dazugehörend, und das Landschaftsbild, samt Flora und Fauna, bilden ein konträres Bild zum bekannten Umfeld der Wormser. Die christliche Kultur bzw. die höfische Gesellschaft der Burgunden existiert geographisch getrennt von der wüsten Einsamkeit Isenlands und steht als Gegengewicht zum nicht christlichen, nicht dazugehörenden Wesen Brunhilds.⁵⁰ „Brunhild wird als Natur selbst imaginiert, ist in gewisser Weise Isenland selbst, Feuer und Wasser, zornglühend und eiskalt“.⁵¹ Siegfried identifiziert sie unmittelbar mit den Elementen, indem er zu Gunther sagt: „Ist's Schmach für dich, / Daß dich das Feuer brennt, und das Wasser / Dich in die Tiefe zieht? Nun, sie ist ganz, / Wie's Element.“ (DGS, 4, V. 486ff.)

In dieser Erzählung Siegfrieds, der sie als unmenschlich erscheinen lässt, wird Brunhild mit reichlich abwertenden Kommentaren betitelt, doch ihre Gleichsetzung mit den Naturelementen Blitz, Wasser und Feuer führen zum Gegenteil, da sie - und mit ihnen auch die Protagonistin – positive Konnotationen in der pathetischen Semantik haben und Brunhild implizit mit Aspekten der Höhe, der Schönheit, der Einsamkeit und der Unverstandtheit

⁴⁸ Vgl. Lanz, S. 144 u. ebd. (Anm. 567).

⁴⁹ Vgl. Ehinger, S. 281f.

⁵⁰ Vgl. Conter, Claude: „Zwischen Geschlechterkampf und verweigerter Interkulturalität. Zur Brunhild-Figur in den Nibelungenbearbeitungen von Friedrich Hebbel und Emanuel Geibel“. In: *Publications du Centre Universitaire du Luxembourg. Département des Lettres et des Sciences Humaines. Germanistik* 11 (1997), S. 11-49, hier S. 25f.

⁵¹ Lanz, S. 145.

pathetisieren.⁵² Island ist la *terra incognita* und bietet als Projektionsfläche Raum für eigene Ängste und Wünsche. Island ist aufgrund seiner Ferne und daher auch seiner Fremdheit das andere Land, und der Leser assoziiert damit das Unheimliche, das Fremde. Doch dieses Land, die wilde, ungezähmte Natur zusammen mit Odins Tochter, bietet dem Betrachter zugleich die Möglichkeit der Befreiung von allen vorherrschenden Konventionen und geltenden Definitionen. Gegen die übermächtige Natur dieser Frau, derentwegen zahlreiche Eroberungshungrige Freier ihr Leben verloren haben, kämpfen die Männer. Brunhild kämpft ihrerseits erbarmungslos um ihre Jungfräulichkeit, indem sie die zahlreichen Freier vernichtet, die um sie werben. Weil eben aber Brunhild mit den Elementen der Natur gleichzusetzen ist, stellt sich die Frage, ob man die Natur für ihre Unmenschlichkeit und Erbarmungslosigkeit verurteilen kann.⁵³

Diese fremden Verhältnisse, als Negation dessen, was man kennt, stellen oft in überdimensionierter Form das Gegenbild des Vertrauten dar und sie beherbergen Gefahren von besonderer Art. Zudem ist dieser hinter dem Vertrauten liegende Raum auch in anderer Weise lebensgefährlich, da ihm alles Gewohnte fehlt. Er ist tot und leer, von allem Leben entblößt.⁵⁴ Das ist genau die Beschreibung des Reiches Brunhildes von Friedrich Hebbel. Es geht um einen toten, leeren und von allem Leben befreiten Landstrich, der mit den furchtbarsten Farben dargestellt wird, nämlich das Rot des Blutes und des Feuers und das Schwarz der ewig dauernden Nacht in den Polen und der Hölle.

Brunhild wird als Frau mit Natur und Erde, Rätselhaftigkeit und Vergangenheit oder Frühzeit assoziiert⁵⁵ und „symbolisiert die Unbezwinglichkeit des hohen Nordens, Wasser, Schnee und Eis, die sich dem warmen Menschenblut entgegensetzen“.⁵⁶

Der Kontrast des Landes zum Eis, diese Ambivalenz der Natur Isenlands, das Feuer und das Eis, auch als Zeichen der Dualität in den ältesten Mythologien zu finden wie Sonne-Mond, Tag-Nacht, ist im Wesen Brunhildes zu erkennen und ist auch ein Zeichen ihrer Andersartigkeit. Die detaillierte Beschreibung des Landes, die Vielzahl der Verse und die immer wiederkehrende Wiederholung von Details zeigen, wie wichtig Hebbel die Schilderung der Heimat Brunhildes ist. Island wird in Opposition zur Welt als Unwelt geschildert.⁵⁷ In den folgenden Versen Volkers wird das Bild Isenlands als Unterwelt, Hölle und Stätte des Teufels deutlich:

Und wär's Dir denn so schwer, dies öde Land
Und seine wüste Meeres-Einsamkeit
Freiwillig zu verlassen und dem König
Aus Höll' und Nacht zu folgen in die Welt?
Es ist ja gar kein Land, das noch zur Erde
Gehört, es ist ein preisgegebenes Riff,
Das die Lebendigen längst entsetzt verließen,
Und wenn du's liebst, so kannst du es nur lieben,
Weil du als letzte darauf geboren bist!
Dies Stürmen in den Lüften, dies Getöse
Der Wellen, dies Gekeuch des Feuerbergs,
Vor allem aber dieses rote Licht,

⁵² Vgl. Ehinger, S. 280.

⁵³ Vgl. Lanz, S. 141 u. S. 145.

⁵⁴ Vgl. Rittner, Volker: *Kulturkontakte und soziales Lernen im Mittelalter. Kreuzzüge im Licht einer mittelalterlichen Biographie*. Köln: Böhlau 1973, S. 78f.; Solche Berichte sind in den seltensten Fällen an der Realität des Fremden interessiert und dienen nur der Distanzierung und der Bestätigung der Schreckensvorstellungen, wenn sie von der Welt jenseits der eigenen Kultur erzählen. Vgl. ebd., S. 77.

⁵⁵ Vgl. Lanz, S. 143.

⁵⁶ Weber, Marta: *Das Frauenbild der Dichter*. Bern: Francke 1959, S. 125. Zitiert nach Lanz, S. 141.

⁵⁷ Vgl. Lanz, S. 136, S. 138 u. S. 150.

Das von der Himmelswölbung niederrieselt,
Als strömt es ab von einem Opfertisch,
Ist fürchterlich und paßt nur für den Teufel:
Man trinkt ja Blut, indem man Atem holt! (ST, I, 2, V. 827ff.)

„Diese Beschreibung erfolgt über Volker aus der Sicht der Burgunden, die fremdes Land und eine fremde Kultur an ihren Kriterien messen und damit ihre Erwartungen auf etwas Unbekanntes projizieren.“⁵⁸ Dieses rote Licht der Natur, das feuerrote Licht der brennenden Hölle, verweist nämlich unbewusst auf das rote Blut der Menschen und mit diesem besonderen Saft, mit dem Blut, beendet Volker seine erschreckende Beschreibung der Heimat Brunhildes. Dieses Inselreich, dieses Totenreich, verlassen von den Menschen, wird von den Elementen Erde, Feuer und Wasser dominiert, die Menschen ertrinken sozusagen im Blut der Luft. Isenland ist ein Heidenreich, die Heimat des alten Heidentums, und steht für die Akkultur der fremden Frau, während das sonnige Burgundenland andererseits die höfische, kultivierte Gesellschaft am Wormser Hof darstellt. *Dieses Land ist die Welt* im Vergleich zum den Gewalten preisgegebenen Riff, zur Un-Welt Brunhildes, die durch die furchtbaren Geräusche der Wogen, der Stürme und des Ächzens des Berges unter einem blutenden Himmel noch schrecklicher wirkt.

Brunhild ist die zentrale Gestalt des Heidentums. Doch nicht in der Rolle der heidnischen Widersacherin des Christentums oder der Repräsentantin einer außerchristlichen Religionsform, sondern sie ist die Inkarnation eines urzeitlichen Wesens, das in einer Urlandschaft haust. Das *Nibelungenlied* gibt Island kein eigenes Kolorit, im Gegenteil lässt es an den Lebensformen und der fürstlichen Pracht staufischen Daseins teilhaben. Es ist Hebbel, der Island zu einem Land der Nacht, des Eises und des Feuers mythisiert, wo Menschen aus der geordneten Welt Todesangst haben.⁵⁹

Diese Bedingtheit Brunhildes und ihres Landes wird teilweise auch als Vorwurf dargestellt, wenn Volker Brunhild auffordert, dieses tote Land zu verlassen und dem König, dem Mann, in die Welt zu folgen, was eine direkte Anspielung darauf ist, dass dies hie keine Welt ist.

3.2.3. Zur chthonischen Geburt und zur christlichen Taufe eines vom Bergegeist gebrachten Kindes

Frigga:
Im Hekla, wo die alten Götter hausen,
Und unter Nornen und Valkyrien
Such' Dir die Mutter, wenn Du eine hast! –
(ST, I, 1, V. 749ff.)

Unter Benutzung einzelner eddischer Motive steht die frei erfundene Vorgeschichte der Hebbelschen Brunhild bezüglich ihrer Geburt und ihrer Taufe fürs reine Heidentum. Die leibhaftige Präsenz des Alten aus dem Berg und die heidnischen Mächte, die bei ihrer Taufe zum Kampf gegen das Christentum antreten, zeugen vom Verhältnis Brunhildes zu den alten Göttern. Auch verkörpert neben Brunhild ihre von Hebbel frei erfundene Vertraute, die die Rolle der heidnischen Priesterin inne hat und den heidnischen Götternamen Frigga trägt, die heidnische Welt.⁶⁰

Ihr Name, Frigg oder Frigga, verweist auf die altnordische Mythologie, wo sie Odin als seine Gattin warnt und ihm zur Seite steht. Sie wird als die Göttin der Erde verehrt, während Odin auch als der Gott des Himmels gilt. Das *Lied* kennt sie nicht, Hebbel aber führt sie als Mahnmal der mythischen Vorzeit Isenlands ein und lässt sie mit Brunhild ins Burgundenland reisen. Da sie noch mit den alten Göttern in Verbindung steht, weiß sie, dass Brunhild durch die Ankunft

⁵⁸ Conter, S. 28.

⁵⁹ Vgl. De Boor, 1966, S. 28f.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 27f.

der Burgunden in Gefahr ist. Eingangs tritt sie mit „blutgesprengtem Gewand“ (ST, I, 1, V. 670) auf, nachdem sie den alten Göttern einen Bock geopfert hat, obwohl jetzt, so Brunhild, das Kreuz herrsche und Thor und Odin als Teufel in der Hölle sitzen. (Vgl. ebd., V. 674f.) Sie ist handlungsbestimmend und verrät Brunhild das Geheimnis ihrer Geburt.⁶¹

Hebbel verleiht seiner Brunhild eine übertrieben mythische Herkunft, sie wird nämlich als neugeborenes Kind gegen eine Totgeburt der verstorbenen Königin ausgetauscht.⁶² Konkreter wird am Anfang des ersten Aktes von Frigga der Ursprung Brunhildes geschildert, ihr heidnischer, dunkler, unheimlicher Ursprung. Davon weiß Brunhild schon, da Frigga in ihrem Schlaf Manches verrät, wenn ihr der Mond ins Gesicht scheint, eine direkte Anspielung auf die heidnische Herkunft beider Frauen. Frigga erzählt, in den Armen der toten Königin lag ein Kind, der Brunhild an Gestalt so ähnlich war, als „hätte die Natur denselben Leib / Für einen Zweck zweimal geschaffen und / Das Blut bloß umgegossen.“ (Ebd., V. 710ff.) Da erschien ein Greis⁶³ aus dem Feuerberg Hekla kommend, der Frigga, ein Kind, es ist Brunhild, samt einer Runentafel reichte. Gleich darauf verschwand der Greis im mittendurch gespaltenen Berg, der sich langsam wieder schloss. Dies geschah alles um Mitternacht, als die Diener mit Frigga zusammen bei der Leiche ihrer Königin wachten. Der Greis hatte weiße Haare wie Schnee und trug sie so lang, länger als Frigga es mal bei einem Weib gesehen habe, sie waren ihm wie ein Mantel, den er hinter sich herschleppte. Kein einziges Wort hat er gesprochen. Dieses neu angekommene Kind streckte seine Hände nach der goldenen Krone der Toten und merkwürdigerweise passte sie genau, damals nicht zu weit, später nie zu eng. (Vgl. ebd., V. 685ff.)

Am nächsten Tag, am Tag der Bestattung der Königin, wollte man das Kind taufen. Tod und Taufe zugleich. Doch der Arm des ersten Priesters wurde lahm, bevor er den Täufling mit dem heiligen Nass besprengen konnte, er hat seinen Arm niemals mehr gehoben, der zweite wurde stumm, als er das Kind segnen wollte, er verlor also die Sprache, und ein dritter war nicht zu finden, so wurde einer aus weiter Ferne gerufen, der völlig ahnungslos war. Als er zum Ende kam, fiel er um und stand nie wieder auf. (Vgl. ebd., V. 727ff.) Das Heidentum, personifiziert in Brunhild, konnte also nicht so leicht beseitigt werden. Die Taufe fand letztendlich statt, doch Spuren des Heidentums sind bei Brunhild erhalten geblieben.

Diese Schwierigkeiten bei der Taufe, die eben die Verbindung Brunhildes zu den alten Göttern zeigt, die verletzt, doch nicht gänzlich zerstört ist, weist auf die Schwierigkeiten der Einführung des Christentums in Island hin. Kein anderes Land leistete größeren Widerstand als Island. Der Beginn des Christentums auf Island - personifiziert in der Taufe - entfremdet Brunhild ihrer ursprünglichen Bestimmung.⁶⁴

Nach der apokalyptischen Erzählung Friggas erkennt Brunhild sich selbst, sie ruft in der Verwirrung ihrer Gefühle bei der Entdeckung ihres Selbst den Namen ihrer Amme zweimal, während sie sich ihrer Identität allmählich bewusst wird. Dies bestätigt ihr ihre Amme:

Ja! Ja! Du bist es selbst! Erkennst du 's endlich?
Nicht in der Kammer, wo die Todten stäuben,

⁶¹ Vgl. Lanz, S. 147 u. S. 149.; Den Namen Frigga entnimmt Hebbel der *Deutschen Mythologie* Grimms, wo folgende Definition gegeben wird: „Frigg, als des höchsten Gottes Gemahlin, hat den Rang vor allen übrigen Göttinnen, sie weiß der Menschen Schicksal, sie steht den Ehen vor und wird von Kinderlosen angefleht.“ Grimm, 1943, S. 189.

⁶² Vgl. Tuczay, S. 252.

⁶³ Odin, Finder der Runen, Kriegs- und Todesgott und zugleich Künder der Weisheit wird an dieser Stelle nicht mit seinem Namen erwähnt. Vgl. Lanz, S. 148.; In der Forschung wird einheitlich über Odin gesprochen, obwohl Hebbel einfach vom Greis aus dem Feuerberg spricht.

⁶⁴ Vgl. Lanz, S. 148 u. S. 151.; Siehe noch zu der entfernten Lage und zum nördlichen Klima Islands Heiberg, Johann-Ludwig: *Nordische Mythologie. Aus der Edda und Oehlenschlägers mythischen Dichtungen*. Schleswig: Königliches Taubstummen Institut 1827, S. 19. Siehe darin ins. das erste Kapitel u.d.T. „Nordische Mythologie“, S. 3-25.

Im Hekla, wo die alten Götter hausen,
Und unter Nornen und Valkyrien
Such' Dir die Mutter, wenn Du eine hast! - (Ebd., V. 748ff.)

Im Vulkan Hekla, „[ihr]em Feuerberg“ (ebd., V. 686), sind ihre Wurzeln zu suchen, im chthonischen Element, im Racheelement, das bedroht und zerstört. Und ihr Hausberg, Hekla, wo sie geboren ist, ist nicht ein beliebiger Vulkan, er ist die Hölle *per definitionem*.

Schon bei ihrer Taufe tat sich ihre heidnische Abkunft durch allerlei Wunderzeichen kund, und eben diese Vorzeichen haben Frigga dazu geführt, nichts Gutes für die Zukunft vorherzuahnen.⁶⁵ „O, hätte nie ein Tropfen heil'gen Wassers / Die Stirne Dir benetzt! Dann wüßten wir / Wohl mehr!“ (ebd., V. 753ff.), führt Frigga fort.

Die bereits getaufte Brunhild ist unter Führung von Frigga noch im Einflussbereich der alten Götter, die ihrer Taufe Widerstand geleistet haben.⁶⁶ In der Brunhildengestalt sind in einem Bild von dichterischer Einzigartigkeit die beiden Welten des Heidnischen und Christlichen verwoben mit unverkennbarer Akzentuierung des Vorchristlichen. In diesen Vorgängen wird die Inkarnation einer noch ganz der heidnischen Götterwelt verbundenen Seele in einem dem Christentum angehörenden Leib sichtbar. Alles spricht dafür, der Flammensee ist erloschen, doch der erwartete Held bleibt aus und wirbt nicht um sie. Sollten sich etwa die Runen irren? Frigga bekam bei ihrer Geburt die Runentafel vom Berggeist. Hat sie sie falsch gedeutet? An der heidnischen Mission Brunhildes zweifelt sie nicht, deshalb fordert sie Brunhild auf, ein Opfer darzubringen.⁶⁷ Heidnische Elemente, unchristliche, herrschen und es ist Frigga, die Brunhild dazu bewegt, den alten Göttern etwas zu opfern: „So opfre, Kind! / Vielleicht stehn alle Götter unsichtbar / Um dich herum und werden dir erscheinen, / Sobald der erste Tropfen Blutes rinnt.“ (Ebd., V. 780ff.) Doch Brunhild antwortet: „Ich fürchte nichts.“ (Ebd., V. 784.)

Die schicksalskundige Frigga, als Wesen der mythischen Welt, sieht die sich nähernde Gefahr, der Brunhild ausgesetzt ist, voraus. „Die Zeit des Distelköpfens ist vorüber“ (ebd., V. 786.), sagt sie ihr. Ihre Vorahnung, Zeichen einer weiblichen seherischen Gabe, stellt sie in die mythische Welt, zumal sie die Zeichen der Runentafel entziffern kann.⁶⁸

3.2.4. „Ich bin fremd in eurer Welt“⁶⁹ – Zur Vision Brunhildes als „Hohenpriesterin“

Frigga zu Brunhild:
Nicht bloß
Dies schmale Land, dir war die ganze Erde
Zum Eigentum bestimmt, auch sollten dir
Die Sterne reden und sogar dem Tod
Die Herrschaft über dich genommen sein.
(ST, III, 7, V. 1715ff.)

Es ist Frigga, die die Vision Brunhildes, dass sie in einer Endzeit der Welt als unsterbliche Herrscherin, als „Hohenpriesterin geweiht“ (ST, I, 2, V. 869) mit den kosmischen Kräften in

⁶⁵ Vgl. Stein, 1883, S. 12f.

⁶⁶ Vgl. Nölle, S. 262.

⁶⁷ Vgl. Oberkogler, 119f.; „Mit dem Blut des Opfertieres werden ihr Götterkräfte zuteil werden und sie beseelen. Hebbel weiß offenbar von jenem heidnischen Glauben, der in den Tieropfern die Möglichkeit sah, die alten instinktiven hellsehenden Kräfte wiederzuerlangen, die der späteren Menschheit verloren gingen. Unser heutiges Denken kann sich von dem Mysteriengehalt dieser Tieropfer keine Vorstellung mehr bilden, da uns jenes innere Erlebnis restlos abhanden gekommen ist, daß mit dem Blut des Tieres göttliche Kräfte frei würden, die sich den Seelen der Opfernden mitteilten und sie solcherart die Geheimnisse der im Weltall wirkenden Kräfte erkennen ließen. Alle diese uns heute so abstoßend anmutenden Verrichtungen dienten letztlich der eigenen Selbsterkenntnis des Einzuweihenden.“ Ebd., S. 120f.

⁶⁸ Vgl. Lanz, S. 148.

⁶⁹ Hebbel, *Nibelungen*, 2008, (ST, II, 2, V. 1111f.)

Beziehung steht, als Eingebung Odins erklärt⁷⁰ und damit die heidnischen Wurzeln Brunhildes, ihre religiöse und kulturelle Fremdheit bestätigt. Brunhild,

die „Erbin der Valkyrien und Nornen“ [ST, II, 8, V. 1341f.], ist ganz Teil ihres Lebensraums, eines den Elementen ausgesetzten Riffs; zugleich aber umfasst sie wissend die Gesetze der Natur von den kristallinen Strukturen des Kosmos bis zu den Notwendigkeiten des Weltlaufs. Und diese Tendenz zur Universalität gipfelt konsequent in der Vision einer - „schicksalslosen [sic!], doch schicksalskundigen“ - Souveränität über Zeit, Raum und Tod.⁷¹

Neben bzw. außer der heidnischen Kultur, der Brunhild angehört, auch abgesehen von ihrer Vorgeschichte und ihrer Verbindung mit dem Greis aus dem Berg und der Runentafel verbindet Hebbel in der Modellierung dieser Figur die kriegerische Seite der Walküren mit der prophetischen Seite der Nornen. Brunhild als Kämpferin und Prophetin zugleich sieht in der Begegnung mit den Burgunden in einer Vision ihre eigene Zukunft als Hohenpriesterin.⁷²

In dieser Vision formuliert Brunhild ebenfalls die Herrschaft über die Welt und repräsentiert somit die höchste Stufe des Bewusstseins, die Hebbel nicht einem Mann, sondern einer Frau zuweist.⁷³ Es ist

eine „geistige Sonne“, die ihr in dieser nie endenden Nacht der „Dauer“ leuchtet, es ist die Unberührtheit von allen Begehungen einer irdischen Sinneswelt, es ist das Unnahbare einer urbildlichen Jungfräulichkeit, die sie zu verteidigen gewillt ist. Die „halbausgeschriebene Hieroglyphe“, die zugleich „Norne und Walküre“ ist, wird in diesen Worten sichtbar.⁷⁴

Nach ihrer Vision öffnet sich die Erde und sie enthüllt Brunhild, was sie im Kern birgt. Die Sterne hört sie klingen und sie versteht ihre himmlische Musik, während der Erdball zum Kristall für sie wird. Ihre Augen durchdringen die Zukunft, und sie hält den Schlüssel zu den Schätzen dieser Welt. Sie spricht noch von der Midgardschlange der nordischen Mythologie, sie nennt sie „eingefrorene Seeschlange“ (ebd., V. 889f.), sie spricht vom Boden, der sich vor ihr in Luft verwandelt hat, und auch vom Abgrund, in dem sie schweben. (Vgl. ST, I, 2, 871ff.) Dann führt Brunhild fort:

So thron ich schicksallos, doch schicksalskundig
Hoch über allen und vergesse ganz,
Daß mir noch mehr verheißen ist. Es rollen
Jahrhunderte dahin, Jahrtausende,
Ich spür es nicht! Doch endlich frag ich mich:
Wo bleibt der Tod? Da geben meine Locken
Mir Antwort durch den Spiegel, sie sind schwarz
Und ungebleicht geblieben, und ich rufe:
Dies ist das Dritte, daß der Tod nicht kommt! (ST, I, 2, V. 921ff.)

Hebbel lässt Brunhild auf Distanz leben und trennt auf diese Weise ihre Welt von der der Menschen scharf. Aufgrund dieser äußersten Distanz zu allen irdischen Wandlungen und Kämpfen kann sie die irdischen Wandlungen und Schicksale durchschauen. Dann folgt ihre

⁷⁰ Vgl. Müller, Hans: *Welche Rolle spielt das Christentum in Hebbels „Die Nibelungen“*. Veröffentlichungen der Nibelungen-Gesellschaft 2004.

http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/mueller/fs04_muel.html (25.05.2017).

⁷¹ Ritter, Monika: „„Dem Frevel ist kein Maß, noch Ziel gesetzt“. Zur Analytik der Gewalt in Hebbels *Nibelungen*“. In: Günther Häntzschel (Hrsg.): *„Alles Leben ist Raub“*. Aspekte der Gewalt bei Friedrich Hebbel. München: Iudicium 1992, S. 219-240, hier S. 225.

⁷² Vgl. Tischel, S. 144. u. ebd. (Anm. 26).

⁷³ Vgl. Emrich, Wilhelm: „Hebbels Nibelungen-Götzen und Götter der Moderne.“ In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Friedrich Hebbel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 305-326, hier S. 307f. (Wege der Forschung 642)

⁷⁴ Oberkogler, S. 121.

Vision vom absoluten Wissen, von ihrer künftigen schicksallosen und schicksalskundigen Existenz. Anders formuliert ist höchstes Bewusstsein⁷⁵

die Frucht radikaler Distanz und Einsamkeit, eines äußersten Ausgesetztseins auf einem preisgegebenen Riff, das die Lebendigen verlassen haben, einer unwandelbaren Nacht, in der alles Geschehene reflektiert und durchschaut werden kann. Nur aufgrund dieser Distanz kann sie die Männerwelt besiegen. [...] Unberührbar und fremd steht ihr Bewusstsein und ihre Existenz derjenigen der Männer gegenüber.⁷⁶

Das männliche Bewusstsein unterwarf im Laufe der Jahrtausende die Welt und übernahm die Natur und deren Gesetze. Dieses männliche Bewusstsein beruht auf jenem Besitzdenken, das alles zum Objekt macht, was ihm begegnet, waltet und schaltet, wie es will, ohne das ihm gegenüber tretende Subjekt zu respektieren. Das weibliche Bewusstsein ist vom männlichen im Laufe der Geschichte verdrängt und verstümmelt worden und konnte deshalb nicht zur Selbstverwirklichung gelangen. Am Beispiel Kriemhildes zeigt Hebbel, wie weibliches Bewusstsein aussieht, indem er sie und ihre Mutter ohne Eigenbewusstsein auftreten lässt. Beide sind der herrschenden Männerwelt verfallen, personenlos und austauschbar, ohne Individualität, wie dies auch bei der Werbung um Kriemhild und Brunhild unter Beweis gestellt wird. Die Doppelhochzeit findet statt, doch der Handel zwischen den Männern war längst vor der grotesken Werbeszene abgemacht und die Frauen wurden wie käufliche Waren von den Männern verschachert.⁷⁷ Während Brunhild die stärksten Männer tötet, stellen die anderen Frauen die ideale Frauenrolle dar, wie dies am folgenden Gespräch zwischen Gunther, seiner Schwester und seiner Mutter zu sehen ist:

Gunther:

Kriemhild, darf ich den Gatten für dich wählen?

Kriemhild:

Mein Herr und Bruder, füg es, wie du magst!

Gunther (zu Ute [der königlichen Mutter]):

Ich habe keinen Widerspruch zu fürchten?

Ute:

Du bist der König, ich bin Magd, wie sie! (ST, II, 6, V. 1187ff.)

Seiner Brunhild aber verleiht Hebbel anfangs die männliche und somit höhere Stufe des Bewusstseins, ihr Eigenbewusstsein, eine besondere Individualität und durch ihre Vision Herrschaft und Macht. So betont er dabei ihre Mannweiblichkeit, lässt sie dann aber durch die Verwandlung in ein Weib entkräften.

Die Offenbarung ihrer wahren Natur und Bestimmung in ihrer großartigen Vision als Gegenüberstellung zu den Menschen aus der geordneten Welt ist mehr als Heidentum. Es geht um eine zeitlose Urwelt, wo der Mensch und das Ganze nicht im Zwiespalt stehen. Es geht um die bruchlose Integration des Weltgeistes, wo kein neuer Schritt mehr möglich ist, wo Tod und Vergänglichkeit aufgehoben sind. Ginge diese Vision in Erfüllung, würde Brunhild ewig leben. Dann wäre ein Endzustand erreicht, mit dem die gesamte Geschichte aufhört. Doch Brunhild ist schon während dieser Vision verloren, da Siegfried, der sie im Verlauf zum menschlichen Weib herabwürdigen wird, bereits vor ihr steht.⁷⁸ Emrich zitierend schreibt Lanz, das höchste Bewusstsein bei Hebbel ist

eine „weiblich konnotierte Utopie“, die im Geschlechterkampf untergeht: Er sieht Brunhilds potenzielle Weltherrschaft als Hoffnung der Menschheit: eine, so Emrich, „humane, herrschaftsfreie Existenz aufgrund totaler Erkenntnis und Weitsicht in alle die irdische Welt

⁷⁵ Vgl. Emrich S. 311f.

⁷⁶ Ebd., S. 311f.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 308ff.

⁷⁸ Vgl. De Boor, 1966, S. 29f.

bestimmenden Gesetze und Schicksalsgewalten.“ Dieses weibliche Bewusstsein sei im Laufe der Zeit vom männlichen verdrängt worden. Das Verhängnis der Geschichte sei der Verlust des weiblichen Bewusstseins als Gegengewicht gegen das Herrschaftsdenken des Mannes.⁷⁹

Brunhild stellt also nach Emrich das dar, was heute als feministische Utopie gelten kann, aber diese Funktion wird ihr nur dann zuteil, wenn sie Siegfried heiratet. Brunhilds Scheitern stellt hier auch Hebbels Absage an die Einseitigkeit dar, die eine rein weibliche Welt repräsentieren würde. Sie wäre nur eine halbe Welt, während eine rein männliche Welt nicht die andere Hälfte der Welt darstellt, sondern die ganze. So bestätigt das Verstummen Brunhildes, dass das Weibliche für sich selbst nichts ist, es besteht nur im Gegensatz zum Männlichen und ist lediglich als dessen Funktion repräsentierbar. Am Beispiel Brunhildes wird das im 19. Jahrhundert gängige Rollenbild der Frau erklärt, wobei Hebbel, als Dichter der Frau, sich wohl nicht immer gegen die vorherrschende Meinung der im mittleren 19. Jahrhundert gängigen Vorstellungen äußerte,⁸⁰ obwohl durch eine Re-Lektüre seiner Werke der Frau und ihrem Schicksal ein neuer Hauch gegeben wird, der außerhalb der Tradition steht.

„Die Geschichte Brunhilds ist die repräsentative Geschichte einer Fremden“,⁸¹ so Otfried Ehrismann. Die Dimension der Fremdheit Brunhildes betont Hebbel, indem er sie von jeglicher Vertrautheit mit der Umgebung distanziert. Sie ist eine Fremde in Worms, ihre Augen schmerzen, sie vermisst ein Gewitter, es wäre ihr wie ein Heimatgruß, und auch der blaue, stille Himmel ist ihr fremd, sie kennt die Farben nicht, sie ist unsicher und verängstigt in der neuen Welt. Brunhild berichtet also in ihrem Dialog mit Kriemhild über dieses Gefühl der Fremdheit:

[...] Ich bin fremd
In eurer Welt, und wie die meine euch
Erschrecken würde, wenn ihr sie beträtet,
So ängstigt mich die eurige. Mir deucht,
Ich hätt' hier nicht geboren werden können
Und soll hier leben! - Ist der Himmel immer so blau? [...]
Wir kennen gar kein Blau, als das des Auges,
Und das nur im Verein mit rotem Haar
Und einem Milchgesicht! Und ist es immer
So still hier in der Luft? [...].
Käme das [das Gewitter]
Nur heute noch! Mir wär's, wie Heimatsgruß.
Ich kann mich nicht an so viel Licht gewöhnen,
Es tut mir weh, mir ist's, als ging ich nackt,
Als wäre kein Gewand hier dicht genug!- (ST, II, 6, V. 1111ff.)

Außerdem kennt sie die Blumen nicht, sie kennt aus ihrer Heimat nur Edelsteine (vgl. ST, II, 6, V. 1130) und somit wird sie mit der mineralogischen, unlebendigen und unvergänglichen Natur assoziiert, während Kriemhild mit der florierenden, botanischen und vergänglichen Natur in Verbindung steht. Die christliche Sicht bestätigen auch der Lerchenruf und der Nachtigallenschlag im starken Kontrast zu den Krähen und Raben. (Vgl. ST, II, 6, V. 1176ff.)

⁷⁹ Lanz, S. 152f. (Anm. 581.); Siehe noch analytisch dazu Emrich, S. 308.

⁸⁰ Vgl. Fourie, Regine: „Hebbels Frauengestalten im Prozeß zu den Geschlechtern - eine feministische Perspektive“. In: *Hebbel, Mensch und Dichter im Werk*. Jubiläumsband 1995 mit Symposionsreferaten. Hrsg. von Ida Koller-Andorf. Wien: FHG, Eigenverl. der Friedrich-Hebbel-Ges. 1995, S. 293-310, hier S. 300f. u. S. 293ff.; *Hebbel als Dichter der Frau* hieß das Buch von Hilde Engel-Mitscherlich, das 1909 erschien. Vgl. ebd., S. 293.

⁸¹ Ehrismann, Otfried: „Die Fremde am Hof. Brünhild und die Philosophie der Geschichte“. In: *Begegnung mit dem "Fremden". Grenzen - Traditionen - Vergleiche*. Hrsg. von Eijirô Iwasaki. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990. Bd. 10. München: Iudicium-Verl. 1991, S. 320-331, hier S. 320.

Dass Brunhild nordische, naturverbundene Elemente einer vorzivilisatorischen Welt charakterisieren, sind natürlich nicht nur auf die Vorlagen zurückzuführen, sondern zeigen deutlich die Bemühung des Autors, ihre Fremdheit darzustellen.⁸² Hebbel setzt in seiner Dichtung einige Grundüberlegungen Friedrich-Wilhelm-Joseph Schellings um, die an der Figur Brunhildes deutlich werden, nämlich alle

Kreatur entstehe aus dem Dunkel ans Licht, in einer stufenartigen Entfaltung gelange die Kreatur aus der Urzeit des goldenen Weltalters in die Zeit der Götter und Heroen, das heißt in eine Zeit der Allmacht der Natur, in welcher der Grund allein herrscht, und von da in eine Zeit des nahenden Lichts, der die Zeit des Geistes, das heißt die Geschichte, folgt.⁸³

Dieser Drang aus dem Dunkel-Mythischen, der Drang ans Licht lässt sich an der ursprünglichen Gestalt Brunhildes festmachen. (Vgl. ST, II, 6, V. 1125ff.) Hebbels Brunhild sucht daher in der Gruft Siegfrieds Zuflucht und kehrt so in die dunklen Ursprünge zurück.⁸⁴

Die Fremdheit Brunhildes mit ihren heidnischen, ursprünglichen Zügen macht Hebbel mit dem Urelement des Zeitlosen und Unverwandelnden noch fremder. Brunhild selbst verinnerlicht dieses Element des Zeitlosen, die Burgunden wissen nichts von ihrer Welt, wollen auch nichts wissen. Nachdem ihr sogar der Schrecken Islands zum Vorwurf gemacht wird, antwortet sie Volker mit der Frage: „Was weißt denn du von meiner Einsamkeit?“ (ST, I, 2, V. 843.) und erklärt ihre Unveränderlichkeit und die ihres Landes:

Wohl steht die Zeit hier still, wir kennen nicht
Den Frühling, nicht den Sommer, noch den Herbst,
Das Jahr verändert niemals sein Gesicht,
Und wir sind unveränderlich mit ihm.
Doch, wenn auch nichts von allem hier gedeiht,
Was euch entgegen wächst im Strahl der Sonne,
So reift dafür in unsrer Nacht, was ihr
Mitnichten säen oder pflanzen könnt. (ST, I, 2, V. 854ff.)

Das sind übrigens Elemente, die mit der unberührten, ursprünglichen und zeitlosen Natur Isenlands eng verbunden sind. Vor allem die

Unveränderlichkeit, die Unwandelbarkeit, die Geschichtslosigkeit und das Beharren im Eigenen sind Zeugnis ihrer mythischen Lebensform. Insbesondere die Geschichts- und Zeitlosigkeit sind typische Merkmale, die nicht nur einer mythischen Daseinsform zugeschrieben werden, sondern auch mit Natur und Weiblichkeit in Verbindung gebracht werden.⁸⁵

Die archaische Fremdheit der Welt Brunhilds erklärt ihre besonderen Fähigkeiten, ihre Wundergaben, aber auch ihr grausames Wesen. Genauso wie ihr Land in Opposition zur Welt steht, man spricht dem Land die Erdzugehörigkeit ab, ähnlich steht Brunhild - als die Fremde par excellence - in Opposition zum Menschen als Unmensch da.⁸⁶

Heidnischer kann man sich diese fremde Frauenfigur nicht vorstellen. Sie ist eine Fiktion hoher Poesie und Einfallskraft, doch je höher sie steht, desto niedriger wird sie im Laufe der

⁸² Vgl. Conter, S. 26 u. S. 46.

⁸³ Schelling, Friedrich-Wilhelm-Joseph: *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände. Mit einem Essay von Walter Schulz: Freiheit und Geschichte in Schellings Philosophie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 54f. Zitiert nach Tscherpel, Roland: „Freiheit und Geschichte in Hebbels Nibelungen.“ In: *Hebbel-Jahrbuch* (1984), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Otfried Ehrismann. Heide in Holstein: Boyens 1984, S. 37-60, hier S. 41.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 41f.

⁸⁵ Lanz, S. 151f.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 150f.

Handlung fallen. Die Hohenpriesterin, die immer leuchtende geistige Sonne, wird, wie im abschließenden Kapitel gezeigt wird, zum Vampir.

3.2.5. Identitätskundig und doch identitätslos

i. Zur Bewältigung und Verdinglichung der letzten Riesin

Siegfried:
[U]nd einen Mann nur gibt's,
Der sie bewält'gen und, wie's ihm gefällt,
Behalten oder auch verschenken kann!
(DGS, 4, V. 489ff.)

Brunhild gehört ganz deutlich zu den Frauen Hebbels, „die Opfer werden, sich aber nicht wehren, sondern leiden und daran sterben.“⁸⁷ Diese Figur, die er auf die nordische *Völsungasaga* zurückgreifend u.a. auch wie Wagner als Walküre gestaltet, hat weder bei Wagner noch bei Hebbel etwas Gemeinsames mit den ursprünglichen Totendämonen des Nordens. Sie ist eine Riesin mythischer Provenienz, dem Helden Siegfried vorbestimmt, wie es Hagen formuliert:⁸⁸ „Doch ist's nicht Liebe, / Wie sie Mann und Weib / Zusammenknüpft. [...] Ein Zauber ist's / Durch den sich ihr Geschlecht erhalten will, / Und der die letzte Riesin ohne Lust, / Wie ohne Wahl, zum letzten Riesen treibt.“ (ST, IV, 9, V. 2163ff.)

Brunhild, die letzte jenes märchenhaften Götter- und Riesengeschlechtes der nordischen Sage, soll, so will es Hebbel, im Bunde mit Siegfried dieses Geschlecht erhalten. Das ist der Wille der Götter, und die Runentafel ist ein Beweis dafür. Es ist der letzte Kampf der alten Götter gegen das Christentum, so lässt sich ihre dunkle Abkunft erklären, sowie auch die Schreckenszeichen bei ihrer Taufe, das Geschlecht der Zwerge, das sie bewacht, ihre Kraft und der Tod so vieler früherer Männer. Diese Götterjungfrau wartet auf den Sprössling der Götter.⁸⁹ Nach diesem alten Zauber sollte durch die Vereinigung der beiden ein Riesengeschlecht entstehen, das über die Menschheit herrscht. Demzufolge wendet sich der Riese nicht an die „männlichste Frau“,⁹⁰ sondern an die Menschenfigur Kriemhildes und rettet somit das gewöhnliche Leben, wird aber dadurch mit Brunhild zusammen zu Leid und Untergang verurteilt,⁹¹ denn von diesem Zauber wird man nur durch den Tod erlöst! (Vgl. ST, IV, 9, V. 2169).

Bei ihr ist eine Männerfeindlichkeit festzustellen, die der Mann als Unweiblichkeit empfindet. Diese Ablehnung Brunhildes ist aber nur gegen die Masse der Freier gerichtet und nicht gegen den Auserwählten. Er wäre der ihr von den Göttern bestimmte Mann.⁹²

Brunhild wehrt sich gegen jeden Mann, der eindeutig für die Seite der Kultur steht und sie empfindet den Geschlechtsakt als „Schmach“. Sie sagt, sie sollen ihr das Wort „Schmach“ vergeben, aber sie spricht aus, was sie fühlt, was auch noch in der Ehe gilt. (Vgl. ST, II, 6, V. 1109ff. und ebd., V. 1237ff.). Durch die Verweigerung der Sexualität wurde nun die

⁸⁷ Ehinger, S. 279.

⁸⁸ Vgl. Gottwald, Herwig: „Zum Zustand des Mythos nach der Aufklärung. Hebbels Nibelungen aus mythostheoretischer Perspektive“. In: *Hebbel-Jahrbuch* (2008), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Monika Ritzer und Hargen Thomsen. Heide: Boyens 2008, S. 41-62, hier S. 51.

⁸⁹ Vgl. Stein, 1883, S. 13.

⁹⁰ Dosenheimer, S. 112.; Dosenheimer untersuchte als eine der ersten Forscherinnen den „zwischen den Geschlechtern abhängigen großen Prozeß“. Von ihr stammt der erste feministische Beitrag zu Hebbels Werk. Vgl. Conter, S. 14.

⁹¹ Vgl. Jäger, Dietrich: „Vom Heldenlied zum Bestseller. Siegfried und Nibelungensage in Hebbels Trilogie und in Hauptwerken der europäischen Literatur“. In: *Hebbel-Jahrbuch* 62 (2007), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Monika Ritzer und Hargen Thomsen. Heide: Boyens 2007, S. 161-194, hier S. 171.

⁹² Vgl. Lanz, S. 140.

deflorierte Brunhild zur Hausfrau, zum Weib, zur gehorsamen Gattin degradiert und nichts erinnert mehr an ihre frühere Identität: die der Heldin, Walküre, Riesin und des Götterkindes.⁹³

Genauso wie die am Rande der bewohnten Welt lebenden Amazonen gehört auch Brunhild, die jenseits des Meeres in einer solchen Randzone wohnt, zu jenen Frauen, die die Jungfräulichkeit, das Geheimnis ihrer übergroßen Kraft, auf keinen Fall verlieren will. Ihre Stärke, die ihr unterlegenen Männer zu töten, die um sie freien, schafft ein bedrohliches Schreckensbild der dieser Monsterrasse angehörenden Frau. Hebbel versieht sie auch hier mit einem mythischen Hintergrund, indem er ihre Gewalt nicht von einem Zaubermythos, sondern von ihrer Jungfräulichkeit erklären lässt.⁹⁴ Sie erweist sich also daher als eine besonders männerfeindliche, androgyne Figur, eine männermordende Frau. So der warnende Siegfried zu Gunther:

Es glückt dir nicht, es kann dir gar nicht glücken,
Sie wirft dich in den Staub! Und glaube nicht,
Daß Milde wohnt in ihrer ehrnen Brust,
Und daß sie etwa, wenn sie dich erblickt,
Es gar zu einem Kampf nicht kommen läßt!
Das kennt sie nicht, sie streitet um ihr Magdtum,
Und wie der Blitz, der keine Augen hat,
Oder der See, der keinen Schrei vernimmt,
Vertilgt sie ohne Mitleid jeden Recken,
Der ihr den Jungfraun-Gürtel lösen will. (DGS, 4, V. 496ff.)

Doch diese Amazonenthese betrifft hauptsächlich die Zeit Brunhildes auf Isenstein, wo sich ihr Leben an dem für sie bestimmten Mann orientiert, während sich ihr Kontakt zur Außenwelt auf die Kämpfe mit Freiern beschränkt. Das ist ein gravierender Unterschied zu den Kämpfen der Amazonen auf Leben und Tod, denn sie töten die Männer nach dem Beischlaf, um ein gesellschaftliches Projekt zu sichern. Brunhild dagegen will den sexuellen Kontakt verhindern und kämpft als Individuum für Ihre Jungfräulichkeit und nicht für eine matriarchal gestaltete Gesellschaft, eine Tatsache, die dem kollektiven Auftreten der Amazonen konträr ist. Die Wahrung ihrer Jungfräulichkeit dient der Erhaltung ihrer Zugehörigkeit zu Isenstein. Brunhild will also von vorne herein ein Bündnis auf privater Ebene ausschließen. Brunhild kann, so Conter, nicht als Amazone tituliert werden, denn sie trägt trotz vieler Parallelen die wichtigsten Züge nicht in sich.⁹⁵ Der Vergleich mit den Amazonen ist

deshalb zu widerlegen, weil die Motivation und die Zweckgerichtetheit der Kämpfe andere sind. Daß Brunhild von den Burgunden trotzdem als Amazone charakterisiert wird, erklärt sich durch die interkulturelle [sic] Divergenzen: Die ausschließlich gegen Männer kämpfende Frau wird in der abendländischen Kultur mit den Amazonen assoziiert. Da die Burgunden als Außenstehende die Gründe für Brunhilds Verhalten aufgrund der unterschiedlichen Denkmodelle nicht nachvollziehen können, muß die strukturelle Identität der weiblichen Kämpfe zum Vergleich mit

⁹³ Vgl. Ehrismann, 1981, S. 25.

⁹⁴ Vgl. Tuczay, S. 254 u. S. 248.

⁹⁵ Vgl. Conter, S. 30 u. S. 33.; „Ihr Selbstverständnis als Frau und ihre Vorstellung der sozialen Position der Frau in der Gesellschaft ist dem der Amazonen diametral entgegengesetzt; politische Weitsicht oder politisches Bewußtsein auf der Folie einer utopischen Gesellschaftsform muß Brunhild abgesprochen werden. Sie ist keine aktive Streiterin für eine ihre persönlichen Belange überschreitende Angelegenheit. Sie verharrt in Passivität, weil sie ihre Aufgabe nur in der Erfüllung der ihr aufgetragenen Pläne sieht. Während die Amazonen einen neuen Gesellschaftsentwurf projektieren, versucht Brunhild“, Siegfried zu heiraten. Ebd., S. 33 u. ebd. (Anm. 64).; Sie begehrt den Mann, der ihr von den Göttern vorbestimmt ist. Sie unterwirft sich einer göttlichen Ordnung, gestaltet nicht ihr eigenes Leben, sondern folgt dem ihr vorbestimmten Weg, ohne sich ihren Mann auszusuchen. Vgl. ebd., S. 41.

den Amazonen verleiten. Der Amazonencharakter wird an der Übernahme und Aneignung männlich geltender Verhaltens- und Handlungsnormen geprüft.⁹⁶

Sie wird als eine kriegerische Jungfrau dargestellt, die mit Waffengewalt und Aggressivität die Ordnung der Geschlechter erschüttert. Durch ihre Herkunft aus dem tiefen Norden verbindet sie Heibel, bzw. das von ihr ausgehende Weiblichkeitsimage, mit einer fremden, feindlichen Topographie und einer heidnischen Kultur. Diese Figur verkörpert, so Tischel, „das Rätsel der Weiblichkeit“, das sich deutlich in der Autorenperspektive in ihrer Bezeichnung als Hieroglyphe widerspiegelt.⁹⁷ Wie der Blitz, vertilgt Brunhild ohne Mitleid die Recken. Durch das Verb „vertilgen“ (DGS, 4, V. 504) wird

die Vergleichbarkeit Brunhilds mit einem Tier [impliziert], einem Ungeheuer, welches die Freier instinktiv verschlinge. Auch wenn sie später „gezähmt“ und „gebändigt“ werden soll, wird sie mit einem Tier verglichen, was nur eine Facette der Fremddefinitionen des Weiblichen, die Vorstellungen von sämtlichen Weibchen der Tierwelt in die Beschreibung des anderen Geschlechts integriert, darstellt.⁹⁸

In das extreme Bild der Wildheit kleidet Heibel Brunhild und lässt Hagen von ihr wie von einem Wild sprechen, das erlegt werden muss. Die neue, helle Umgebung in Worms am Rhein zusammen mit dem Verlust der Jungfräulichkeit verändern Brunhild und verwandeln sie in ein Wild, das - wie es die Natur vorsieht - gezähmt werden muss. In dieser Symbolik verbindet Heibel Sexualität und Herrschaft und beim Sterben des Wildes stirbt mit ihm die Jungfräulichkeit, während eine zivilisierte Frau erwacht.⁹⁹ Nun folgt die Jagdszene, wo sich die Frau gejagt vom Manne in ein ideales Weib verwandelt. Ob sie da eine andere Wahl hatte? So Hagen:

Brunhild ist jetzt ein angeschoßnes Wild,
Wer wird es mit dem Pfeil so laufen lassen,
Ein edler Jäger schickt den zweiten nach.
Verloren ist verloren, hin ist hin,
Die stolze Erbin der Valkyrien
Und Nornen liegt im Sterben, töt sie ganz,
Dann lacht ein muntres Weib uns morgen an,
Das höchstens spricht: ich habe schwer geträumt! (ST, II, 8, V. 1337ff.)

In den Augen der Hofgesellschaft wird das ursprüngliche Wesen Brunhilds und ihre Stärke bzw. ihre Identität vernichtet, eine Tatsache, die positiv bewertet wird. Das Wilde in ihrem Wesen wird gezähmt, die männlich-patriarchale Sicht auf die Frau stabilisiert, und die Herrschaftsverhältnisse werden konstituiert. Die Frau, die fremde Frau, symbolisiert ein wildes Tier, das gezähmt werden muss,¹⁰⁰ wobei der Mann als Jäger in Erscheinung tritt. Dieses Bild der Wildheit begleitet sie wie ein Schatten, denn auch am Anfang wächst sie naturnah in einem Reich ohne Bewusstsein, chiffriert durch das fehlende Sonnenlicht, als die einsame Wilde auf, wo sich Natur und Zivilisation als antagonistische Gegenkräfte gegenüber stehen.¹⁰¹

⁹⁶ Ebd., S. 30f.

⁹⁷ Vgl. Tischel, S. 138.; Siehe noch zur Autorenperspektive ebd. (Anm. 15).; Zur Definition des Freudschen Begriffes „das Rätsel der Weiblichkeit“ siehe Freud, Sigmund: „Die Weiblichkeit“. In: Ders.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*. Bd. 1. Frankfurt a. M: Fischer 1969, S. 544-565, hier S. 545.

⁹⁸ Lanz, S. 146.

⁹⁹ Vgl. Ehinger, S. 256.; Siehe noch dazu Tuczey, S. 256.; „Die Jungfräulichkeit ist ein Attribut des Nordens. Sie ist deshalb auch ein Schutz gegen das Eindringen einer zivilisatorischen Welt, deren Ausbreitung sich destruktiv auswirken würde. [...] Die Jungfräulichkeit verbindet Brunhild mit der Natur und garantiert ihr eine Existenz als naturhaftes Wesen.“ Conter, S. 42.

¹⁰⁰ Vgl. Lanz, S. 154.

¹⁰¹ Vgl. Ehrismann, 1991, S. 325.

ii. Zur gezwungenen Verwandlung der Un-Verwandelnden

Brunhild:
Ich mag die Waffen nicht mehr sehn, auch ist
Mein eigener Schild mir jetzt zu schwer, ich wollte
Ihn auf die Seite stellen, und ich mußte
Die Magd um Beistand rufen!
(ST, III, 4, V. 1511ff.)

Hebbel stellt in seinem Werk zwei Modelle von Weiblichkeit dar, die sich auch ästhetisch voneinander unterscheiden: die blonde Kriemhild, die schüchterne Jungfrau, und die dunkelhaarige nordische Brunhilde als Gegenentwurf¹⁰² zum idealen Weiblichkeitsimage. Er vergleicht die beiden Figuren im Text durch die Außen-Perspektive (vgl. ST, II, 7, V. 1257) und betont auch die Verwandlung beider in ihr Gegenteil, indem er erzähltechnisch die chiastisch angelegten Schicksale von beiden Frauen hervorhebt,¹⁰³ wie der Dialog der zwei Frauen bezeugt:

Brunhild:
[...] Ich will dafür geduldig auf dich hören.
Wenn du mir zeigst, wie man die Nadel braucht. [...]
Ich sagt es wahrlich nicht im Hohn,
Ich möcht es können, und es ist mir nicht
So angeboren, wie das Lanzenwerfen,
Für welches ich des Meisters nicht bedurfte,
So wenig, wie fürs Gehen oder Stehn. (ST, III, 6, V. 1624ff.)

Das idealisierte Bild Kriemhildes verändert sich vollständig, denn sie nimmt Rache und tötet Hagen mit dem Schwert (vgl. KR, V, 14, V. 5448), während die männertötende Fremde webt und die Spindel benutzt. Die anfängliche Solidarität zwischen den zwei Frauen - „Wir wollen Schwestern werden“ (ST, II, 6, V. 1102) - wird zur Rivalität, die die Überlegenheit des eigenen Mannes betrifft.

Beide Frauen rächen sich, nachdem sie durch die Doppelhochzeit in das Mannes-System zwangsintegriert und verdinglicht wurden. Sie erfahren trotz der Ungleichheit ihrer Werbung die Ereignisse als Selbstvernichtung. Jedoch handelt Kriemhild bei ihrer Rache an den Männern selbst aktiv-männlich, statt die Rache den Männern zu überlassen, wie das bei Brunhild der Fall ist.¹⁰⁴

Im mittelalterlichen Werk trägt Prühnild, so hieß sie da, auch matriarchalische Züge und vertritt eine Gesellschaftsform, in der die Frau mächtig ist und ihren Gatten frei wählen kann, während sie bei Hebbel als Negation oder sogar als Umkehr der traditionellen Weiblichkeit bezeichnet wird, als Gegenpol zum Ideal Kriemhildes.¹⁰⁵ Brunhild wird zu einer Kriemhild, untertänig, fromm und ohne eigenen Willen. Hebbel verleiht seiner Brunhild männlich geltende Eigenschaften, um sie dann wieder verschwinden zu lassen, wie es u.a. auch aus folgendem Dialog ergibt:

Brunhild: [...] Ja, Gunther, ich bin wunderbar verwandelt:
Du siehst's ja wohl? Ich könnte dich was fragen
Und tu es nicht!
Gunther: Du bist mein edles Weib!
Brunhild: Ich hör mich gern so nennen, und es kommt

¹⁰² Vgl. Tuczay, S. 251.

¹⁰³ Vgl. Nolte, S. 167.

¹⁰⁴ Vgl. Kaiser, Herbert: *Friedrich Hebbel. Geschichtliche Interpretation des dramatischen Werks*. München: Fink 1983, S. 135f.

¹⁰⁵ Vgl. Tuczay, S. 256.

Mir jetzt so seltsam vor, daß ich das Roß
Getummelt und den Speer geworfen habe,
Als sähe ich dich den Bratenwender drehn!
Ich mag die Waffen nicht mehr sehn, auch ist
Mein eigener Schild mir jetzt zu schwer, ich wollte
Ihn auf die Seite stellen, und ich mußte
Die Magd um Beistand rufen! Ja, ich möchte
Jetzt lieber lauschen, wie die Spinnen weben,
Und wie die Vögel ihre Nester bauen,
Als dich begleiten! (ST, III, 4, V. 1504ff.)

Brunhild selbst sagt von sich, sie ist ja wunderbar verwandelt,

sie besinnt sich auf die ihrem Geschlecht traditionell zugewiesene Rolle und wundert sich über ihr vorheriges „männliches“ Treiben. Aber sie will nicht nur das Kämpfen aufgeben, sie kann es auch physisch gar nicht mehr. Ihre Kräfte sind geschwunden. [...] Die Kraft, die sich laut Brunhild zu ihr „verirrte“, sei nun zu Gunther „heimgekehrt“. [ST, III, 4, V. 1524.] Die Frau fügt sich dem Blick des Mannes und entspricht nun den männlichen Projektionen. Brunhild hat ihren Ort, Isenland bzw. die ihr ursprünglich zugedachte Macht, durch den Betrug an ihr eingebüßt. Die Bezähmung der Widerspenstigen wird als Richtigstellung der Ordnung imaginiert. Der letzte „Kampf ums Vorrecht“ zwischen „Mann und Weib“ wurde nun, so Brunhild „für alle Ewigkeit“ [ST, III, 4, V. 1565f.] ausgekämpft.¹⁰⁶

Frigga erkennt Brunhild gar nicht wieder und in ihrem Gespräch mit der Königin Ute drückt sie ihr Erstaunen über die Verwandelte, die ihr fremd Gewordene, aus. Das sagt sie:

Ihr Sinn ist so verwandelt, daß ich nicht
Erstaunen würde, wenn sich auch ihr Wesen
Verwandelte, und wenn sie blonde Locken
Bekäme, statt der schwarzen, die so lange
Mir unterm goldnen Kamme knisterten.
[...] Mir wundert's nur,
Und hättest du dies Heldenbild erzogen,
Wie ich, und wüßtest du alles, was ich weiß,
So würdest du dich wundern, wie ich selbst. (ST, III, 5, V. 1578).

Doch sie erinnert Brunhild nicht an die Zeit, die sie vergessen zu haben schien. Brunhild sieht in ihrer neuen Identität glücklich aus, so bleibt Frigga still.

3.2.6. Zum vorgeschlagenen durch Asymmetrie gekennzeichneten Frauentausch

Brunhild:
Wer ist's, der heute sterben will?
(ST, I, 2, V. 797.)

i. Der schwache König wirbt um die Starke

Durch die Werbung und die Verdinglichung Brunhildes lassen sich nun Schlüsse ziehen, die das Männerbild der Epoche verdeutlichen. Konkreter fällt die Entscheidung Gunthers für Brunhild trotz der scheinbar unüberwindlichen Hindernisse, zu ihr zu gelangen, indem er sagt: „Hei! Meine lange Brautwahl hat ein Ende, / Brunhilde wird die Königin Burgunds!“ (DGS, 1, V. 158f.)

Die Herausforderung vom unbesiegbaren Helden und von der nicht zu erwerbenden Frau führt die anwesenden Männer dazu, das Gegenteil beweisen zu wollen. Bei Brunhild ist es die Rune in ihrem Gesicht, die Gunthers Begehren erweckt.¹⁰⁷ Brunhild spielt in einer von

¹⁰⁶ Lanz, S. 156f.

¹⁰⁷ Vgl. Tischel, S. 137f.

Männern beherrschten Welt die Rolle des Objekts und sie erträgt ihr Schicksal. Ihre Integration am Hof muss misslingen, da sie nichts anderes ist als ein Tauschobjekt,¹⁰⁸ wie es Siegfried betont, und deshalb behalten oder auch verschenkt werden kann. (Vgl. DGS, 4, V. 489ff.) Und er sagt noch zu Gunther: „Ich bin bereit mit dir hinabzuziehn, / Wenn du die Schwester mir als Lohn versprichst, / Denn einzig ihrethalben kam ich her, / Und hättest du dein Reich an mich verloren, / Du hättest es dir zurückgekauft mit ihr.“ (Ebd., V. 510ff.) Diese Wortwahl des Kaufens und Schenkens verdinglicht die Frauen von Anfang an unverkennbar. Während also Gunther über seine Schwester verfügt, muss Brunhild erobert werden, so ist dieser vorgeschlagene Frauentausch durch Asymmetrie gekennzeichnet. Zudem macht Siegfried Gunther darauf aufmerksam, dass das Behalten oder das Verschenken Brunhildes außerhalb der Tauschregeln existiert, denn sie muss erst in diese Ordnung des Tausches gebracht werden, eine Tatsache, die nur durch ihre Entjungferung geschehen kann. Ihre Bewältigung ist also rein sexueller Natur. Brunhild wird von Siegfried als eine sich blind auf den Krieg konzentrierende Maschine beschrieben, die ohne Mitleid die Männer tötet (vgl. DGS, 4, V. 502ff.) und durch den mehrfachen Vergleich zu den ungezähmten Naturphänomenen wird sie als das Jenseits der kulturellen Tauschbeziehungen eingeführt.¹⁰⁹ Der Sieg aber über Brunhild ist unvorstellbar, denn sie kämpft wie ein richtiger Mann. Mit Recht nennt sie Kriemhild später „Mannweib“ (ST, III, 6, V. 1698.), während die Männer gerade von dieser Mannweiblichkeit zutiefst verunsichert sind:

Siegfried: Die nord'sche Jungfrau nennst du da, o König?
 Der flüss'ges Eisen in den Adern kocht?
 Oh, gib es auf!
 Gunther: Warum? Ist sie's nicht wert?
 Siegfried: Nicht wert! Ihr Ruhm durchfliegt die Welt! Doch keiner
 Kann sie im Kampf bestehen, bis auf einen,
 Und dieser eine wählt sie nimmermehr.
 Gunther: So sollte ich aus Furcht vor ihr nicht werben?
 Welch eine Schmach! Viel lieber gleich den Tod
 Von ihrer Hand, als tausend Jahre Leben
 In dieser Ohnmacht schimpflichem Gefühl.
 Siegfried: Du weißt nicht, was du sprichst. Ist's Schmach für dich,
 Dass dich das Feuer brennt, und dass das Wasser
 Dich in die Tiefe zieht? Nun, sie ist ganz,
 Wie's Element, und einen Mann nur gibt's,
 Der sie bewält'gen und, wie's ihm gefällt,
 Behalten oder auch verschenken kann!
 Doch möchtest du sie wohl von einem nehmen,
 Der nicht ihr Vater, noch ihr Bruder ist? (DGS, 4, V. V. 476ff.)

Der große König Gunther steht für die bürgerliche Durchschnittsethik, wobei er sich durch Verdrängen, unehrliches Hoffen, Feigheit, Halbherzigkeit und Dummheit auszeichnet.¹¹⁰ Er wirbt um diese Frau, weil er seine Herrschaft als Mann erst im Besitz eines Menschen vollendet, keinesfalls aus Liebe, sondern aus Ehr- und Besitzgründen, denn es fehlt im 19. Jahrhundert die Anerkennung der Frau in ihrer eigenen Identität.¹¹¹ Die bestimmende Figur in seiner Ehe ist die Frau, während Gunther eine passive, eher blass gezeichnete Männergestalt

¹⁰⁸ Vgl. Martin, Helmut: *Besitzdenken im dramatischen Werk Friedrich Hebbels. Studien zu einem historischen Verständnis des Dichters*. Nürnberg: Carl 1976, S. 170.

¹⁰⁹ Vgl. Tischel, S. 141f.; Siehe noch zum Frauentausch, Tuczay, S. 251.

¹¹⁰ Vgl. Kaiser, Herbert: „Friedrich Hebbel. Grundzüge einer geschichtlichen Interpretation des dramatischen Werks – von der ‚Genoveva‘ und den ‚Nibelungen‘ aus.“ In: *Hebbel-Jahrbuch* (1982), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Heinz Stolte, Hilmar Grundmann und Eckart Oldenburg. Heide: Boyens 1982, S. 101-115, hier, S. 112.

¹¹¹ Vgl. ders., 1983, S. 122f.

ist. Er widerlegt die soziokulturell konstruierte Norm vom starken, unabhängigen Helden und ist gänzlich das entpersönlichte Bild jener Idealvorstellung vom tapferen Helden. Das *Nibelungenlied* schuf dieses Bild und viele Autoren u.a. Fouqué, Raupach, Geibel so wie auch Friedrich Hebbel¹¹² übernahmen in ihren Bearbeitungen das Bild des schwachen Königs und betonten auf diese Weise die außergewöhnliche androgyne Herrschaft Brunhildes über die Männer, die allerdings bei allen Autoren entmachteter wird. Gunther hält trotz der Warnung Brunhildes an seiner Entscheidung fest, denn er weiß, durch Zaubermittel gelangt er zu der Braut:

Brunhild zu Gunther: Laß dir von meinen Mägden doch die Recken
Erst nennen, die von meiner Hand schon fielen,
Vielleicht ist mancher drunter, der sich einst
Mit dir gemessen hat, vielleicht gar einer,
Der dich besiegt zu seinen Füßen sah! (ST, I, 2, V. 816ff.)

Brunhild sagt zugleich zu Frigga, da sie sich ihres Sieges sicher ist, sie solle in den Trophäensaal gehen und dort einen neuen Nagel einschlagen (vgl. ST, I, 2, V. 938f.), der nächste Freier ist opferbereit. Der nächste Mann fällt.

Gunther interessiert sich ebenfalls aus Ruhmsucht und Abenteuerlust für die starke Brunhild und dadurch erlangt er das höchste Selbstgefühl als Mann. Siegfried, der als Held der Welt auftritt, betrachtet Kriemhild auch als Tauschobjekt, nachdem er über Brunhild als freien Tauschgegenstand willkürlich verfügen kann. Ihr Ziel erreichen sie durch arglistige Täuschung (vgl. DGS, 4, V. 656) und mit Zuhilfenahme von Zauberkünsten (vgl. ST, II, 8, V. 1363f.), ein deutliches Symbol einer pervertierten Moral, andere zum Zweck des eigenen Handelns gefügig zu machen. Brunhild ist das Mittel zum Zweck, damit Siegfried Kriemhild erwirbt, Kriemhild wird ihrerseits das Mittel zum Zweck, denn so gelangt Gunther zu Brunhild.¹¹³ Gunther überschätzt seine eigene Machtstellung, er fühlt sich als der Stärkste und Tapferste, als er durch Volker von ihr hört. Sicherlich ist dieses übertriebene Selbstwertgefühl als Abwehrmechanismus eines unbewusst schwachen Selbstwertgefühls zu verstehen und führt zu einer Perversion der Liebe, da er sie nicht liebt. Sie ist die Stärkere und Überlegenere, er wird zum willenlosen Instrument dieser Frau, die ihn missbraucht. So verhindert er nicht, was sie von ihm verlangt, nämlich den Tod Siegfrieds.¹¹⁴

ii. Der starke Siegfried wirbt letztendlich um die Schwache

Siegfried, der die Sprache der Vögel versteht, ist den Waldvögeln zu Brunhild gefolgt. Es sind allerdings Nachtvögel oder anders gesagt negativ konnotierte Vögel, u.a. Vögel, die gerne untereinander zanken, die ihn zu ihr hinaufführen, Dohlen, Eulen und Krähen. (Vgl. DGS, 4, V. 625f.) Es ist z.B. die Eule, die ihm die Braut zeigt, aber Siegfried blieb ungesehen, ohne sie zu grüßen. So sagt er: „Denn Brunhild rührte, wie sie droben stand, / In aller ihrer Schönheit nicht mein Herz, / Und wer da fühlt, daß er nicht werben kann, / Der grüßt auch nicht.“ (DGS, 4, V. 647ff.)

Siegfrieds mythische Bindung ist außerdem noch an seiner Fähigkeit, die Sprache der Vögel zu verstehen, zu erkennen. Die Stimmen der Nachtvögel und der schwarzen Vögel verweisen als eine Art von Epochenchiffren auf das Dunkle, Ursprüngliche und symbolisieren den Schritt vom Dunkeln ins Licht.¹¹⁵ Siegfried ist durch das Bad im Blut des Drachen ein Wissender

¹¹² Vgl. Hindiger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels*. München: Iudicium 2004, S. 150.

¹¹³ Vgl. Kaiser, 1983, S. 121.

¹¹⁴ Vgl. Hindiger, S. 150f.

¹¹⁵ Vgl. Tscherpel, S. 44 u. S. 53.; „Aus der nordischen Dichtung übernimmt Hebbel auch noch den Zug, daß Siegfried die Vogelsprache versteht. Die Vögel weisen ihm den Weg zu Brunhild, aber in der Edda sind es freundliche Sinnvögel, bei Hebbel die unholden Tiere Dohle und Eule.“ De Boor, 1966, S. 31.

geworden, und die Vögel, deren Sprache er versteht, führen ihn nicht blind zu Brunhild, sondern er ist in der Lage, sein Liebesobjekt frei zu wählen und es zu bestimmen. So bestimmt er auch über sich selbst, was aber nicht für Brunhild gilt, denn sie hat keine Wahl, ist ihm vorbestimmt, kämpft zwar und wird dennoch besiegt.¹¹⁶

Siegfried, der sich seiner Bestimmung nicht bewusst ist, lebt und liebt nur als Mensch und erniedrigt Brunhild schon vor der Werbungsfahrt, indem er prahlt, dass es nur einen Mann gibt, der sie bewältigen kann. (Vgl. DGS, 4, V. 490.) Ungesehen ist er den Weg zurück in die Menschenwelt gegangen, zu der zweiten Braut. Somit reißt er auch die Schicksallose (vgl. ST, I, 2, V. 921) mit in die Verwickeltheit der menschlichen Beziehungen hinein. Es handelt sich dabei nicht um die bloße Antithese Heidentum und Christentum und um den historischen Augenblick der Völkerwanderungszeit. Für Hebbel symbolisiert das germanische Heidentum die Chiffre für einen mythischen Urzustand, der außerhalb der Geschichte liegt.¹¹⁷ Die schicksalskundige Brunhild

muß sich als Subjekt vorkommen und ist doch nur Objekt Siegfrieds. Sie wird bewußt getäuscht und verdinglicht, während Kriemhilds Täuschung objektiv-ideologisch ist. Sie glaubt, in ihrer Beziehung zu Siegfried Identität zu gewinnen, in Wahrheit gerät sie in eine Situation, wo ihr als Frau in ihren Verwandten statt Brüder nur noch Männer gegenüberstehen, die ihre Menschheit verhöhnen und vernichten.¹¹⁸

Obwohl Siegfried und Brunhild dem mythischen Diktum zufolge für einander bestimmt sind, ist der Grund, warum er Brunhild innerlich ablehnt, nicht bekannt. Er betrachtet sie teilnahmslos, als ob sie ein Gemälde, ein Bild (vgl. ST, I, 2, V. 810ff.) wäre, mit Interesselosigkeit und hat dabei keine Skrupel, Brunhild zu erblicken, ohne von ihr erblickt werden zu können. Ihrem Blick ist er entzogen, er bleibt anonym, sogar im Liebes- und Geschlechterkampf tritt er nicht als Person auf, sondern sieht Brunhild als Objekt.¹¹⁹ Er wirbt nach der Vorbestimmung des Mythos nicht um Brunhild, sondern um Kriemhild, und das ist die Schlüsselfrage zum Verständnis der Handlung, denn so nimmt das Verhängnis seinen Lauf.¹²⁰ Hebbel macht aus Brunhild eine Art Ungeheuer und überhäuft Kriemhild mit positiven Eigenschaften. Seine Brunhild ist furchtbar, ihr Geschick auch, da der einzige Mann, der sie bezwungen hat, sie nicht liebt. Er ist zu ihr gedrunken, die Nebelkappe tragend, ohne ihrer zu begehren. Das, was er begehrt, ist das wesenlose Mädchentum der Kriemhild.¹²¹

Nur Siegfried, der mit etwas Übernatürlichem ausgestattet ist, mit der Stärke von zwölf Männern, die ihm die Tarnkappe verleiht, kann Brunhild demütigen. Er besiegt sie als Stellvertreter des männlichen Geschlechts, identisch mit dem Rollenbild der anderen männlichen Figuren Hagens und Gunthers, denn es kann nicht sein, was nicht sein darf. Aber der Sieg Siegfrieds über sie wurde mit Zaubertricks und hinterhältiger List herbeigeführt.

¹¹⁶ Vgl. Tischel, S. 142.

¹¹⁷ Vgl. De Boor, 1966, S. 31.; „Hier wäre die Möglichkeit, in der unmittelbaren Beziehung des Menschlichen zum Göttlichen und Kosmischen, des Einzelnen zum Allgemeinen, einen Endzustand heraufzuführen, der alle Geschichte illusorisch machte, der aber auch der Menschheit als Trägerin der Geschichte mit Untergang drohte. Brunhild, die Frau ist zwar durch die Taufe in der unmittelbaren Beziehung gehemmt, aber in der Absolutheit des Bewußtseins aller Hebbelschen Frauengestalten ist sie in der Vision fähig, den in ihr verkörperten Weltzustand rein vorauszuleben. Siegfried dagegen, der zur Überwindung des Dämonischen bestimmte Held, verfällt selber dem Dämonischen und vergisst seine Bestimmung.“ Ebd.

¹¹⁸ Kaiser, 1983, S. 122.

¹¹⁹ Vgl. Nölle, S. 255ff.

¹²⁰ Vgl. Kaiser, 1983, S. 118.; Auf Grund des Umstandes, dass das Verlöbnis zwischen den beiden nicht stattgefunden hat, wurde dem Dichter vorgeworfen, dass der Hass Brunhildes gegen Siegfried sich jeglicher Motivation entbehrt. Vgl. Stein, 1883, S. 13.

¹²¹ Vgl. Meisel-Heß, Grete: *Betrachtungen zur Frauenfrage*. Berlin: Prometheus Verlagsgesellschaft 1914, S. 263. Siehe darin ins. das Kapitel „Hebbel und die Frauen“, S. 250-268.

Dieser Sieg ist kein guter Sieg. Obwohl Brunhild überwunden ist, will sie noch an der gesamten Männerwelt der Burgunder Rache nehmen.¹²² Diese erste Begegnung Brunhilds mit Siegfried, die bei Wagner von enormer Bedeutung ist, wird bei Hebbel entschärft und auf ein bloßes Beobachten der Protagonistin reduziert,¹²³ während Brunhilds Verhältnis zu Siegfried im gemeinsamen Mythos zu finden ist.¹²⁴

Die Nebelkappe spielt bei dieser ersten Begegnung ganz deutlich die Funktion der Objektivierung. So beobachtet er Brunhild, wird aber selbst nicht gesehen. Die Nebelkappe ist hier Ausdruck eines Testverhaltens, die den anderen bewertet, der Beobachter hält sich allerdings seinerseits zurück und bleibt im Verborgenen. Es geht dabei um die Verdinglichung Brunhildes mittels Überlegenheit und Wahrung des sicheren Abstands. Die Werbung um Brunhild wäre für Siegfried ohne die schützende Nebelkappe ein großes Risiko, denn das, was er nicht beherrschen kann, das reizt ihn nicht, wie er es selbst formuliert. Deshalb wirbt er um Kriemhild, indem er genauso wie Gunther die menschlichste aller Beziehungen auf der Lüge gründet, und andere zum Mittel seines Zweckes macht.¹²⁵ Denn, hätte er

um das Götterkind, die an und für sich existierende Jungfrau beworben, so hätte er sich zeigen, sich offenbaren müssen; sie wäre ihm im mythischen Raum gleichgestellt, er hätte keine Herrschaft über sie gehabt, sondern ebenbürtig mit ihr kämpfen müssen. Daß er dazu nicht mehr bereit ist, er die Frau nicht als Mensch, sondern unter seinem Herrschaftsanspruch als Mann betrachtet, zeigt sich in seinem Sichverbergen. Indem er sich verborgen hält, macht er Brunhild zum *Objekt* seiner Beobachtung. Sie wird ästhetisch *verdinglicht*, er schaut sie mit interesselosem Wohlgefallen an. [...] Der Mann vollendet sich erst in seiner Herrschaft über die Frau. Solange Siegfried keine Frau erobert hat, muß er mit sich unzufrieden sein. Da er Brunhild in ihrem göttlichen An-sich-Sein nicht besitzen kann, bleibt seine Mann-Werdung unvollendet. Deshalb wendet er sich an Kriemhild.¹²⁶

Siegfried ist die Unbezwinglichkeit Brunhildes bekannt, solche Frauen muss man vermeiden, was er auch tut und somit die Handlung vorantreibt. Diese Angst vor ihr drückt er deutlich aus: „Der Ruf von deiner Schönheit drang gar weit, / Doch weiter noch der Ruf von deiner Strenge, / Und wer dir immer auch ins Auge schaut, / Er wird es nicht im höchsten Rausch vergessen, / Daß dir der dunkle Tod zur Seite steht.“ (ST, I, 2, V. 803ff.) Betrachtet man Siegfried in seiner mythischen Herkunft, ist er

um Brunhilds willen mit Wunderkräften ausgestattet, nicht um als starkes Subjekt auf eigene Rechnung zu handeln. Dass er Brunhild nicht begehrt, darin liegt seine Emanzipation vom Mythos, die Möglichkeit seiner Subjektwerdung. [...] Hier wird auch die geschlechtsspezifische Bedeutung der Trilogie ersichtlich. Siegfried, die Burgunder und vor allem Hagen: Sie sind Männer, deren Stärke in der Frauenverachtung liegt. Eine nicht betrogene Brunhild wäre Siegfried auf Isenland eine Partnerin in gleicher Macht und Würde gewesen, aber er hätte in einer Verbindung mit ihr nichts weiter zu erobern gehabt. Seine Tatkraft wäre ohne Objekt geblieben.¹²⁷

¹²² Vgl. Tuczay, S. 254f.; „Siegfried reißt sie aus ihrem Lebenskreis, der ewigen Nacht des Nordens, zerstört ihren Mythos und vernichtet das Weib, das ihm und dem allein er bestimmt ist. Er mißbraucht die letzte Riesin.“ Matthiesen, S. 127.

¹²³ Vgl. Gottwald, S. 51.

¹²⁴ Vgl. Kraft, S. 255.

¹²⁵ Vgl. Kaiser, 1982, S. 109f.

¹²⁶ Ders., 1983, S. 119f. (Hervorhebung von mir); Schwert, Hort und Hornhaut, die die materielle Kraft Siegfrieds beweisen, sind Teile der Vollendung des Heldentums, dessen Höhepunkt die Eroberung der Frau ist. Vgl. ebd., S. 120.

¹²⁷ Kaiser, Herbert: *Friedrich Hebbel. Schmerz und Form. Perspektiven auf seine Idee des Tragischen*. Mit einem Beitrag von Sabine Michalak. Frankfurt a. M.: Lang 2006, S. 62.

Das Vorspiel endet mit der Vereinbarung der Männer und zugleich mit der Verdinglichung der Frauen: „Nimm es so, und schlage ein! / Wohlan! Für Brunhild gebe ich Dir Kriemhild, / Und uns're Hochzeit feiern wir zugleich!“ (DGS, 4, V. 662ff.) Männer beschließen also, Frauen zu tauschen, von denen die eine noch kein Tauschobjekt ist, was voraussetzt, sie anders in Besitz zu nehmen. Die Konstitution männlicher Identität lässt sich in der Auseinandersetzung mit anderen Männern im Austausch von Gaben herstellen, wobei die kostbarste dieser Gaben die Frauen sind.¹²⁸ Brunhild „erkennt, dass sie im System der Männer ein Mittel zum Zweck war, dass sie Opfer ihres instrumentellen Denkens geworden ist“¹²⁹ und so nimmt der Racheplan seinen Lauf:

Brunhild: Ich ward nicht bloß verschmäht,
 Ich ward verschenkt, ich ward wohl gar verhandelt! [...]
 Ihm selbst zum Weib zu schlecht,
 War ich der Pfennig, der ihm eins verschaffte! [...]
 Das ist noch mehr als Mord,
 Und dafür will ich Rache! Rache, Rache! (ST, III, 11, V. 1773ff.)

3.2.7. Brunhild als Vampir, ein überflüssiges Unwesen für die Geschichte

Das mit besonderer Vorliebe vom Autor behandelte Charakterbild Brunhildes ist nicht abgeschlossen. Das letzte, was der Leser von ihr erfährt, ist, dass sie in Siegfrieds Gruft haust.¹³⁰ Brunhild ist für die Geschichte durch ihre Rückkehr ins dunkle Chaos ein überflüssiges Relikt geworden, was Hebbel an ihrem Dahinvegetieren in Siegfrieds Gruft thematisiert.¹³¹ Kriemhild will auch nach vollzogener Rache in Siegfrieds Gruft für immer im Winterschlaf an seiner Seite versinken, nur diese Entscheidung ist eine selbstgetroffene, während Brunhild dazu verurteilt ist, dahin zu vegetieren.¹³² Da sagt sie Hagen: „Ich will zurück in meines Siegfrieds Gruft, / Doch muß ich mir das Totenhemd erst färben, / Und das kann nur in deinem Blut geschehen.“ (KR, IV, 3, V. 4421ff.)

Eine vage Anspielung auf das Ende bzw. das Verschwinden Brunhildes gibt sie selbst, indem sie lange vor ihrem Verschwinden zugibt, dass sie sich Kraft aus dem Blut der für sie sterbenden Männer holt, eine Erinnerung an ein vampirisches Leben.¹³³ Dies ist zugleich eine Anspielung auf die Macht Siegfrieds, die er sich durch das Töten des Drachen erwarb. Der Unterlegene, in diesem Falle der Drache, ist tot, durch sein Blut aber leistet er seinem Herrn einen Dienst. Siegfried macht sich als Herr des Drachen dessen Kraft zueigen und zugleich erwirbt er dessen Blutzauber,¹³⁴ ein Mythologem, dessen Brunhild auch kundig ist, wie es ihrer Erklärung Kriemhild gegenüber zu entnehmen ist. Mit den Worten Brunhildes:

Du weißt nicht, was es heißt,
 Ein Weib zu sein und doch in jedem Kampf
 Den Mann zu überwinden, und die Kraft,
 Die ihn verlässt, aus dem verströmten Blut,

¹²⁸ Vgl. Tischel, S. 143f.

¹²⁹ Lanz, S. 157f.

¹³⁰ Vgl. Stein, 1883, S. 15.

¹³¹ Vgl. Tscherpel, S. 42.; „Ein indirekter Beleg für das Pathos der Figur sind Fritz Langs *Nibelungen* (1924). Die Brunhild des Stummfilms hat wesentliche Züge der Hebbelschen Figur. So wird sie zusammen mit einer wahrsagenden Amme eingeführt, ihr extremes Verhalten, mit dem sie Siegfrieds Ermordung herbeiführt, und die anschließende Verfluchung Gunthers entsprechen Hebbels Gestalt, und sie endet wie bei Hebbel trauernd sitzend (allerdings hat sie sich, im Unterschied zu Hebbels Brunhild, getötet) an Siegfrieds Grab.“ Ehinger, S. 280 (Anm. 717).

¹³² Vgl. Nölle, S. 118.; Durch ihr Verharren am Sarg Siegfrieds kehrt Brunhild zurück zu ihrem ursprünglichen Wesen. Vgl. Lanz, S. 148.

¹³³ Vgl. Tuczay, S. 256.

¹³⁴ Vgl. Mühlner, S. 32f.

Das dir entgegen dampft, durch's bloße Atmen
In dich zu trinken! Immer stärker dich
Zu fühlen, immer mutiger [...]. (ST, II, 6, V. 1146ff.)

Hier beschreibt Brunhild ganz deutlich einen vampirischen Akt und erklärt, dass sich die Einverleibung der männlichen Kraft, einer sowieso grenzüberschreitenden Kraft, auf sie übertragen wird, da sie ihm das Blut - seine Kraft - aussaugt. Hier mehr denn je ist Brunhild die reine Negation oder die reine Umkehrung traditioneller Weiblichkeit.¹³⁵

Das *Lied*, dessen Aufbau die Vereinigung Brunhildes mit Siegfried auf dem Scheiterhaufen nicht erlaubt, lässt Brunhild wesenlos verschwinden, dies aber war nicht die Absicht Hebbels. Sie erscheint - genauso wenig wie im Epos - vor ihrem totalen Zusammenbruch noch einmal in Gunthers Bericht mit gefrorenem Blut, eine lebende Tote ohne Gefühl für Lust und Schmerz, ein Vampir. So Günther: „Stumpf blickt sie drein, als wär ihr Blut vergraben / Und wärme eines Wurmes kalt Gedärm“. (KR, I, 2, V. 2814f. u. V. 2822ff.) Dieses vampirische Bild wird später durch den Bericht Werbels von Kriemhild ergänzt und gesteigert. Vom Hörensagen berichtet Werbel, wobei es um eine schauerliche Umformung der nordischen Vereinigung im Tode geht.¹³⁶ Niemand weiß, wo sich die Königin aufhält, sie ist einfach verschwunden. So die Diskussion über ihr Wegbleiben:

Kriemhild: Habt ihr die Königin Burgunds gesehn?
Werbel: Die sieht kein Mensch.
Kriemhild: Auch nicht von ihr gehört?
Werbel: Die wunderlichsten Reden gehen um.
Kriemhild: Was denn für Reden?
Werbel: Nun, es wird geflüstert,
Daß sie in einem Grabe haust.
Kriemhild: Und doch
Nicht tot?
Werbel: Sie hat es gleich nach dir bezogen,
Fort in der Nacht, nach Wochen erst entdeckt,
Und nicht mehr wegzubringen. (KR, III, 1, V. 3811ff.)

Hebbel hat aus der *Völsungasaga* die Vernichtung Brunhildes nach der Ermordung Siegfrieds übernommen, aber er überträgt auf seine Heldin das Ende eines Vampirs und drückt auf diese Weise die sadistische Liebesehnsucht und nekrophiles Glück aus.¹³⁷ An anderer Stelle hieß es auch: „Stumpf blickt sie drein, als wär' ihr Blut vergraben / Und wärme eines Wurmes kalt Gedärm, / Wie man's in alten Mären hört.“ (KR I, 2, V. 2824ff.) Dies wird nun von Werbel bestätigt:

Kriemhild: Sie - Brunhild –
In Siegfrieds heil'ger Ruhestatt?
Werbel: So ist's.
Kriemhild: Vampyr.
Werbel: Am Sarge kauern.
Kriemhild: Teufelskünste
Im Sinn.
Werbel: Kann sein. Allein im Auge Tränen,
Und mit den Nägeln bald ihr Angesicht
Zerkratzend,
Bald das Holz.
Kriemhild: Da seht ihr's selbst!

¹³⁵ Vgl. Tischel, S. 146.

¹³⁶ Vgl. De Boor, 1966, S. 47.; „Dieser Bericht [Werbels] hat seinen Ansatzpunkt in Str. 1485/86 des Epos, der einzigen Stelle, an der Brunhild im zweiten Teil noch erwähnt wird.“ Ebd.

¹³⁷ Vgl. Glaser, S. 344.

Werbel: Der König gab Befehl, sie einzumauern,
Doch eilig setzte ihre graue Amme
Sich in die Tür. (KR, III, 1, V. 3818ff.)

Alle Mythologien kennen Vorstellungen von furchterregenden Nacht-Dämoninnen und grässlichen Mischwesen, die das absolute Gegenstück zur nähenden Mutter und liebenden Frau sind. Das patriarchale 19. Jahrhundert mit seinen Ängsten vor der Übermacht der Frau stellt sich mit Recht die Frage, ist der Vampir weiblich oder ist das Weib ein Vampir?¹³⁸

Als *negativum* des erwünschten Frauenbildes tritt Brunhild auf, eigentlich müsste man sagen, sie tritt nicht mehr auf, sondern schmückt wie eine richtige Hieroglyphe das Grab des Mannes und verkörpert sogar auch das noch, ein vampirisches Dasein, ein Dasein als lebendige Tote im Grab des Mannes.

¹³⁸ Vgl. Volckmann, Silvia: „Gierig saugt sie seines Mundes Flammen“. In: Renate Berger (Hrsg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln [u.a.]: Böhlau 1987, S. 155-176, hier S. 155 u. S. 157.; Da steht auch: „Die Vampire der vorchristlichen Jahrtausende sind weiblich.“ Ebd., S. 155.

B
**Zur Dramaturgie des Einzelschicksals
der Figur Brunhildes**

4

Emanuel Geibel: *Brunhild* *Eine Tragödie aus der Nibelungensage* (1857)

Des Nordens fremde Wildheit rollt in ihren Adern¹

Hagen:

Ein schwer erreichbar Ziel nur lockt den Mann,
Und lockt ihn doppelt, wenn es wie ein Wunder
Aus abenteuerlicher Ferne winkt.

Das tat Brunhild. Und wer sie schaut, begreift,
Daß seiner Sehnsucht still genährtes Feuer
Nur höher aufschlug, als er ihr genaht.

Volker:

Mir graut vor diesem Reiz. Sie hat kein Herz.²

¹ Vgl. Geibel, Emanuel: *Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage*. In: *Emanuel Geibels Werke*. Vier Teile in einem Bande. Ausgewählt und herausgegeben von Dr. R. Schacht. Mit drei Bildnissen, zwei Abbildungen und vier Handschriften. Leipzig: Hesse und Becker 1915, S. 469-542, hier (I, 2, S. 473.); Geibels *Brunhild* wird unter Angabe der Aufzugs-, der Auftrittsangabe und der Seiten dieser Ausgabe zitiert.; Der Name des Dramas wird im Gegensatz zu dem der Protagonistin zur Unterscheidung kursiv geschrieben.

² Ebd.

4.1. Der Versuch des lyrischen Geibels in der Nibelungensage

Siegfried:
Was gilt am Weib mir Heldentum? Beim Thor!
Das hab' ich selbst, und neubegierig wohl
Bestaunen kann ich's; aber lieben? – Nie!
(III, 4, S. 510.)

Die Lyrik füllt – selbst bei bedeutenden Talenten – kein Leben aus. Glauben Sie das mir, der es aus schmerzlicher Erfahrung gelernt hat. [...] Erst seitdem ich den Muth gewonnen habe, mich in größere objektive Arbeiten, in epische und dramatische Darstellungen zu vertiefen – gleichviel ob dieselben einst der Öffentlichkeit übergeben werden oder in meinem Schreibtische verschlossen bleiben mögen – erst seitdem ich gelernt habe, mit großen Stoffen künstlerisch zu ringen und die Überwältigung derselben auch die angestrengteste Arbeit, die scheinbar fernliegenden Studien in Welt und Wissenschaft nicht zu scheuen, ist mir das eigentliche Schaffen in der Poesie ein frommes Tageswerk geworden, aus welchem eine wohlthuende Heiterkeit in mein jetzt schon vielfach verschattetes Leben zurückströmt.³

Diese 1849 geschriebenen Worte Emanuel Geibels (1815 in Lübeck – 1884 in Lübeck) an eine ungenannte Dame zeigen, dass sein dramatisches Schaffen - neben seiner ästhetischen Überzeugung, dass das Drama den Gipfelpunkt aller heutigen Poesie bildet - einem tief in seiner Natur verwurzelnden Bedürfnis entsprang. 1848 angeregt durch das Studium der mittelalterlichen Literatur, das Geibel betrieb, um als Stellvertreter an einem Lübecker Gymnasium arbeiten zu können, tauchen in antikem Versmaß Szenen zu einer Nibelungentragödie auf, in der die Handlung des Öfteren ins Stocken gerät. Erst 1857 wurde *Brunhild*, die Liebestragödie des Dichters, fertig.⁴ Von Geibels geplantem Trauerspiel *Siegfrieds Tod*, das für *Brunhild* umgearbeitet wurde, ist der Kampf Brunhildes auf Isenstein das einzig gedruckte Fragment.⁵ Dass das Drama nicht durchgängig in fünffüßigen Jamben geschrieben ist, was Anlass zum Tadel gab, erklärt sich dadurch, dass Geibel Stücke aus dieser früheren schon 1851 veröffentlichten Bearbeitung benutzt hat, wo der fünffüßige Jambus zum Trimeter und zum Tetrameter übergeht.⁶

In dieser Tragödie versucht er, „den Nibelungenstoff von allen mythischen Zusammenhängen zu lösen, das Geschehen allein aus menschlichen Konflikten hervorgehen zu lassen und die Frage nach Schicksal und Schuld dennoch aus antiken Voraussetzungen zu beantworten“.⁷

³ Litzmann, Carl: *Emanuel Geibel. Aus Erinnerungen, Briefen und Tagebüchern*. Berlin: W. Hertz 1887, S. 243 (Anm. 1). Geibels Antwort an diese ungenannte Dame wurde nach seinem Tod im *Hamburger Correspondenten* veröffentlicht. Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Schacht, Richard: „Dramatische Dichtungen. Einleitung des Herausgebers.“ In: *Emanuel Geibels Werke*. Vier Teile in einem Bande. Ausgewählt und herausgegeben von Dr. R. Schacht. Mit drei Bildnissen, zwei Abbildungen und vier Handschriften. Leipzig: Hesse und Becker 1915, S. 465-468, hier S. 465 u. S. 467.; Den großen Umfang des dramatischen Schaffens von Geibel machen nicht die aufgeführten Werke deutlich, sondern seine zahlreichen Fragmente und Entwürfe. Vgl. ebd., S. 467.

⁵ Vgl. Stammler, Wolfgang: „Zur Gestaltung des Textes“. In: Ders. (Hrsg.): *Geibels Werke*. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Band 3. Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut 1918, S. 439-447, hier S. 445.; Dabei ging es um einen Bericht Dankwarts über den Kampf in Isenstein, der im ersten Heft des *Deutschen Museums*, herausgegeben von Robert Prutz, 1. Jahrgang, Bd. 1 (1851) S. 62-64, im Versmaß der Tragödie der Antike, dem Trimeter, abgedruckt wurde. Vgl. ebd.; Siehe noch dazu Schulz, S. 58.

⁶ Vgl. Leimbach, Carl: *Emanuel Geibel. Leben, Werke und Bedeutung für das deutsche Volk*. Mit acht Illustrationen. Hamburg: Severus 1894, S. 303f.; Leimbach widmet *Brunhild* ein paar lobende Seiten, in denen hauptsächlich wichtige Szenen des Dramas dargestellt werden. Vgl. dazu ebd., S. 295-304.

⁷ Elschenbroich, Adalbert: „Geibel, Franz Emanuel August von“. In: *Neue Deutsche Biographie* 6 (1964), S. 139f.

Dabei bezieht er sich sowohl auf die alten Lieder als auch auf das *Nibelungenlied*, indem er den Kampf Brunhildes um die Liebe Siegfrieds und deren Konflikt den alten Liedern in ihrer entscheidenden Zielsetzung folgend in den Mittelpunkt des Interesses stellt.⁸

Zum ersten Mal in der Dramatisierung des Nibelungenstoffes wird von Geibel der Versuch unternommen, dass ein einzelner Charakter aus dem gemeinsamen Rahmen hervorgeht und die Handlung durch das Stück führt. Die sich bis zu diesem Zeitpunkt mit dem Stoff auseinandersetzenen Dramatiker hielten sich bis zu jenem Zeitpunkt an das *Lied*, ohne sich von der Unbeständigkeit der Figuren, die im Epos abwechselnd in den Vordergrund traten, loslassen zu können. So eine wechselnde Wertigkeit der Charaktere ist dem Epos, doch nicht dem Drama erlaubt, deshalb gruppiert Geibel als erster um die Figur Brunhildes den ganzen Handlungsablauf und ordnet alle anderen Figuren dieser Frau unter. Die Brunhild des Epos hätte die Handlung nicht allein beherrschen können, aus diesem Grund übernimmt Geibel als erster Motive aus der *Edda*, sodass seine Titelheldin in einen inneren Konflikt mit sich selbst gerät und dadurch die Dramaturgie steigert.⁹ Am 09.02.1857 äußert sich Geibel in seinem einleitenden Vortrag zu den zwei letzten Akten seiner *Brunhild* im Liebig'schen Hörsaal in München zum Verhältnis zwischen Tragödie und Heldentum in alter und neuer Zeit. Da erklärt er auch u.a. vor welchen Schwierigkeiten der moderne Dramatiker steht, der seinen Stoff aus der mittelalterlichen Heldenpoesie wählt, er steht nämlich der Schwierigkeit gegenüber einerseits zu versuchen, den heutigen Zuschauern die überlieferten Heroengestalten durch psychologische und ethische Vertiefung nahe zu bringen, sodass sie in der Lage sind, ein menschliches Interesse zu erregen, andererseits aber diesen heroischen Gestalten so viel von ihrer ursprünglichen Größe zu lassen, damit sie nicht als unwahr und widersprüchlich erscheinen.¹⁰

Für Geibel ist die altgriechische Tragödie das unerreichbare Ideal, und er stellte sich das Trauerspiel so vor, dass der tragische Untergang gleichzeitig auch das Sühnen einer Schuld ist und dass durch das Erwecken des Mitgefühls, der Furcht und des Mitleids im Zuschauer die „Reinigung der Leidenschaften“ nach Lessing bewirkt werden muss. Daher hält er sich an die aristotelische Einheit der Handlung und der Zeit, er bringt keine Waffenszenen auf die Bühne und ersetzt an vielen Stellen die Handlung durch Dialoge. Er findet also im Nibelungenstoff ein Schicksalsmotiv nach antiken Vorbildern und lässt dabei auf Kosten der Komposition und der dramatischen Bewegung die mythischen Bestandteile der Sage weg. Auf diese Weise haucht er den Charakteren etwas zutiefst Menschliches ein, wobei Anklänge an antike Vorstellungen und Gedanken fortwährend wiederkehren, während die Bilderwahl aus dem hellenischen, nicht aus dem germanischen Volkstum stammt.¹¹

Aus dieser Perspektive wollen wir uns das Werk Geibels betrachten. Bei ihm ist

alle wahre Tragödie im gewissen Sinne Schicksalstragödie. Denn das Letzte und Höchste, was vom tragischen Dichter dargestellt werden soll, sind nicht sowohl die leidenschaftlichen Handlungen selbst als das aus ihrer Verwicklung hervorgehende Resultat (Schicksal), in welchem sich das ewige Gesetz der sittlichen Weltordnung offenbart.¹²

Die Geibel-Forschung - insbesondere bezüglich *Brunhild* - ist heute leider immer noch desolat. Manche Studien zu seinem Leben oder biographische Ansätze zu seinem Werk liegen zwar

Online-Fassung: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd11853811X.html#ndbcontent> (11.11.17).

⁸ Vgl. Schulz, S. 59.

⁹ Vgl. Stein, 1883, S. 15.

¹⁰ Vgl. Litzmann, S. 193.

¹¹ Vgl. Stammler, Wolfgang: „Einleitung des Herausgebers“. In: Ders. (Hrsg.): *Geibels Werke*. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Bd. 3. Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut 1918, S. 7-16, hier S. 8ff.

¹² Ebd., S. 8.

vor, doch es gibt bis heute keine wissenschaftlich edierte und kommentierte Ausgabe seiner Werke und Briefe und die Literaturwissenschaft hat sich mit seinen Dramen kaum beschäftigt. Nur die wenigen abfälligen Beurteilungen von seinen Zeitgenossen würden zu Einschränkungen bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Geibels Werk führen.¹³

Die Wege der Geibel-Forschung gleichen einem Labyrinth. Viel ist über den zu seiner Zeit berühmten Dichter veröffentlicht worden, oftmals jedoch blieben biographische Studien in der bloßen Beweihräucherung der Person stecken, andere, wissenschaftlich ambitionierte Werke wurden nie vollendet. Das Ergebnis ist, dass bis heute keine Biographie Geibels existiert, die den Dichter und seine Werke historisch aufarbeitet und in das neunzehnte Jahrhundert einordnet. Seit von der literaturhistorischen Seite kein Interesse mehr an Geibel besteht – obwohl viele seiner Übersetzungen bis heute maßgeblich sind – ist der Dichter auch als Person und Repräsentant des Bildungsbürgertums in Vergessenheit geraten.¹⁴

Trotzdem erweist sich ein kritischer Blick in die damalige zeitgenössische Kritik als vielseitig und er vermittelt dem heutigen Leser den Zeitgeist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein paar Zeilen in heutigen Beiträgen sind so gut wie kaum zu finden. Das Werk Geibels wurde immer wieder als eine Zwischenstation zwischen Richard Wagner und Friedrich Hebbel angesehen und als solche stand sie nie im Zentrum des Interesses, während *Brunhild* aus heutiger Sicht die Literaturwissenschaftler so gut wie kaum beschäftigt. Eine brillante Ausnahme ist der Beitrag von Claude Conter (1997), der u.a. die Fremdheit Brunhildes hervorhebt.

Lobenswerte Kommentare wie z.B.

Geibels hervorragendstes Werk ist die Tragödie *Brunhild*. Der Stoff ist der Nibelungensage entlehnt und der Verfasser hat darin das Schicksal Brunhilds als ein unabhängiges Ganzes herausgeholt und zu einer Tragödie von erschütternder Wirkung und musterhaftem Bau gestaltet,¹⁵

fehlen nicht. Oder der „prunkvolle, blendende Stil, die tadellose, festgefügte Komposition, die scharf geprägte Charakteristik, insbesondere Brunhild's, die Kraft der großen und erschütternden Momente, das alles sind Eigenschaften, welche dem Stück vor den übrigen Nibelungentragödien zur Zeit den Vorrang bewahren“,¹⁶ hieß es in einer Rezension aus dem Jahr 1883.

„Seine Nibelungentragödie muß unter die besten Gaben der tragischen Muse im 19. Jahrhundert gezählt werden“,¹⁷ schreibt Johannes Scherr 1869 in seiner *Geschichte der Literatur*, ein Kenner des *Liedes* und der Sagen, wie im Kapitel 9.2. gezeigt wird, indem man berücksichtigt, dass Scherr seine Dissertation zum *Lied* hinter sich hatte.

Als einer der vollendetsten Versuche galt in einem Kommentar aus dem Jahr 1878 die Auseinandersetzung Geibels mit der Nibelungensage und dem *Lied*, wobei die Heldin des Ganzen edel und klar dargestellt worden ist.¹⁸ Außerdem haben die von Geibel verwendeten Motive, z.B. dass die verschmähte Liebe Brunhildes und die Eifersucht Gunthers den Tod Siegfrieds herbeigeführt haben, bei Robert Waldmüller in seiner *Brunhild* 1863 und bei Paul

¹³ Vgl. Conter, S. 14.

¹⁴ Strobel, Sibylle: *Eine Gemeinschaft von Individuen. Personale, soziale und kollektive Identität im neunzehnten Jahrhundert am Beispiel protestantischer Intellektueller*. Diss. Univ. Erlangen 1996, S. 59.

¹⁵ Kohut, Adolph: *Emanuel Geibel als Mensch und Dichter. Mit ungedruckten Briefen, Gedichten und einer Autobiographie Geibels*. Mit einem Bilde Emanuel Geibels. Berlin: Verlag des Vereins der Bücherfreunde 1915, S. 262f.

¹⁶ Stein, 1883, S. 19.

¹⁷ Scherr, Johannes: *Allgemeine Geschichte der Literatur. Ein Handbuch in zwei Bänden*. Dritte, neu bearbeitete und stark vermehrte Aufl. Stuttgart: Conradi 1869, S. 309.

¹⁸ Vgl. Stammhammer, S. 46.

Ernst in seiner *Brunhild* 1909 Anklang gefunden, während Adolf Wilbrandt in seiner *Kriemhild* 1877 aus denselben Beweggründen heraus den Mord an Siegfried vollziehen ließ. Auf diesem von Geibel gelegten Fundament hat Paul Ernst ebenfalls versucht, im Sinne des Neuklassizismus den Stil Geibels noch strenger zu vereinheitlichen.¹⁹

Nach einer zeitgenössischen Rezension galt diese Tragödie im Vergleich zu den vielen szenischen Bearbeitungen der Nibelungensage als die gelungenste,

nicht am wenigsten deshalb, weil sie nicht den ganzen kolossalen Stoff des Epos darzustellen versucht, sondern in den Grenzen der „sieben Tage“ von der Doppelhochzeit bis zu Siegfrieds Ermordung bleibt und nur den Hauptnerv der Sage, das Verhältnis Brunhilds zu Siegfried, erfasst, dessen tragischer Ausgang den vernichtenden Rachedgedanken in Krimhilds Seele reift. Was ihm nicht selten zum Vorwurfe gemacht ist, besonders von Rudolf Gottschall, er habe Personen und Verhältnisse zu sehr modernisiert, ist übertrieben. Ohne einen Umschmelzungsprozeß sind derartige Stoffe, sagenhafte oder historische, überhaupt für die moderne Bühne unbrauchbar.²⁰

Skeptische Kommentare über die Tragödie sind genauso zu finden wie die lobenswerten. 1883 schrieb Stein in seiner vergleichenden Arbeit über die Sage, dass die erste Schwäche dieser *Brunhild* in der Veränderung des Stoffes liegt, während die zweite Schwäche ist, dass der Stoff modernisiert wurde. Unter dem Bestreben des Dichters, den Handlungsablauf der Auffassung der damaligen Zeit anzupassen, entkleidet er ihn aller Beimischungen, die den modernen Anschauungen seiner Zeit widersprechen.²¹ Es wurde auch behauptet,

Geibel hat auch mit richtigem Griff die verratene Liebe der Brunhild als Hauptmotiv der dramatischen Handlung verwendet; aber da dieses Motiv im Mythischen wurzelt, Geibel aber das Mythische völlig austreibt und überdies Siegfried in reiner Unschuld zu halten sucht und die Gestalt Hagens ins kleinlich Neidische verschrumpfen läßt, so bringt es jenes Motiv zu keiner großen Entfaltung, und es kommt etwas engbrüstig Modernes in die Nibelungenwelt, zu deren dramatischer Bewältigung überhaupt eine festere Hand als die Geibels gehört.²²

Weiter heißt es, dass die Handlung trotz der vielen Vorzüge an Würde verloren hat, weil der Dichter absichtlich alles Sagenhafte zurückgedrängt hat. *Brunhild* gruppiert zwar zum ersten Mal in der Dramatisierung der Sage den ganzen Stoff um eine einzelne Figur und die Heldin wird dramatisiert, aber wegen der fehlenden Reinheit der eddischen Quelle erscheint das Charakterbild der Protagonistin getrübt, betont Stein im Jahre 1884.²³ Friedrich Hebbel, der Rivale von Geibel, hat, wie im Kapitel 3.1. des zweiten Teils der Arbeit gezeigt wurde, die Geibelsche *Brunhild* viel früher als die anderen scharf kritisiert. Er schreibt noch in einem Brief an Dingelstedt aus dem 15.1.1861, indem er sich auf Geibel und Raupach bezieht,

[e]inmal glaubten sie, sie dürften das alte Stück zerstückeln und einzelne Glieder willkürlich verarbeiten; das geht aber nicht, hier heißt es: Alles oder nichts! Dann hielten sie den Ton nicht einfach genug; man muß bei einem solchen Stoff aber auf 9/10 der Cultur Verzicht leisten und mit dem Rest doch auskommen, ohne trocken zu werden. Das ist die ganze Kunst, aber die Herren wollen mit Ihrem [sic!] Ich nicht zurück treten und nicht umsonst im 19. Jahrhundert geboren seyn. Daß ich mich selbst verläugnet habe, wird eine gerechte Kritik früher oder später

¹⁹ Vgl. Stammler, „Einleitung des Herausgebers“, S. 16.; Siehe zu Robert Waldmüllers *Brunhild* das fünfte Kapitel dieser Arbeit.; Siehe noch zu Paul Ernst, Schlusswort dieser Arbeit (Anm. 1) und ebd. die einleitenden Gedanken zu seinem Werk.

²⁰ Leimbach, S. 296.

²¹ Vgl. Stein, 1883, S. 19.

²² Weitbrecht, Carl: *Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage. Leipzig: Göschen'sche Verlagshandlung 1908, S. 111f.

²³ Vgl. Stein, 1884, S. 448.

einräumen; ich wollte dem Publikum bloß das große National-Epos ohne eigene Zuthat dramatisch näher rücken.²⁴

Laut Hebbel, der versucht hat, den ganzen Stoff des alten Liedes zu beleben, wählt Geibel nur eine Episode des *Nibelungenliedes* und der *Edda* aus, die er zudem modernisiert. Hebbels Bezeichnung des Dramas als ein unbedingt Verfehltes liegt auch an der Figur Hagens, einem Instrument Brunhildes, der ausschließlich getrieben von Neid Siegfried gegenüber handelt.²⁵ 1876 schrieb Hans von Wolzogen in seinem Kapitel „Der Nibelungenmythos in der deutschen Literatur“, dass Geibel das Dramatische im Nibelungenstoff zwar erkannt habe, aber er hat es im Epischen stecken lassen und ist das geblieben, was er war, nämlich ein genialer Lyriker. Man findet zwar in seiner *Brunhild*, was man von einem Lyriker erwartet, nämlich poetische, blühende Sprache, edle Gedanken und klare Darstellung, ein höchst anständiges Werk also in der Nibelungenliteratur, kein N i b l u n g e n d r a m a zwar, was allerdings die Absicht Geibels war. Schon der Titel *Brunhild* verrät, dass der Dichter etwas tiefer in den mythischen Stoff greifen wollte, ohne aber die nötige Kraft eines Dramatikers dafür zu besitzen.²⁶ Doch zwei Jahre später, 1878, wurde in einer anderen Studie behauptet: „Ist Geibels eigentliches Feld die Lyrik und nicht das Drama, so hat er doch jedenfalls gezeigt, daß er im Stande ist auch in diesem Falle Sprache und Vers mit gleicher Kunstfertigkeit zu handhaben.“²⁷ Am 03.01.1861 wurde *Brunhild* auf dem Hoftheater zu München zum ersten Mal aufgeführt.²⁸ Von dieser Uraufführung berichtet Geibel selbst Professor Matthias Claudius in Marburg:

Die tausend Vorbereitungen und Anordnungen für das Stück, die Besprechungen wegen des Costüm's, der Decorationen, der Musik, die vielen Proben im Zimmer und auf den Brettern nahmen wochenlang fast alle meine Zeit in Anspruch. Am 3ten fand dann die Aufführung Statt, und zwar mit dem entschiedensten Erfolg. Der erste und vierte Aufzug zogen am wenigsten, der zweite und fünfte schlugen gewaltig durch, der dritte aber war von so kolossaler Wirkung, daß ich erstarrt und völlig überwältigt dem eigenen Werke gegenüber saß. [...] Das Publikum war denn auch in einem Jubel. Alle Hauptdarsteller wurden vielfach gerufen. Ich selbst mußte nach dem zweiten, dritten und fünften Aufzug vor die Lampen.²⁹

Durch öffentliche Vorlesungen versucht Geibel sein im Winter 1856/57 beendetes Werk bekannt zu machen, da die Bemühungen Geibels, das Drama auf die Bühne zu bringen, fehlschlagen. Die Uraufführung in München war zwar ein großer Erfolg, aber *Brunhild* verschwand bald von der Bühne. In Weimar erschien sie 1862, in Berlin erst 1872 im Hoftheater und 1876 zu Ehren des Dichters in Lübeck. Dieser mangelnde Bühnenerfolg war für Geibel ein tiefer Schmerz, da sein Herzblut an diesem Werk sehr hing, das er in schwerer Zeit vollendet hatte und ihm den Glauben an sein Können zurückgab und deshalb las er gerne daraus vor.³⁰

²⁴ Hebbel, Friedrich: *Sämtliche Werke. Briefe. 1861 - 1863. Wien, Weimar, Gmunden, Norddeutschland, Wien, London, Gmunden, Wilhelmsthal, Wien, Gmunden, Baden, Wien. Nr. 699 – 902.* Bd. 7. Berlin: Behr 1907, S. 3.

²⁵ Vgl. Conter, S. 20f.

²⁶ Vgl. Wolzogen, Hans von: *Der Nibelungenmythos in Sage und Literatur.* Berlin: Weber 1876, S. 98ff. (Hervorhebung vom Autor); Seine Sehnsucht nach größeren Kompositionen führte ihn also zum Drama, aber ein lebensfähiges großes Drama ist ihm nicht geglückt. Erst im Jahre 1869 erhielt er den Schillerpreis für sein Drama *Sophonisbe*, das als sein bestes Drama in der Forschung erwähnt wird. Vgl. Kummer, Friedrich: *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Dargestellt nach Generationen.* Dresden: Reißner 1909, S. 321 u. S. 319.

²⁷ Stammhammer, S. 47f.

²⁸ Vgl. Stammler, „Zur Gestaltung des Textes“, S. 440.

²⁹ Geibels Brief vom 08.01.1861 an seinen Schwager in Marburg, Professor Claudius. Litzmann, S. 217f.

³⁰ Vgl. Stammler, „Einleitung des Herausgebers“, S. 11 u. S. 15f.

Die Dramen des Lyrikers trotz dieser vielversprechenden Darstellung der Uraufführung vom Dichter hatten allgemein wenig Erfolg. Geibel ist heute trotz der über 3600 Vertonungen seiner Gedichte in Vergessenheit geraten, man denke heute nur noch an wenige Lieder, wie z.B. *Der Mai ist gekommen* oder *Wer recht in Freuden wandern will*. Dagegen hat sich seine Kunst der Übersetzung antiker und romanischer Lyrik als bleibend erwiesen, vieles davon ist bis heute unübertroffen. Dazu trugen die in Athen verbrachten Jahre des Dichters bei, da ihn die attische Landschaft und ihre antiken Baudenkmäler zu einem tieferen Verstehen der griechischen Dichter führten. Sein zweijähriger Aufenthalt auf klassischem Boden gab seiner dichterischen Entwicklung die entscheidende Richtung.³¹

4.2. „Des Nordens fremde Wildheit“

4.2.1. Kommentierte Zusammenfassung der *Brunhild*

Erster Aufzug (mit fünf Auftritten, S. 471-482.)

In der Hofburg zu Worms beseitigen die Diener unter dem Befehl Volkers die Spuren des doppelten Hochzeitfestes. Hagen drückt gleich am Anfang sein Unbehagen Siegfried gegenüber aus, während sich beide um das zweite Königspaar, Gunther und Brunhild, Sorgen machen. Beide sind sich über den Kummer Gunthers und die Fremdheit, die Kälte und die Distanzierung Brunhildes einig. Volker bittet Hagen darum, ihm von der Fahrt und den Ereignissen auf Isenstein zu erzählen. Schwerpunkt dabei ist das Verhalten Brunhildes. Hagen, der von der Abmachung Gunthers mit Siegfried nichts weiß, erzählt von dem - wider Erwarten - herzlichen Empfang seitens Brunhildes und ihrer Jungfrauenschar. Doch gleich verwandelt sich die anfangs gutmütige Brunhild in eine Mänade, als sie erfährt, Gunther und nicht der ihr wohl bekannte junge Recke Siegfried wolle um sie freien. Es erfolgen der Kampf und damit auch das Ende der Erzählung, wobei Siegfried in voller Waffenrüstung anstelle Gunthers kämpft und sich die Königin unterwirft.

Doch es geht dabei um eine oberflächliche Unterwerfung Brunhildes, denn sie will am Hof zu Worms entscheiden, herrschen und ihre Rechte wahren. Gunther rechtfertigt den Hochmut und den Stolz der Königin vor seinen Dienern und Männern und hofft, das sichere Maß und die Ordnung des Hofes werden sie zur Vernunft bringen. Er fasst den Mut, Siegfried von seiner bitteren Hochzeitsnacht zu erzählen und bittet ihn, ihm noch einmal beizustehen und in der Dunkelheit an seine Stelle zu treten.

Zweiter Aufzug (mit sieben Auftritten, S. 483-501.)

Brunhild, von einer Schar von Jungfrauen umgeben, ist in ihrem Gemach in Gedanken versunken und lehnt die Geschenke des Königs ab. Nach der Nacht mit Siegfried, den die Dunkelheit des Gemachs vor ihren Augen schützte, enthüllt sie Sigrun, ihrer weisen, alten Vertrauten, den Grund ihrer Verzweiflung, sie stehe nämlich zwischen zwei Männern, dem einen unterworfen, den anderen liebend. Sigrun erklärt ihr, dass sie die Götter nun wegen ihres Übermuts bestrafen, da Brunhild in ihrer wilden Jugend viel Böses den um sie werbenden Männern antat, bis eines Tages die Meereswoge einen fremden Wildling ans Ufer Isensteins warf. Der Prophezeiung Sigruns folgend, dass nur einer, der sie bezwinde, lebe, verliebt sie sich in ihn. Brunhild begreift also den Ablauf der Ereignisse nicht und sie wirft den Göttern

³¹ Vgl. Elschenbroich, S. 139f.; Siehe zu Geibels Aufenthalt in Griechenland Tsonaka, Konstantina: „Zum Wander- und Studienleben Emanuel Geibels und Robert Waldmüllers auf klassischem Boden – Eine lyrische Beschreibung Griechenlands anhand von Reiseberichten, Erinnerungen und Tagebüchern deutscher *Eingewanderter*“. In: Anastasia Antonopoulou, Michael Hofmann u. Theano Thraka (Hrsg.): *Deutsche Griechenland-Diskurse und Griechisch-Deutscher Kulturtransfer*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (im Erscheinen.)

vor, sie lügen. Doch Sigrun beharrt darauf, „die Dinge lügen, doch die Götter nicht“ (II, 1, S. 487), was Brunhild stark bezweifelt.

In ihrem Gespräch mit Gunther gibt sie zu, die Schätze locken sie nicht, sie sei wie ein unterworfenes Land, doch erklärt sie sich bereit, sich, unter der Voraussetzung er schicke Siegfried fort, ihrem Los zu stellen. Gunther bemerkt, sie habe Siegfried schon von Anbeginn auf Isenstein nicht gemocht, und er verlangt von ihr, ihr unhöfliches Verhalten auch Kriemhild gegenüber zu ändern.

Kriemhild ist ihrerseits Siegfried in tiefer Liebe zugetan, während sich Siegfried nach einem Ritterkampf mit Hagen als großzügig erweist, indem er dem besiegten Hagen seinen Speer schenkt, um ihn trotz seiner Niederlage zu ehren.

Kriemhild versucht herauszufinden, wo Siegfried während der Nacht war und drückt ihre Sorge um ein geschehenes Unheil aus, was Siegfried nicht verleugnet, weil er schweigt. Nach dem Auftreten Brunhildes aber und ihrer Ironisierung verheimlicht Siegfried nicht mehr, dass er in der Nacht bei Brunhild gewesen war.

Dritter Aufzug (mit acht Auftritten, S. 501-516.)

Hagen drückt unverhüllt seinen Hass Siegfried gegenüber aus, und Volker versucht, ihn zu ermahnen. Brunhild tritt im Priestermantel auf, um nach der Sitte das Sonnenwendfest als Königin am Altar zu zelebrieren. Letztes Jahr stand noch Ute, die verstorbene Königin, neben ihrer Tochter Kriemhild am Altar.

Hagen enthüllt Brunhild, er wisse von ihrem Hass. Zudem widerspricht er ihr, dass sich Siegfried und Kriemhild lieben. Wäre es so, wäre Siegfried zwei Tage nach seiner Hochzeit nachts nicht allein durch die Gänge gewandert die Wörter „armes Weib“ (III, 2, S. 505) zweimal flüsternd. Brunhild kommt wie zu sich selbst sprechend zum Schluss, dass Siegfrieds Sinn und Sprache durch den Trank verwirrt sei, und dass er Kriemhild nicht lieben könne. Als sich Siegfried nähert, erklärt sich Brunhild bereit, sich mit ihm zu versöhnen und sie erinnert ihn an ihre gemeinsame Zeit auf Isenstein, als das Wetter sein Schiff an ihr Ufer warf. Sie erzählt ihm von seiner Ankunft als Helden, nachdem er den schuppigen Wurm getötet habe. Damals rangen und schwammen sie zusammen, und sie lehrte ihn die Runenschriften. Nach der detaillierten Schilderung der alten schönen Zeit fragt sie sich und ihn, wie es möglich sei, dass so ein Held in ein schwaches Weib wie Kriemhild verliebt sein könne. Siegfried bringt sie zum Schweigen, als er ihr erklärt, nur der Schwache will ein starkes Weib. Er wirft ihr vor, sie verstehe nicht, was ihn an Kriemhild binde, nämlich deren Sanftmut und deren Weiblichkeit. Dabei wertet er Brunhild ab, indem er Kraft und Geist im Frauenwesen verachtet.

Während Kriemhild umgeben von geschmückten Jungfrauen auf den Beginn des Sonnenwendfestes wartet, betritt Brunhild die Szenerie, den Vortritt in den Tempel verlangend. Dabei beleidigt sie Kriemhild und führt sie zu der Enthüllung des an ihr begangenen doppelten Betrugs. Gunther naht mit reichem Gefolge, doch er schweigt, als ihm die eines Zusammenbruchs nahe Brunhild wütend vom Betrug berichtet.

Vierter Aufzug (mit fünf Auftritten, S. 516-532.)

Gunther gelingt es, Siegfried von seinem Entschluss, den Wormser Hof zu verlassen, abzubringen, und schlägt ihm eine Jagd vor, um den erneuten Aufenthalt Siegfrieds zu feiern. Von diesem Entschluss versucht Hagen seinem König seinerseits abzuraten, indem er ihm in vor Angst bebender Stimme vom gärenden Zorn der Königin erzählt. Brunhild, in ihrer Kammer ohne Trank und Speise eingeschlossen, tritt nach zweitägiger Abwesenheit auf und scheint ruhig, doch fest entschlossen. Den Ermahnungen Gunthers und seinen Liebesworten schenkt sie keinerlei Beachtung. Sie kann nicht verzeihen, fordert Rache und nennt den Mord Siegfrieds als den Preis dafür. Anstelle Siegfrieds stellt sich Gunther zum Tode bereit, was aber Brunhild nicht rührt. Nachdem sie in ihm die Eifersucht auf Siegfried geweckt hat, stimmt er ihr schließlich zu und lässt Hagen freie Hand, während sich Hagen bereit erklärt, im dunklen Wald den Mord zu begehen. Kriemhild ist sich ihrerseits des Übels sicher - sie habe nämlich

zwei die Zukunft voraussagende Träume gesehen - und spricht verzweifelt vom Los der Frauen.

Fünfter Aufzug (mit fünf Auftritten, S. 533-542.)

Sigrun, einem Zauberweib ähnlich, tritt im Mondlicht auf und mit rätselhaften Worten spricht sie vom vollendeten Mord. Kriemhild bricht zusammen, trauert um ihren ruhm- und kampflös gefallenen Gatten und schwört, Rache zu nehmen, während Gunther schweigt, und Hagen seine begangene Mordtat zugibt. Die zunächst höhnische Brunhild verspottet den vor ihren Füßen liegenden Siegfried, um ihn allerdings in gleichem Atemzug zu rühmen und zu erhöhen. Vor allen Anwesenden gibt sie zu, sie sei die eigentliche Mörderin und sie habe in vollem Bewusstsein gehandelt. Ihre hasserfüllten Worte verwandeln sich in eine erschütternde Liebeserklärung, während sie sich, als eine tief liebende Frau, mit der Last des Mordes beschuldigt.

Kriemhild versucht, sie von der Leiche Siegfrieds fernzuhalten, doch Brunhild spricht von einem stillen Reich, in das sie ihm folgen wird. Er warte schon auf sie, sagt sie und so folgt sie ihm in den Tod, indem sie sich mit seinem Dolch ersticht. Kriemhild sieht sich im Tode Brunhildes ihrer Rache entrissen, doch Gunther trauert um seine starke, aber glücklose Frau. Sigrun schließt mit ihren prophetischen Drohungen vor dem Untergang der Nibelungen das Drama, während das Morgenrot am Himmel indirekt auf die Warnungen Sigruns und das fließende Blut hinweist.

4.2.2. „In deinem Norden, wo das öde Meer / Mit ew'ger Schwermut an die Klippen rauscht“³²

Brunhild:
[D]as Sonst,
Aus dem ich hergelaugt -.
(III, 4, S. 507.)

Schon vor Beginn des Dramas werden vom Autor die Zeit und der Ort der Handlung bestimmt: „Die Handlung geht vor sich auf der Königsburg zu Worms. Sie beginnt am frühen Morgen nach der Doppelhochzeit Gunthers und Siegfrieds, und dauert bis zum Anbruche des siebenten Tages. Die Zeit ist heidnisch.“ (S. 469.) Durch diese die Zeit betreffende Vormerkung könnte man einerseits „den Damentext als ein Repertorium der germanischen Altertumskunde lesen“,³³ andererseits findet man

in dieser Art der Behandlung deutscher Vorzeit den echt christlichen Sinn, [...], der mit christlicher Freiheit und Keuschheit die heidnischen Gestalten uns zeichnet. [...] Jedenfalls ist es gerade ein Zeichen eines feinen Gefühls für das Christentum, wenn Geibel die selbstsüchtigen, heidnisch rachedürstenden Gestalten des Nibelungenliedes, die dort christlich nur im Sinne einer äußerlichen Kirchlichkeit sind, wieder zu den Heiden macht, als die sie [sic!] in der ursprünglichen Form des Liedes (in der Edda) erscheinen.³⁴

Das Heidnische, an den Sitten und den Göttern erkennbar, wird von allen Teilnehmenden im ganzen Werk hervorgehoben. Ein deutliches Beispiel dafür ist die Geibelsche Version des Streits der Königinnen, der auf dem vor dem Altar stattfindenden Sonnenwendfest basiert, wobei die Königin Brunhild der Sitte nach das Opfer selbst bereiten und „reinen Sinnes ein heilig Jahr erlehn“ soll. (II, 3, S. 492.) Oft wird auch an die Götter Thor und Wotan, Freia und

³² Geibel, *Brunhild*, (II, 3, S. 490.)

³³ Jürgens, S. 521.; Auch zum Bühnenbild von *Brunhild*, zur Handlung und zu den krassen Gegensätzen innerhalb des Stückes gibt es bei Jürgens einige Worte. Vgl. ebd.

³⁴ Leimbach, S. 297.

Hela³⁵ appelliert, während häufig Ausrufe wie „Beim Thor!“ oder „Beim Wotan!“ zu hören sind. An christlichen Bezügen fehlt es durchaus. Dabei herrscht neben Brunhilde ihre Vertraute Sigrun als heidnische Priesterin und Zauberin, die Brunhild in ihr neues Leben am Hof begleitet hat. Die heidnische Präsenz der hexenähnlichen Greisin unterstreicht die Distanz zwischen der geordneten Welt am Hofe und des Jenseits, woher Brunhild stammt.

Diese Inventionen Geibels, u.a. die Priesterin, der Altar - statt des Doms in Worms - und die heidnischen Götter, beeinflussen durch ihren Paganismus die Schicksale und die psychische Weltanschauung der Teilnehmenden. So sind die Ursprünge Brunhildes unklar, sie hält die Götter für ihre Vorfahren und distanziert sich von den Menschen,³⁶ indem sie dadurch ihre Fremdheit unterzeichnet.

Nur durch Erzählungen von Männern, die negative Vorurteile schüren, was die Fremdheit Brunhildes betrifft, kann sich der Leser anfangs ein Bild von Brunhilde und ihrem Land machen. Ein dunkler Schleier fällt schon von Beginn an über Brunhild, als Volker und Hagen gleich nach dem Hochzeitsmahl über die doppelte Hochzeit sprechen. So Volker: „Mir war's, als lastet' ein Gewitterdruck / Jedwede Luft beklemmend, überm Saal, / Und zwischen Saitenspiel und Kerzenglanz / Befiel es mich wie Ahnung künft'gen Wehs.“ (I, 2, S. 473.) Nicht nur die Atmosphäre im Hochzeitssaal, sondern auch die Gestalt Gunthers, der ebenfalls - beim Leser sogar Mitleid erregend - mit eher düsteren Farben im Vergleich zum anderen fröhlichen Hochzeitspaar, Siegfried und Kriemhild, beschrieben wird, bereitet die Leser auf etwas Übles vor:

Volker:

Doch wenn ich dann zu andern Tafelende

Das Auge wandte, wo der König saß –

Hagen:

Da bot sich freilich kein so freundlich Bild.

Volker:

So sahst du's auch, wie hinter Gunthers Lächeln

Sich Unrast barg? Wie er im Sessel rückte,

Die Lippe biß, und plötzlich wieder dann

Den Becher schwang und hastig niederstürzte? (I, 2, S. 473.)

Ohne irdischen Kontakt scheint nach der Beschreibung der zwei Männer Brunhild beim Hochzeitsfest anwesend zu sein, als wäre sie nicht Teil dieser Welt, geschweige denn ihrer eigenen Hochzeit. Mit den Worten Volkers: „Frau Brunhild aber thront' in kalter Schönheit, / Die Lippe trotzig aufgeschürzt, das Auge / Glanzlos ins Leere starrend, neben ihm, / Als schweift' ihr Geist in weiten Fernen um.“ (Ebd.)

In dieses Unbekannte ist sie tief versunken, und nichts scheint sie davon ablenken zu können. Doch wenn ihr Blick auf Siegfried fällt, merkt man eine geringe, aber wahrnehmbare Änderung ihres starren Ausdrucks:

³⁵ Hel, Hela oder Hella, als Tochter Lokis und einer Riesin, Schwester des Wolfes Fenrir und einer Schlange, gilt als Synonym für die Unterwelt und den Ort der Strafe. Zu ihr nieder fahren die Toten, nicht die im Kampfe Gefallenen, die in Walhalla neben den Göttern sitzen. Vgl. Grimm, 1943, S. 193f.; Mehr zum Namen Hel, Hella bzw. Hekla und ihrer Beziehung zum isländischen Vulkan bzw. zu der Herkunft Brunhildes in dem Kapitel 3.5.3. „Zur Konkretisierung ihres Fremdheitstopos, des *loci horribilis*“ dieser Arbeit.; Siehe auch zu Hel das Kapitel 6.2.4. „Wozu auf *einem* Scheiterhaufen?“

³⁶ Vgl. Baudrier, Andrée-Jeanne: „Comparaison entre la *Chanson des Nibelungen*, la pièce *Brunhild* (1857) d' Emmanuel Geibel et la trilogie *Les Nibelungen* (1862) de Friedrich Hebbel: étude de cinq thèmes“. In: Danielle Buschinger (Hrsg.): *Les Nibelungen*. Actes du Colloque du Centre d' Études Médiévales de l' Université de Picardie-Jules Verne Amiens (12 et 13 Janvier 2001). Amiens: Pr. du Centre d' Études Médiévales Univ. de Picardie 2001, S. 133-139, hier S. 134ff. (Eigene Übersetzung aus dem Französischen)

Volker:
Nur manchmal, wenn nach lautem Becherspruch
Die Wölbung vom Geschmetter der Drommeten,
Vom Schall der Pauke dröhnte, fuhr sie auf;
Und wenn ihr Blick alsdann, den Saal durchfliegend,
Auf Siegfried und Kriemhilden haften blieb,
Da zuckt' ihr Mund, als wollt' ein Wort des Zorns
Hervor sich drängen. Doch sie zwang's zurück,
Und sank aufs neu in ihr verhaltne Brüten. (Ebd.)

Ihr fremdartiges Verhalten regt Hagen und Volker zu Spekulationen an, die versuchen, das zurückhaltende Verhalten ihres Königs während des Hochzeitfestes dadurch zu erklären. So Volker:

Mir bangt um Gunthern, Freund.
Er wird des Bundes, sorg' ich, den er schloß,
Nicht fröhlich werden. Doch wer hieß ihn auch
Dies Hünenweib umfrein, in dessen Adern
Des Nordens fremde Wildheit dunkel rollt!
Es hätt' ihn keine von des Landes Töchtern
Verschmäh't. (Ebd.)

Volker ist sich sicher, dass die Ehe Gunthers mit diesem „Hünenweib“ (ebd.) kein glückliches Ende nimmt, und dieses Misslingen liegt nach Volker an der natürlich bedingten kulturellen Diskrepanz³⁷ zwischen der Fremden und dem Wormser Gunther.

An den Bezeichnungen „Hünenweib“ und „Männin“ (ebd.) erkennt man auch ihre starke androgyne Seite, die durch die fremde Wildheit des Nordens unterstrichen wird. Hagen bestätigt seinerseits das Verführerische an der reizenden, rätselhaften Fremdheit Brunhildes, indem er auf das die Freier anlockende Abenteuer hinweist. (Vgl. ebd. das einführende Zitat - I, 2, S. 473, auf der Titelseite des Kapitels.) Der Reiz der Fremden wirkt sich auf Gunther so stark aus, dass er nach der furchtbaren Hochzeitsnacht trotz seiner Schwäche, Brunhilde zu überwältigen, wie besessen vom Charme dieses Reizes spricht, als ihn Siegfried zu überzeugen versucht, Brunhild fortzuschicken:

Gunther:
Was forderst du?
Unmöglich, Siegfried. Hätt' ich nie den Ruf
Von ihrer Herrlichkeit vernommen, nie
Geschaut mit Augen, daß er Wahrheit sprach:
Mir wär' es besser, freilich. Aber jetzt,
Nachdem ich kaum sie mein geheiß'en, jetzt
Mich selbst zum Witwer machen? Nimmermehr!
Denn nenn es Zauber, nenn es blinden Wahnsinn,
Noch immer lieb' ich dieses Weib, und lieb' es
Nur ungestümer heut als je zuvor.
[...]
O niemals schien sie mir so schön, niemals
Ihr herrlich Haupt, aus wilden Locken dräuend,
So kronenwürdig, wie in dieser Nacht! (I, 5, S. 480.)

Je unerreichbarer die Braut erscheint, desto attraktiver und begehrenswerter wird sie. Nicht nur ihr widersprüchliches, lockendes, aber zugleich abstoßendes Aussehen, sondern auch ihre Herkunft und ihr Wohnsitz, ihre Burg, „die stolzbetürmt / Auf steiler, meerausblickender Klippe ragt“ (I, 2, S. 474), befremden. Für Hagen ist Brunhild ein einziges Rätsel und gerade

³⁷ Vgl. Conter, S. 27.

dieses Wort benutzt er in Bezug auf sie: „Sie blieb für mich ein Rätsel dort [in Isenstein], wie hier“ (ebd.), sagt er zu Volker.

Dieser bedrohliche Reiz Brunhildes wirkt auf Gunther jedoch zugleich wie ein Ansporn, doch ihre unbekanntes Züge und ihr rätselhafter Charakter erschweren die Kommunikation, die von Beginn unter keinem guten Stern stand. Dies war einer der Gründe, dass er anfing, sie zu vernachlässigen, denn die Verständigung mit ihr erweist sich als holprig. So Hagen: „Doch wer erforschte dieses Weibes Sinn!“ (Ebd.)³⁸

Die Fremde, die nicht als Fremde, sondern als Befremdliche von den Burgunden gesehen wird, wirkt in ihrer Rätselhaftigkeit folglich als Bedrohung. Die ihr zugeordneten Eigenschaften der Amazone veranlassen die Wormser, das „düster schöne[s] Rätselbild“ [I, 2, S. 475] als *femme fatale* zu deuten. Mit dieser männlichen Imagination des Weiblichen erfolgt die Umdeutung des interkulturellen Problems in die Geschlechterfrage.³⁹

Brunhildes Rätselhaftigkeit bzw. Fremdheit bleibt während des ganzen Werkes bestehen, so sagt Siegfried beispielsweise zu Gunther: „Ihr nordisch Blut hat schwerern Sinn wie deins“ (IV, 1, S. 517), während Gunther ihm erwidert: „Ein Rätsel blieb ihr Wille stets.“ (Ebd.) „Denn Brunhild lieb' ich, ja - allein ihr Sinn / Ist wie Gewitterhimmel; jede Luft, / Die von ihr ausgeht, birgt geheime Schrecken; / Ein heiter Glück erwart' ich nie von ihr.“ (IV, 1, S. 518.) Das *fascinosum* wird zum *tremendum* und umgekehrt.

Brunhild wendet sich ihrerseits an die hohen Götter, an ihre Ahnen, die in Asgards Burg wohnen, und ihre nordische Herkunft ist im gesamten Werk spürbar. Das Menschengeschlecht versteht sie nicht und sie will mit solchen Menschen nichts zu tun haben, wie sie selbst sagt: „O welch Geschlecht! Vergebt, ihr hohen Götter, / Ihr meine Ahnen dort in Asgards Burg, / Daß ich mit diesen handle! Doch ihr wißt's: / Ich muß ans Ziel, gleichviel auf welchem Pfad.“ (IV, 3, S. 525.)

Gunther vergleicht den Versuch, Brunhild zu verführen und sie in ihr neues Lebensumfeld einzugliedern, als Experiment, den kalten Norden mit dem Rhein, bzw. mit dem Eigenen, zu vereinigen. So sagt er ihr: „Und leichter weht fürwahr um Rebenhügel, / Das Blut beflügelnd, hier die Luft als fort / In deinem Norden, wo das öde Meer / Mit ew'ger Schwermut an die Klippen rauscht. / Der Rhein hat seinen Zauber, gib dich nur / Dahin, und Frohsinn lehrt er dich und Minne.“ (II, 3, S. 490.) Nordische und mythische Bilder, ein glorreiches Nordlicht (vgl. III, 4, S. 508) und blonde Schildjungfrau, die im Nordland im Wagen stehend ihre Rosse zähmten (vgl. III, 4, S. 510), schildern ebenfalls den fremden Topos. Der Norden, das öde Meer und die rauschenden Wellen an den steilen Klippen Isenlands verweisen unmittelbar auf ihre Andersartigkeit und auf ihre wilde Natur. Im Gegensatz dazu betont Gunther die Milde, die Sanftmut, das Bekannte und das Ungefährliche bei der Beschreibung des als Eigen definierten Raumes. Die heimatliche Umgebung trägt aus männlicher Sicht nicht nur zur leichteren Anpassung bei, sondern spielt bei ihrer Zähmung eine wesentliche Rolle. Der Rhein lehrt Frohsinn und Minne, was Brunhild nicht kennt. Es ist wiederum Brunhild selbst, die beim Nennen ihrer Herkunft das Andere und zugleich ihre Verwandlung bekennt, wenn sie zu Siegfried sagt: „Die Löwin sahst du, die jetzt Sitte lernt, / In stolzer Freiheit noch, und kennst das Sonst, / Aus dem ich hergelangt – kaum weiß ich, wie.“ (III, 4, S. 507.)

Das Phänomen der Fremdheit drückt sich u.a. in der Begegnung mit einer anderen Kultur, auf der einen Seite Isenstein, auf der anderen die Welt der Burgunden, aus. Die Bezeichnung nordisch betrifft anfangs die geographische Lage der Heimat Brunhilds, - die Burgunden erreichen die Insel mit dem Schiff – und erhält auch das Attribut von losgelöst, nicht dazugehörend. Die Flora und Fauna sowie die Landschaftsbilder zeigen ein konträres Bild zum bekannten Umfeld der Wormser, das durch die Abgeschlossenheit der Insel von der damals bekannten Welt bedingt wird. Wilde Tiere wie der zott'ige Riesenwolf, die Greifin, die Bärin

³⁸ Vgl. ebd., S. 35.

³⁹ Ebd., S. 36.

und der schupp'ge Seewurm herrschen im dritten Akt (vgl. III, 4, S. 507f.), während das Leben auf Isenstein durch die kalte Felsengegend eingedämmt ist. Der Felsenhang und der Klippenstrand (vgl. ebd.) und die auf steiler meerausblickender Klippe zu sehende mächtige Burg (vgl. I, 2, S. 476) bestimmen ihre Welt und stoßen alle ab.⁴⁰

4.2.3. Zur Entmythisierung der gastfreundlichen Wirtin und der im Panzer kämpfenden Mänade

Brunhild:
Gestern war
Ich noch mein eigen. Stolz und unantastbar [...].
Und heut [...]
Bin ich nur ein Weib, ein Weib wie alle,
Nur tausendmal unseliger! –
(II, 1, S. 484.)

Ein neues Porträt Brunhildes mag den Leser nun wohl erstaunen, denn, obschon während des Festes mit düsteren Farben beschrieben, widerspricht diesem ein anderes fröhliches, gastfreundschaftliches Bild auf Isenstein. Die Recken erwarten im fernen Norden einen widerwilligen Empfang, doch sie werden von der Königin selbst herzlich empfangen. So Hagen: „Denn kaum daß unser Fuß den Hof beschritt, / So naht' auch schon in ihrer Jungfrau Schar, / Von des Palastes Stufen niedersteigend, / Bekränzten Hauptes, uns die Königin.“ (I, 2, S. 474.) Eine Brunhild, die, ein frohes Weib darstellend, die Gäste persönlich willkommen heißt, überrascht. Sie schenkt ihnen sogar selbst den Willkommenstrunk ein und sitzt beim Mahl nach der Schilderung Hagens mit gesenktem Blick da:

Hagen:
Mit holdem Gruße bot sie jeglichem
Den Willkommbecher, gleich als wären wir
Des Hauses sehnsuchtsvoll erharrte Freunde,
Wiewohl doch Siegfried nur bekannt ihr war.
Und dann, uns gastlich in die Halle ladend,
Hieß sie beim Mahl uns rasten von der Fahrt.
Da flog der silberarmigen Mägde Schar,
Auf reichem Prunkgeschirr die Speisen tragend,
Da strömten Düfte, rauschte Saitenspiel.
Die Fürstin aber saß, die stolzen Brauen
Gesenkt, mit wundervollem Lächeln da. (Ebd.)

Daher erstaunt die plötzliche Verwandlung Brunhildes in eine wütende Kämpferin die Männer, die sich fragen, wo die fröhliche Gastgeberin geblieben sei. Ihr Auftritt vor dem Kampf mit Gunther wird durch direkte Anspielungen auf ihr Walkürentum bekräftigt, welche die starke androgyne Seite Brunhildes hervorheben. Die kampfbereite Brunhild ähnelt einem wilden Raubtier, das nach der Jagdbeute sucht, wie sie Hagen beschreibt:

[...] und kaum erreichte
Die Sonne den geschloßnen Raum, so stieg
Im goldnen Panzer schon, hochaufgeschürzt,
Herab die Fürstin; drängend flutete
Der Schwarm der Jungfrau von den Stufen nach.
Doch sie, walkürenhaft die Locken schüttelnd,
Den Erzschild schwingend, daß er Blitze schoß,

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 25.; „Bei der kalten, klippenartigen, als nordisch bezeichneten Landschaft läßt sich der Einfluß der ‚nordischen Romantik‘ feststellen. Vor allem die Landschaften von Caspar David Friedrich haben das Bild des Nordens geprägt.“ Vgl. ebd. (Anm. 41).

Sprang hastig in den Schranken hag, und schaute
Von Wildheit trunken nach dem Gegner um. (I, 2, S. 475.)

Ihr erstes Wort im Drama ist das einer Kämpferin, während ihr zweites das einer unterworfenen Frau ist. Vor dem Kampf sagt sie ihrem Rivalen, der auch kampfbereit ihr entgegen tritt, stolz und laut, „Du willst den Zweikampf, Gunther, nimm ihn denn! / Doch hüte dich, du wirbst um dein Verderben.“ (Ebd.) Hagen, der von der Abmachung Gunthers mit Siegfried nichts weiß, kommentiert den kämpferischen Auftritt seines Königs mit den Worten „auch er ein Bild der Kraft“ (ebd.), doch damit rühmt er unmittelbar Brunhild.

Ihr zweiter Satz gleich nach dem Kampf zeigt jedoch ihre Unterwerfung, wie sie ihrem Gegner die Hand gibt, sich an ihr Volk wendet und sagt: „„Hier steht der König‘, [...] ‚huldigt ihm, / Denn nicht mehr weigr‘ ich ihm den Ring der Braut.““ (I, 2, S. 476.) Da aber ihre männliche Seite auf die Freiheit nicht verzichten kann, vergleicht sie sich im Gespräch mit Gunther mit einem unterworfenen Land, das seinem Herrscher nicht dankbar ist:

Nimm mein Bekenntnis denn: ich bin nicht froh.
Wenn du ein feindlich Land in scharfem Krieg
Mit Feuer und mit Schwert dir unterworfen,
Verlangst du, daß es dir beim Einzug schon
Mit Jubelschall entgegenjauchzen soll?
Nein, tät‘ es so, mißbachten würdest du’s. (II, 3, S. 489f.)

Sie nennt sich „Siegesbeute“ (II, 3, S. 490) ohne Heimat und Freiheit, wonach sie sich sehnt, wie sie sagt: „[D]ie Heimat / Verschmerzt sich schwer, und schwerer noch die Freiheit.“ (Ebd.) Gestern war sie stark, unantastbar und stolz. Von diesen männlich zugeschriebenen Eigenschaften schwärmt sie. Heute ist sie nur ein Weib wie alle. Mit einem Vergleich also zwischen gestern und heute schildert sie ihren jetzigen Zustand. Das Gestern, wo sie frei entscheiden konnte, symbolisiert ihre männliche starke Seite, das Heute steht für ihre weibliche Seite, die ihr selbst verhasst ist. Und mit folgenden Worten enthüllt sie den Verlust ihrer Identität:

O welch ein Strom wälzt ewig brückenlos
Sich zwischen heut und gestern! Gestern war
Ich noch mein eigen. Stolz und unantastbar
In meines Wesens Blüte fühl‘ ich mich,
Dem Einhorn gleich, das kühn den Jäger höhnt.
Und heut – o mir versagt das Wort dafür –
Heut bin ich nur ein Weib, ein Weib wie alle,
Nur tausendmal unseliger! – (II, 1, S. 484.)

Ihre Eingliederung in das höfische Leben soll u.a. auch durch Geschenke stattfinden. Doch Brunhild lehnt die Geschenke Gunthers ab, denn ihr bedeutet der Reichtum nichts, wie es die Frauenschar bei ihr konstatiert:

Des Hauses alten Schatz, in erzner Truhe
Gesandt, wir haben sie im Vorgemach,
Die Schleierhüllen lüftend, aufgestellt.
Gefällt’s dir, Königin, die zu beschaun?
(Nach einer Pause, da Brunhild schweigt.)
Es scheint, der bunte Reichtum lockt dich nicht. –
So sollen wir vielleicht im Lindenhag,
Am Strome, wo dir’s gestern wohlgefiel,
Aus Teppichen dein Luftzelt bereiten? (II, 1, S. 483.)

Sie ist lieber draußen am Strom des Flusses in der freien Natur den Elementen nahe als im Gemach mit den alten Schätzen, weil der Schatz als anständiges Geschenk einer gegebenen Ordnung ihr fremd, sogar ungewollt ist, wie Gunther ebenfalls feststellt:

Ich glaubte dich
Im Kreise deiner Frau zu überraschen,
Die Schätze musternd, welche, meines Stamms
Uraltes Erbteil, nun dein eigen sind.
Aus den gewölbten Kammern sandt' ich sie
Dich zu erfreuen her. Nun seh' ich wohl,
Sie haben dich zu reizen nicht vermocht. (II, 3, S. 489.)

Sie erwidert ihm mit Kühnheit, ihr „steht der Sinn auf Prunk und Zierat nicht.“ (Ebd.) Sie befindet sich auch nicht unter ihren Frauen, wie es sich geziemt, denn sie will sich an das höfische Leben nicht anpassen, wie ein weiteres Beispiel beweist, zumal weder die Sitten des Hofes zu Worms noch das geregelte Leben ihr Verhalten beeinflussen. Sie verlangt nämlich einen gesattelten Hengst für sich und will vor den Männern hinaus zur Jagd, obwohl dies die gewohnten Regeln verletzt. Gunther versucht sie zu ermahnen, sie aber zweifelt die herrschende Macht an, was deutlich aus ihrem Dialog mit Gunther zu entnehmen ist:

Gunther:
Hör mich an, Brunhild!
Zu dieser Stunde, wo die Mannen kaum
Versammelt, uns zu grüßen – Laß es gut sein!
Es ist nicht Sitte –
Brunhild:
Wer entscheidet hier,
Was Sitte sein soll! Heiß' ich Königin,
Um jeder dumpfen Satzung mich zu fügen,
Die altersschwach ein Höfling einst ersann?
Schirrt mir den Hengst! (I, 3, S. 477.)

Darüber hinaus fühlt sie sich am Hof eingesperrt wie im Gefängnis und beweist mit ihren Worten ihre Nähe zur Natur: „Mich drückt die Luft / In diesen Wänden wie Gefängnisatem; / Und draußen rauscht der Wald und braust der Strom“ (ebd.), sagt sie zu Gunther. Trotzdem ist sie in diesem Gefängnis stark und frei, denn sie fordert ihre männlich konnotierten Rechte und ihre Freiheit: „Nur frei sein will ich. Und beim Thor, mir deucht, / Du hast erfahren, daß ich meine Rechte, / Dafern es not tut, mir zu wahren weiß.“ (I, 3, S. 478.)

Sie benutzt also imperativische und rhetorische Fragesätze und damit spielt sie eine aktive, gestaltende und nicht passiv reagierende Funktion. So ist ihre Sprache seitens der Burgunden eine männlich konnotierte Sprache im krassen Gegensatz zu Kriemhild, die - wie im Kapitel 4.2.4. (i) bewiesen wird - das als weiblich konnotierte Sprechen demonstriert. Brunhild initiiert die Gespräche und zeigt damit ihre Sicherheit im gesellschaftlichen Umgang, während Kriemhild schweigt oder dem Manne nur antwortet, wenn sie gefragt wird. Es ist nun die Defloration Brunhildes, die eine Veränderung in ihrem Sprachgebrauch markiert, nicht die geographische Lage, die den Unterschied zum Verhalten Brunhildes im Norden und in Worms ausmacht. Dass sie erniedrigt worden ist, spiegelt sich also in der Sprachlosigkeit wider. Brunhild behält bei Geibel - vor ihrer Vergewaltigung von Siegfried - ihre Selbständigkeit. Sie macht Gunther lächerlich, gehorcht ihm nicht und geht auf die Jagd, indem sie ständig ihren Willen durchsetzt. Auf diese Weise führt sie ihren Lebensrhythmus von Isenstein fort und bedient sich der Rechte der Königin, die aber - anders als in Isenstein - hier in Worms nicht gültig sind, da es ganz unvorstellbar war, dem Ehemann zu widersprechen. Diese Stärke wird

als Frechheit, Ungehorsam und Rebellion verstanden und verstößt gegen das Ehegebot der weiblichen Demut.⁴¹

Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, dass die Geschlechter von Geburt an strukturell unterschiedliche Sprachsysteme entwickeln, im Gegenteil sind die Sprache und der Stil das Produkt unzähliger Faktoren wie Genre, Tradition, Gedächtnis und Kontext. In diesem Sinne wurde den Frauen der Zugang zur freien Benutzung der Sprache verwehrt, während sie gezwungen waren, zu schweigen. Die Erfahrungen der Männer mit Frauen, die nicht in den androzentrischen Modellen unterzubringen sind, werden entweder für Abweichungen gehalten oder sie werden einfach ignoriert.⁴² Und Brunhild weicht ab, sie schweigt nicht, zumindest noch nicht.

Brunhild wird bei Geibel nicht die ganze Zeit lang auf ein Typisierungsmerkmal reduziert. Es gibt unterschiedliche Phasen, in denen Brunhild ihr Verhalten - gezwungen durch ihre Lebensumstände - diametral ändert. Das Amazonische betrifft hauptsächlich die Zeit Brunhildes auf Isenstein, da ist aber ein gravierender Unterschied zu den Kämpfen der Amazonen auf Leben und Tod, denn sie töten die Männer nach dem Beischlaf, um so die von ihnen gewählte Gesellschaftsform zu sichern. Brunhild dagegen will den sexuellen Kontakt verhindern und kämpft als Individuum für Ihre Jungfräulichkeit und nicht für eine matriarchal gestaltete Gesellschaft, eine Tatsache, die dem kollektiven Auftreten der Amazonen konträr ist. Die Wahrung ihrer Jungfräulichkeit dient ihrer Ehe auf Isenstein, wie sie konstatiert: „Als Siegfried nahte – All mein Wesen schlug in Flammen jauchzend auf“. (II, 1, S. 485.) Sie will also die Voraussetzungen für eine baldige private Zusammenkunft schaffen,⁴³ deshalb ist der Vergleich mit den Amazonen

zu widerlegen, weil die Motivation und die Zweckgerichtetheit der Kämpfe andere sind. Daß Brunhild von den Burgunden trotzdem als Amazone charakterisiert wird, erklärt sich durch die interkulturelle [sic] Divergenzen: Die ausschließlich gegen Männer kämpfende Frau wird in der abendländischen Kultur mit den Amazonen assoziiert. Da die Burgunden als Außenstehende die Gründe für Brunhilds Verhalten aufgrund der unterschiedlichen Denkmodelle nicht nachvollziehen können, muß die strukturelle Identität der weiblichen Kämpfe zum Vergleich mit den Amazonen verleiten. Der Amazonencharakter wird an der Übernahme und Aneignung männlich geltender Verhaltens- und Handlungsnormen geprüft⁴⁴.

Brunhild kann nicht als Amazone verstanden werden, denn sie trägt trotz vieler Parallelen die wichtigsten Züge nicht in sich:

Ihr Selbstverständnis als Frau und ihre Vorstellung der sozialen Position der Frau in der Gesellschaft ist dem der Amazonen diametral entgegengesetzt; politische Weitsicht oder politisches Bewußtsein auf der Folie einer utopischen Gesellschaftsform muß Brunhild abgesprochen werden. Sie ist keine aktive Streiterin für eine ihre persönlichen Belangen überschreitende Angelegenheit. Sie verharrt in Passivität, weil sie ihre Aufgabe nur in der

⁴¹ Vgl. ebd., S. 37f. u. ebd. (Anm. 73).; Conter spricht vom Verstoß gegen das Ehegebot in einer höfisch-christlicher Gesellschaft, wobei Geibels Gesellschaft ganz heidnisch ist. Somit widerspreche ich der These Conters bezüglich der christlichen Welt in Worms am Rhein. Die Wormser sprechen auch vom Thor und haben heidnische Sitten.; Zu erwähnen noch der Kommentar, dass Geibels Vorstellungen von den Göttern in seinem Drama Brunhild mehr griechisch als germanisch sind. Vgl. Thomas, Robert: *Geibel und die Antike. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus*. Stadthof: Mayr 1914, S. 42. Zitiert nach Bechtle, Richard: *Wege nach Hellas. Studien zum Griechenlandbild deutscher Reisender*. Eßlingen: Bechtle 1959, S. 115 (Anm. a). Siehe darin das Kapitel „Ein biedermeierlicher Epigone: Emanuel Geibel“, S. 101-118.

⁴² Vgl. Showalter, Elaine: „Feministische Literaturkritik in der Wildnis“. In: Karen Nölle-Fischer (Hrsg.): *Mit verschärftem Blick. Feministische Literaturkritik*. München: Frauenoffensive 1987, S. 49-88, hier S. 66 u. S. 75.

⁴³ Vgl. Conter, S. 30.

⁴⁴ Ebd., S. 30f.

Erfüllung der ihr aufgetragenen Pläne sieht. Während die Amazonen einen neuen Gesellschaftsentwurf projektieren, versucht Brunhild,⁴⁵

Siegfried zu heiraten. Sie bleibt nach ihrer Hochzeit stark und eigenständig. Sie lässt sich nicht eingliedern und nennt sich „wilde Bärin, / Die knirschend in des Käfigs Stangen beißt!“ (II, 2, S. 488.) In einem apokalyptischen Monolog beschäftigt sie sogar der Gedanke des Selbstmordes:

[...] Hier frommt kein Rat von außen,
Hier frommt nur eins, in meines Wesens Grund
Hinabzugreifen und mich selbst zu fassen,
Wie der Versinkende den Felsen faßt.
(Kurze Pause.)
Mein Pfad ward Finsternis. Zu sterben wäre
Das Leichteste. Dort unten wälzt der Rhein
Die hohen Wasser. Wenn ich meinen Hengst
In diese Wirbel spornte, Wog' auf Woge
Mich überstürzend deckte – wär' es aus. – (II, 2, S. 488 f.)

Sie besinnt sich jedoch, denn „eine Flucht wär's nach verlornen Schlacht; / Und Brunhild flieht nicht, selbst vor Göttern nicht“ (ebd.), wie sie selbst sagt. Der Rhein, in den sie mit ihrem Hengst stürzte, wäre die leichteste Lösung, doch sie ist mutig und stolz und lässt sich nicht bewältigen, wie sie in ihrem Monolog konstatiert:

Wenn's etwas gibt, gewalt'ger als das Schicksal,
So ist's der Mut, der's unerschüttert trägt.
(Pause.)
Ich will's versuchen. Was vergangen liegt,
Sei abgetan! – Mit hohem Haupte will ich
Durchs Öde gehn, die Hand aufs Herz gepreßt,
Daß keine Blutspur sage, was ich leide – (II, 2, S. 489.)

4.2.4. Große Männer versus dämonisierte Frauen

i. Männlichkeit als Projektion der Großzügigkeit, des Mutes und des Geistes verbunden mit zarter Weiblichkeit

Siegfried:
Beim Wodan! Schick sie heim in ihren Norden,
Ins Eis mit ihr, die nicht zu Menschen taugt!
(I, 5, S. 480.)

Der großmütige Gunther als Opfer einer erbarmungslosen Frau

Gunther übernimmt schon vor seinem Auftritt durch die Schilderungen der Hochzeitsfeier durch Volker und Hagen die Rolle des Opfers, denn er leidet unter dem Reiz und dem erbarmungslosen Verhalten Brunhildes. Der Leser schenkt ihm, dem Betrüger, ähnlich wie dem Tyrann Holofernes, sogar seine Sympathie.⁴⁶ Der Betrüger Gunther wird ausgelöscht und an seine Stelle tritt der seelisch verletzte Mann. Darüber hinaus wird er zu einem gutmütigen Gatten, der versucht, Brunhild bei ihrer Anpassung bzw. ihrer Eingliederung zu helfen. Der Leser vergisst sogar das an Brunhild begangene Übel und empfindet Mitleidsgefühle für Gunther, der sich Brunhild gegenüber sogar tolerant, geduldig, großmütig und großzügig zeigt. So entschuldigt er ihr Benehmen und rechtfertigt vor seinen Männern ihren Hochmut. Das

⁴⁵ Ebd., S. 33 u. ebd. (Anm. 64).

⁴⁶ Vgl. dazu die Abbildungen von Johann-Heinrich Füssli und Josef Sattler in den Kapiteln 1.1. und 1.3. im dritten Teil der Arbeit, die das *Nibelungenlied* betreffend die weibliche Grausamkeit Brunhildes darstellen und Gunther die Rolle des Opfers verleihen.

Fehlen des mütterlichen Schoßes mag wohl, so Gunther, ihren ungezügelten Charakter erklären, und er hofft, dass das geordnete und geregelte Leben am Hof sie wohl belehren und zu ihrer Eingliederung führen werde. So der mit Sympathie handelnde Gunther:

Ich bitt' euch, meine Treuen, lasset euch
Nicht irren durch der Fürstin Ungestüm.
Ihr wißt es ja, sie ward im Panzer groß,
Und, früh der mütterlichen Hut beraubt,
Sich selber Herrin, lernte sie noch nicht
Die eigenwillig stolze Kraft zu zügeln.
Das wird sich ändern, wenn ihr hoher Sinn
Von unsres Hauses sicherem Maß umwaltet
Den Segen festgediegener Ordnung spürt;
Denn klugen Geistes ist sie, wie sie stürmt.
Drum nochmals, nehmt ihr Tun wie Frühlingsbrausen,
Das doppelt reichen Sommer uns verheißt. (I, 4, S. 478.)

Äußerlich zeigt sich Gunther, was die allmähliche Anpassung Brunhildes betrifft, optimistisch, innerlich weiß er aber nach der Hochzeitsnacht, dass diese Frau unbezwinglich ist, wie er vertraulich Siegfried mitteilt, und dass seine Begierde an der felsenhaften Haltung Brunhildes abprallt. Sein Durst nach dieser Frau wurde, wie er ihm sagt, mit geschmolzenem Erz gestillt. Mit den Worten des verzweifelten Mannes:

Griffst du verschmachtet je
Nach einem Becher schon, und fandest drin
Anstatt des süßen Trunks, nach dem du lechtest,
Geschmolzen Erz?
Siegfried:
Errat' ich dich? – Brunhild?
Gunther:
Der Fels, auf dem sie wuchs, der eisumstarrte,
Gibt eher Gunst um Gunst zurück, als sie. (I, 5, S. 479.)

Gunther vergleicht sie mit den Elementen, mit dem Erz, mit dem Felsen, mit der tobenden Macht des Wassers und er steht ihr ratlos gegenüber. Der Strom des Rheins ist, so Gunther, leichter zu zähmen, als der Zorn dieser Frau. Dies erläutert er mit folgenden Worten: „Aber leichter hätt' ich / Den wilden Rheinstrom, der in Frühlingsnächten / Den Damm zerriß, mit meiner Kraft gezähmt, / Als dieses Weibes unnahbaren Zorn. – / Wie vor der Wut des Elements erlag ich, / Und nichts gewann ich, nichts, als Schmach und Hohn.“ (I, 5, S. 480.)

Dass Gunther für den Betrug stirbt, ist ausgeschlossen, zumal sich Brunhild, die die Normen der damaligen höfischen Gesellschaft übernommen hat, nicht den Tod ihres Gatten wünschen darf. Sie muss die Sünde von ihm tilgen, damit er von jeder Schuld freigesprochen wird. Brunhild als aufopfernde Ehefrau unterstützt durch ihre versöhnliche Art die Entlastung ihres Gatten, eine von Geibel hinzugefügte Deutung.⁴⁷ Der Betrüger, der gute Ehemann des dämonischen Weibes, der von der Sünde Befreite, entschuldigt sie sogar am Ausgang der Tragödie, indem er sich über die Leiche Brunhildes beugt und um sie trauert: „O Tod, wie schwelgst du heut in edlem Blut! / Auch du dahin, du mit der Adlerseele, / Mein stolzes, wildes, königliches Weib! / So jung, so schön, und ewig glücklos doch! / Weh, weh um dich!“ (V, 5, S. 541.)

Siegfried, der tapfere Weiberbezwinger

Siegfried wird von den verzweifelten Worten Gunthers nach der Hochzeitsnacht überrascht, da er einen Sprössling „aus dem Schoße dieser Nacht“ (I, 5, S. 479) erhoffte. Als

⁴⁷ Vgl. Conter, S. 22f.

polarisierender Gegensatz zu Gunther zeigt er in Bezug auf das Verhalten Brunhildes keine Toleranz und will sie zur Einsicht bringen. Dass das Lamm den Wolf oder der Hirsch den Jäger jagt (vgl. I, 5, S. 480), steht für Siegfried außer Frage. Das Lamm und der Hirsch sollen wesensgerecht handeln, genauso wie die Frauen. Alles Ungewöhnliche, alles Neue, an die Grenzen Stoßende soll nach der Auffassung Siegfrieds eliminiert oder verbannt werden.

Weil die Kommunikation zwischen Brunhild und den Wormsern gescheitert ist, sichern die Wormser das strategische Handeln, indem sie auf Gewalt zurückgreifen und diese durch ihre Interpretation, Brunhild würde sich als Frau der männlichen Autorität verweigern, legitimieren. Die gesellschaftliche und politische Ordnung ist gestört, wenn Gunther keine Nachkommenschaft zeugt. Die Gewaltanwendung dient damit weniger der persönlichen kompensatorischen Befriedigung sexueller Wünsche, sondern der Festigung und Sicherung der politischen Stabilität.⁴⁸

Siegfried wandelt die Defloration Brunhildes in einen Geschlechterkampf um und rechtfertigt somit die Vergewaltigung, zumal die gestörte kulturelle Ordnung wiederhergestellt wird. Dass er aus der Löwin ein Lamm macht, zeigt, dass Brunhild als nicht domestizierte Natur verstanden wird. Während eine Löwin als Bedrohung gilt, ist ein Lamm ein Nutztier. So sagt er: „Ein Weib so schön und hoch, ist geschaffen die Mutter eines Heldenstammes zu sein“.⁴⁹ (I, 5, S. 480.) Ihre Verwandlung in ein Lamm führt sie schon zum Opfertisch. So schwört Siegfried einen Eid: „Für mich der Kampf, für dich [für Gunther] des Kampfes Frucht! / Wen Kriemhild minnt, den reizt kein ander Weib, / Und ob's auch Freias Zaubergürtel trüge.“ (I, 5, S. 482.) Mit diesen Worten befürwortet er das Image Kriemhildes, der idealen Frau, indem er Brunhild die Rolle eines Gegenstands übernehmen lässt, einer zu erobernden Frucht, die trotz des Faszinierenden abstößt.

Den Norden nennt Siegfried hier als ihr eisiges Zuhause und er beschreibt mit bissigen Worten den Charakter und die Eigenschaften Brunhildes:

Die Rasende! Vermißt sie sich, der Welt
Gesetz und Ordnung auf den Kopf zu stellen?
Ei, geht's nach ihr, so jagt hinfort wohl auch
Der Hirsch den Weidmann und das Lamm den Wolf.
Sie lehrt die Fische auf dem Trocknen tanzen [...].
Beim Wodan! Schick sie heim in ihren Norden,
Ins Eis mit ihr, die nicht zu Menschen taugt!
Du bist's dir selbst, bist's deiner Würde schuldig,
Noch heute fort mir ihr! (I, 5, S. 480.)

Mit diesen Worten wird Brunhild mit der nicht-domestizierten Natur assoziiert, sie soll zurückgeschickt werden in ihren Norden, da sie für die Menschen als Störfaktor wahrgenommen wird. Die Perzeption des Fremden ist durch die Perspektive derjenigen bestimmt, die das Fremde erobern. Infolgedessen wird das Fremde immer als das Rückständige, als das Vorzivilisatorische und Vorgeschichtliche betrachtet. Es ist durchaus die zentristische Weltansicht der eigenen Kultur, die die Fremde definiert und den Antagonismus zwischen beiden Welten bedingt.⁵⁰

So fasst er den Entschluss, Brunhild, die „Löwin“⁵¹ (I, 5, S. 482), zu zähmen und sagt:

Ja, nimmer hat nach einem Kampf mich so
Gelüstet, wie nach diesem; gilt es doch,
Der Männer ganz Geschlecht an ihr zu sühnen.

⁴⁸ Ebd., S. 43.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 44.

⁵⁰ Vgl. ebd., 27ff.

⁵¹ Diese Bezeichnung begleitet Brunhild auch später. Siehe *Brunhild* (III, 4, S. 507.)

Ich will sie Sitte lehren, zähl' auf mich! [...]
Es sei!
Und schilt mich Bastard, wenn sich diese Löwin,
Die übermüt'ge, nicht vor Tage noch
Zahm wie ein Lamm zu deinen Füßen schmiegt. (Ebd.)

Siegfried ist nicht nur Kämpfer und Sieger, sondern er wird auch durch Großzügigkeit und Edelmut, hauptsächlich männliche Projektionen, gekennzeichnet, wie beispielsweise die Kampfszene mit Hagen, die die Überlegenheit Siegfrieds und seine edlen Gefühle beweist. (Vgl. II, 5, S. 496ff.) Seinen Sieg genießt Siegfried nicht, denn die Niederlage eines starken Helden wie Hagen tut ihm leid, so schenkt er ihm seinen Speer als Zeichen der Versöhnung und der Brüderlichkeit im Kampf. Siegfried personifiziert die männlichen Ideale seiner Zeit und ergänzt mit seiner Stärke und Entschlossenheit die noble Feigheit und die angeborene, tiefsitzende Scheu Gunthers.

Siegfried vertritt auch mit seinen Worten über das ideale Weib die patriarchale Welt. So sagt er: „Denn wie wir all vom Weibe sind, so zieht es / Zum Weib uns stets zurück mit Allgewalt, / Und nur in ihren Armen finden wir / Die erste früh verlorne Heimat wieder.“ (II, 6, S. 497.) Er spricht von dem „Gefühl / friedsel'gen Vollgenügens, das die Seele [ihm] glänzend ausfüllt“ (ebd.), das er Kriemhild verdankt und er bekennt somit seine Liebe. Im Weib, so Siegfried, wobei das idealisierte Weib gemeint ist, sind die Urwurzeln und der Ursprung der Männerphantasien zu finden. Durch Kriemhild lernt er „Zug um Zug / Des Daseins Fülle“. (Ebd.) „Ein stiller Reichtum aus des Lebens Tiefen“ (ebd.) sind auch die Stunden bei ihr, in denen kein Heldenwerk nötig ist.

Siegfried spricht voller Freude von der Jagd mit Gunther, seinem Waffenbruder, und erzählt Kriemhild von ihrer gemeinsamen Zukunft träumend (vgl. IV, 5, S. 531), wie wohl ihr Leben in fortgeschrittenem Alter in Gesellschaft ihrer Kinder und ihrer Enkel sein werde. Er steht stellvertretend für den naiven, tugendhaften, schuldlosen Helden mit der furchtlosen männlichen Seele, der keine Intrigen kennt.

Die am Webstuhl Sitzende

Zu den vom Patriarchat geprägten Figuren zählt also die auf den Helden wartende Kriemhild und mit klaren Worten drückt sie ihr Schicksal aus: „Siegfrieds Lieb' allein ist, was mich hebt. / [...] Denn außer ihm / Was hegt die Welt noch, das der Sehnsucht wert!“ (II, 4, S. 495.) Ihr erster Auftritt im Werk steht stellvertretend für das imaginierte Bild der Frau im 19. Jahrhundert. Nach der Regieanweisung steht sie inmitten eines ummauerten Geländes im Burggarten zu Worms, das von hohen Bäumen umgeben ist. Eine mit Efeu umwachsene Bogenpforte und ein Rasensitz in der Mitte bestimmen das Ambiente Kriemhildes bzw. der damaligen Frau, die geduldig als Teil der ruhenden Landschaft auf den Helden wartet, der sich mit Kampfspielen befasst. (Vgl. II, 4, S. 493.) Dieses Gefühl der Erwartung wird von dem Jubel des Volkes ergänzt, das den am Waffenspiel teilnehmenden Helden rühmt: „Heil Siegfried, Heil!“ (Ebd.) Kriemhild geht nicht zum Spiel, sie genießt die Einsamkeit im eingeschlossenen Gelände des Gartens und die Fülle ihrer Gefühle für Siegfried. Sie ist eine liebende Frau und dies ist der Sinn ihres Lebens, wie sie zu ihrem Bruder Giselher sagt:

Mich trieb mein Herz in diese grünen Schatten.
Gewiß, vor wenig Wochen hätt' ich noch
Das bunte Spiel um keinen Preis versäumt.
Doch heute dürstet' ich nach Einsamkeit.
Gesellig macht die Freude, sagt man sonst;
Ich lern' es anders nun. Ein hohes Glück,
Das plötzlich in die Brust uns niedersinkt,
Bedarf der Sammlung. Gleich der edlen Traube
Will's, still sich sonnend, reifgetragen sein. (II, 4, S. 493f.)

Giselher beschreibt seine Schwester als eine glückliche, durch ihre Liebe zu Siegfried verwandelte Frau. Diese Liebe ist ihr das höchste Gut in ihrem Leben, sagt sie. Nach ihrem Gebet sieht sie ganz verändert aus, meint Giselher: „Sie haben Wunderkraft an dir bewiesen, / Denn wie verwandelt stehst du vor mir da. / Dein Wesen leuchtet, höher scheinst du mir / In wenig kurzen Tagen aufgewachsen“. (II, 4, S. 494.) Siegfrieds Weib zu sein ist für Kriemhild „alles Höchste“ (ebd.), wie sie sagt, höher als jeder Schatz. Sie spürt diese innere Verwandlung sowie auch eine unerklärte, tiefe Besorgnis um ihren Geliebten. So Kriemhild:

Mit ahnungsvollem Mund benennst du
Ein dunkles, nie gekanntes Etwas, das
Mich oft durchschauert, seit ich Siegfrieds Weib.
Mit frommer Scheu bestaun' ich dann mich selbst,
Und wie durch ein verklärend Feuer scheint
Mir dieser Leib durch seinen Kuß geweiht,
Daß nichts Gemeines ihn hinfort berühre.
Nun salb' ich auch mit edler Narde gern
Mein langes Haar, und selbst den Purpur leg' ich,
Der Perlen licht Geschmeide willig an,
Denn alles Höchste fühl' ich mir verwandt. (Ebd.)

Sie denkt dabei nicht an die Krone Niederlands, die sie tragen wird, es ist allein die Liebe Siegfrieds, die sie reich macht. Auf ihren Mann ist sie stolz und durch ihn wird sie auch erhöht: „O Bruder Giselher, / So war noch nie ein sterblich Weib beglückt, / Wie deine Schwester. All mein Leben ward / In ihm erfüllt, und fast zu bitten hab' ich, / Zu wünschen fast verlernt.“ (II, 4, S. 495.) Als vorbildliches Beispiel steht sie hier, als Höhepunkt aller Ergänzungstheorien. Sie wird in übertriebenem Maße als vollkommen beschrieben, sodass der Gegensatz zu Brunhild noch krasser wird. Als sich Siegfried nähert, wird dieses Bild der auf ihren Mann wartenden Frau besonders hervorgehoben, wie es sich an ihren Worten ersehen lässt: „Ruh' hier aus, Geliebter, / Im Lindenschatten. Komm, ich löse dir / Den schweren Helm. – Du wirst ermüdet sein. / Und nun zum Gruße laß die Stirn dir küssen, / Drauf noch der Widerschein des Sieges glänzt!“ (II, 5, S. 496.) Sie glüht sogar vor Glück, obwohl sie von finsternen Gedanken bezüglich dieses Glücks gequält wird.

Das Bild Kriemhildes wird im Laufe der Handlung durch einen Webstuhl ergänzt. (Vgl. IV, 4, S. 526ff.) Sie sitzt diesmal in ihrem Gemach am Webstuhl, in dem ein Teppich eingespannt ist. Daneben sind im Schrein Hausgeräte, Trinkhörner und Krüge, all diese Symbole, die unmittelbar auf die Tätigkeiten des Frauendaseins hinweisen. Der Webstuhl wird von Kriemhild vermenschlicht, zumal er für sie ein Partner in ihrer Einsamkeit ist. Sie spricht ihn sogar an und sagt: „Nun magst du ruhn für heut, mein Weberschiff. / In wenig Tagen kann das Bild im Teppich / Vollendet sein. [...] / – So weben wir am Leben auch, / Und anders wird es, ach, als wir gemeint.“ (IV, 4, S. 526.) Mit diesen Worten vergleicht sie die Arbeit am Teppich mit dem Leben, wo sich die goldenen Fäden schicksalhaft mit dunklen abwechseln. Das Thema ihres Webwerkes schildert den Tod Balders, „des lichten Asgardsohnes“ (IV, 4, S. 527), um den sie - der Gemahlin des Helden ähnlich - und die Asen „tief in Leid gehüllt“ (ebd.) trauern. Diese Webarbeit stellt den bevorstehenden Tod Siegfrieds dar, was Kriemhild selbst bewusst ist. Da sagt sie: „So wird die Welt um Siegfried weinen“. (IV, 4, S. 528.)

Geibel hat die *Völsungasaga* in sein Werk eingearbeitet, indem er Kriemhild am Webstuhl darstellt, die einen Teppich mit der Leichenfeier Balders, des lichten Asgardensohnes, stickt. In der *Völsungasaga* aber stickt Brunhild, nicht Kriemhild, einen Teppich mit den Heldentaten von Siegfried, worauf Geibel verzichtet hat, um seine Brunhild vom Spinnen und Weben fernzuhalten, um sie nicht als dienende Frau darzustellen, denn dies würde die kulturellen Unterschiede zwischen Isenstein und Worms verwischen.⁵²

⁵² Vgl. Conter, S. 23.

Kriemhild schildert anlässlich der furchtlosen Haltung ihres Gatten das Los der Frauen, wie sie ihre Mutter darüber sprechen hörte: „O wie fühl' ich's nun, / Was ich der Mutter oft nicht glauben wollte! / Ein ewig Bangen ist der Frauen Los; / Und, ach, je herrlicher es sonst uns zufiel, / Mit so viel herbter Sorge haben wir's, / Mit so viel heißern Tränen zu erkaufen!“ (IV, 5, S. 531.) Auf der einen Seite steht das ewige Bangen, in dem die Frau ihr Leben verbringt, auf der anderen Seite steht im krassen Kontrast das abenteuerliche Leben der Männer, die hinaus wollen, was Siegfried mit seinen Worten bestätigt: „Mag denn der Aar / Vom Fluge lassen, eh' die Schwing' ihm brach? / Nicht Siegfried wär' ich, könnt' ich jetzt schon ruhn.“ (Ebd.)

An den Webstuhl, ihren Halt, bei dem sie sich sicher fühlt, tritt sie wieder, wenn Siegfried sie trotz ihrer Ermahnungen verlässt und auf die tödliche Jagd zieht. Sie sagt zu sich, während sie für die ganze Frauenwelt repräsentativ am Webstuhl sitzt: „Ich will ans Werk / Die Zeit zu täuschen“. (IV, 5, S. 532.)

Kriemhild als Beispiel einer geschlechtsspezifischen Kultur gehört zu jenem verstummten Gegenpol, der durch das Medium der Sprache bzw. des Schweigens die Andersartigkeit der sich artikulierenden Brunhild hervorhebt.

In ihrem Kapitel „weibliches Schreiben und weibliche Psyche“ bezieht sich Elaine Showalter auf die Bezeichnung Erwin Ardners „verstummt“, die das Feld von Sprache und Macht betrifft⁵³:

Sowohl verstummte als auch dominante Gruppen entwickeln auf der Ebene des Unbewussten gewisse Überzeugungen und Vorstellungen zur sozialen Ordnung, doch die dominanten Gruppen kontrollieren die Formen und Gesellschaftsstrukturen, in denen sich das Bewußtsein artikuliert. Deshalb können die „verstummten“ Gruppen ihre Überzeugungen nur mittels der zulässigen Formen des dominanten Systems zum Ausdruck bringen. Anders formuliert hieße es, daß die gesamte Sprache die Sprache der dominanten Gruppe ist und Frauen, die überhaupt reden, sich durch sie artikulieren müssen.⁵⁴

Und das Reden von Kriemhild artikuliert sich in der ihr vorgeschriebenen, in der ihr erlaubten Sprache.

ii. Dämonisierte Weiblichkeit als Projektion allen Übels auf der Welt

Sigrun, eine gefürchtete Zaubergreisin

Geibels Sigrun, die Priesterin, ist eine freie Erfindung des Dichters in der Rolle der Vertrauensperson von Brunhild und entspricht Frigga, der Amme Brunhildes, bei Hebbel.

Ihr Name weist auf die isländischen Sagen hin, denn so hieß eine der Walküren nach der nordischen Mythologie in der isländischen *Saemundar-Edda*. Da wird Sigrun, menschlicher Herkunft, als die Tochter des Königs Högni sowie auch als Geliebte des Helden Helgi Hundingsbani erwähnt.⁵⁵ Bei Geibel tritt Sigrun als die alte und weise Begleiterin Brunhildes zunächst „in langem Schleier und priesterlichem Gewand“ (II, 1, S. 483) auf. Sie kennt die Pfade, die die Nornen weben, die uralten Lieder, „uralt wie die Welt, / Und täglich neu doch“ (II, 1, S. 484) und die Schuld des Leides. Von dem „verworne[n] Priestermund“ Sigruns und „der ewig dunkle[n] Rätselschrift der Sterne“ (II, 1, S. 485), deren Kunden Sigrun als Priesterin kennt, spricht auch Brunhild selbst.

Der Wahnsinn und die Prophezeiungen erinnern an Hexen, die am Mysterienkult oder an ekstatischen religiösen Ritualen teilnehmen, aber solche ritualisierten und unverständlichen Formen weiblicher Sprache geben keinen Anlass zur Freude. Kein Zufall, dass Frauen wegen

⁵³ Vgl. dazu Showalter, S. 75.

⁵⁴ Ebd.; Siehe analytischer Adnerer, Erwin: „Belief and the Problem of Women“. In: Shirley Ardener (Hrsg.): *Perceiving Women*. N. York: Halstead Press 1978, S. 1-17, hier S. 3.

⁵⁵ Vgl. Grimm, 1943, S. 250.

eines geheimen Wissens und einer besessenen Sprache als Hexen verbrannt wurden.⁵⁶ So eine Frau ist Sigrun.

Die Fremdheit Brunhildes - durch ihre Andersartigkeit verstärkt - wird durch ihre Begleiterin noch intensiver hervorgehoben, da sie mit Wesen aus einer anderen Welt verkehrt.⁵⁷ Sigruns Erscheinung als ihre einzige Begleiterin aus dem Norden ergänzt das Schreckensbild ihrer Herrin. Als gefürchtete Zauberin stellt sich die Vertraute Brunhildes im letzten Aufzug im nächtlichen Schatten des zum Untergang neigenden Mondes dar und löst sogar bei mutigen Kämpfern Angstgefühle aus, wie die Ritter untereinander flüstern. So sagt Hunold, der Kämpfer, zu Volker:

Doch sieh, vor diesem Zauberweibe graut mir,
Und wie sie eben durch den Pfeilergang,
Gewänder schleppend, Wehgesänge murmelnd,
An mir vorüberschritt, langsam, daß ich
Im Mondlicht ihr verglastes Auge sah –
Da faßte mich ein jach Entsetzen an
Und trieb mich her zu dir. (V, 1, S. 533.)

Die dämonische Gestalt Sigruns prophezeit das Übel, spricht vom Tode und von der Vollendung des grässlichen Weidewerks. Sie spricht auch wie verhext mit dem Mond: „Hinab, hinab, du fahler Mond! Was säumst du, / Glutauge, noch am Waldeshang? Hinab! / Im Haus des Todes muß es finster sein. / [...] Die Blinden schlafen, schlaflos sind die Schauenden“ (ebd.), sagt sie, indem sie das Werk der Norne, die das Schicksal der Menschen webt, betrachtet und drohend von der vom frischen Blut rauchenden Erde spricht. Sigrun gilt im Werk als die Erweiterung Brunhildes und sie wird ebenfalls mit dem Bösen verbunden. Sie bleibt fremd und genauso unerwünscht wie ihre Herrin und schließt mit ihrer bedrohlichen Prophezeiung von der blutigen Zukunft die Tragödie mit den Worten: „Was klagt ihr um die Toten, / Die ihr beneiden solltet!“ (V, 5, S. 541.) So warnt sie die Anwesenden, indem sie sagt: „Denn über eure Häupter / Hängt unerfüllt noch, wie Gewitterlast, / Der Fluch herab.“ (Ebd.) Mit furchteinflößenden Worten von dem bevorstehenden Übel identifiziert sie sich bis ins Kleinste mit ihrer dämonisierten Rolle, indem sie in völliger Verwirrung murmelt:

Im Wolkenbrande kommt das Bild der Zukunft –
(In prophetischer Begeisterung.)
Ha, welch ein Fest! Durch umgestürzte Becher rast
Der Todesreigen. Hört ihr nicht den Schwertgesang?
In Feuerflammen steht der Saal, hoch türmen sich
Die Leichen, an den Wänden schwillt das Blut hinan,
Und kein Entrinnen, nirgends, keine Flucht! – Und nun
Wird's totenstill. Geschnitten liegt die ganze Saat.
Nur eine wandelt riesig noch durchs Haus des Mords,
Das Schwert geschultert, blutbetrieft. Sie hält am Haar
Ein abgeschlagnes, kronumreiftes Haupt empor,
Und zeigt's dem Letzten, der von allen übrigblieb.
Nun schlingt auch die der rote Strom. – Weh über euch!
Das ist der Nibelungen Not und Untergang! (V, 5, S. 541f.)

Geibel lässt Sigrun die Vision des Endes verkünden, weil sie als ein Wesen der mythischen Welt dargestellt wird, im Gegensatz zum *Alten Sigurdlied*, wo Brunhild das Ende vorhersieht und die Vernichtung des Stammes der Nibelungen prophezeit. Auf diese Weise lässt sich Brunhild verbürgerlichen, Geibel entzieht ihr die seherischen Fähigkeiten, damit sie nicht über

⁵⁶ Vgl. Showalter, S. 65.

⁵⁷ Vgl. Conter, S. 27.

den ihr zugeordneten Aufgabenbereich in der höfischen Gesellschaft hinausragt.⁵⁸ Die Vernichtung der ganzen Sippe, die Ruine und das Blut, die Anspielung Sigruns auf die Rache Kriemhildes, die ihren eigenen Bruder enthaupten wird, um gleich vom Strom des Blutes verschlungen zu werden, bilden den Schluss der Tragödie.

Doch das letzte Wort hat Hagen, die Männer werden auch diesen totalen Untergang überleben, wie er glaubt: „Sei's drum. Ich denk', als Männer tragen wir auch das.“ (V, 5, S. 542.)

4.2.5. Brunhild als die personifizierte Bedrohung des harmonischen Lebens

i. Die Betrogene am Hof, eine in ihr Los selbst verwickelte liebende Frau

Emanuel Geibel schildert mit seiner kalten, unnahbaren Brunhild, die angeblich Angstgefühle auslösen soll, das Porträt einer liebenden Frau, die sich von ihren Gefühlen leiten lässt und nicht aus Vernunft handelt. Vor allem betrachtet sie das männliche Geschlecht - außer ihrem Auserwählten - verächtlich. Das Los solcher Frauen wird bis zu ihrer Strafe geschildert, welche paradigmatisch von ihnen selbst ausgehen soll, wobei der an den Frauen stattgefundene Betrug ganz in den Hintergrund gedrängt und total vergessen wird, als ob er nie existiert hätte. Die Geibelsche androgyne Brunhild will sich ihrem Los, mit Gunther vermählt zu werden, nicht fügen. Sie will selbst die Wahl haben und die Auswahl des Gemahls treffen. Es ist nicht das Gesetz der Eltern und der Asen bei Ernst Raupach, das den Mann Brunhildes bestimmt, es ist nicht die Strafe des Vaters in der Gestalt Wotans bei Wagner und Johann-Gottfried Kinkel, es ist nicht das Urgesetz nach Hebbel und Johannes Scherr. Diesmal ist es die freie Entscheidung Brunhildes, den Mann selbst wählen zu können. Somit verabschiedet sie eigenständig als ersten Schritt ihrer emanzipierten Freiheit ein Gesetz, gemäß dem sie dem Besten gehören sollte. Dabei entwickelt sie als zweiten Schritt ihrer angeblichen Freiheit Hochmut, indem sie alle an ihre Küste gelangten Freier verspottet.

Brunhild begehrt also den Mann, der ihr von den Göttern vorbestimmt ist. Sie unterwirft sich einer göttlichen Ordnung, gestaltet nicht ihr eigenes Leben, sondern folgt dem ihr vorbestimmten Weg, ohne sich ihren Mann auszusuchen. Sie ist jedoch selbständiger als Kriemhild.⁵⁹

Obwohl von freier Entscheidung der Frau die Rede ist, sind Brunhildes Schritte zur Emanzipation eher oberflächlich, da Brunhild auf einem tieferen Niveau nicht willentlich handelt, sondern sie folgt, wie es sich geziemt, den Worten und Ratschlägen ihrer Vertrauten Sigrun, die im Namen der Götter und des Schicksals spricht. Es fällt trotzdem auf, dass sie dem von ihr selbst Auserwählten gehören wolle. Dem überließ sie sich selbst. (Vgl. II, 1, S. 486.) Dabei geht es also schon um ihre totale, freiwillige Unterwerfung. Konkreter steht sie nach dem an ihr begangenen und unvorhersehbaren Betrug ratlos da, denn es ist Gunther, dem sie nun gehört, obwohl er nicht der von ihr Auserwählte ist. Somit erklärt Brunhild Sigrun ihr Leid: „Du kannst es nie ermessen, was es heißt: / Den einen lieben, und dem andern doch, / Von dem dein Herz nichts weiß, mit Leib und Seele, / Dem Aufgedrungenen, unterworfen sein!“ (II, 1, S. 484.) Sich im Teufelskreis befindend bekennt sie sich schuldig, denn sie gehorcht der Prophezeiung Sigruns, dass nur der Beste sie bezwinde. So wirft sie Sigrun vor, dass sie und die Götter sie in diesen ausweglosen Pfad geführt - oder besser gesagt, sie verführt hätten. So konstatiert sie: „Was war die Antwort, rede, die du selbst / Mit feierlicher Lippe mir verkündet? / Nur einer lebt – so klang's – der dich bezwingt, / Und das ist Siegfried,

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 23.; Siehe dazu die Worte Brunhildes im *Alten Sigurdlied*: „Schrecken schaut ich / im Schlaf, Gunnar: / Kalt war der Saal, klamm mein Lager; / du, Fürst, rittest, / des Frohsinns bar, / die Fessel am Fuß, / ins Feindesheer. / So wird vernichtet / der Nibelunge / mächtiger Stamm: / Meineid schwur ihr.“ Genzmer, Felix: *Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen*. Eingeleitet von Kurt Schier. München: Diederichs 1997, S. 251-256, hier S. 255. (Diederichs gelbe Reihe 140 Europa)

⁵⁹ Vgl. Conter, S. 41.

Siegelindens Sohn. / Nur Siegfried, hieß es, leugn' es, wenn du kannst – / Und heute bin ich König Gunthers Weib!“ (II, 1, S. 486f.)

Über diese Entscheidung Brunhildes, dem Besten zu gehören, spricht ebenfalls Volker bereits im zweiten Auftritt des ersten Aktes: „Und [Gunther] nahm die Männin, die voll Übermut / Sich dem verhiel, der sie im Kampf besiegte!“ (I, 2, S. 473.) Brunhild nimmt zu diesem von ihr verabschiedeten Gesetz auch Stellung, indem sie sich rechtfertigt: „Was hat mich denn geführt in all dies Leid, / Als täuschende Verheißung, blinde Sprüche, / Die mir dein Mund getönt? Was trieb mich denn, / Mir selbst das ehrene Gesetz zu schreiben, / Gehören wollt' ich dem, der mich besiegt?“ (II, 1, S. 486.)

Brunhild versteht also nicht, wieso die Weissagung der Götter, dass nur Siegfried sie bezwinde, nicht in Erfüllung gegangen ist und gesteht: „Hier steh' ich, und vor dir / Und vor der Sonne zeig' ich meine Wunden, / Und jede zeugt mir, daß ich Wahrheit sprach!“ (Ebd.)

Doch Brunhild hat sich herzlos dem männlichen Geschlecht gegenüber verhalten, sie hat die Männer ausgelacht und gequält und empfand dabei Genuss, wie sich dies aus ihrem Dialog mit ihrer eigenen Vertrauten, die ihr Vorwürfe macht, ergibt:

Brunhild:

Sprich denn, was tat ich, daß mir dies geschah?

Sigrun:

Gedenk an deine wilde Jugendzeit,

An jene Tage, da zum Isenstein

Die Söhne jeder Küste werbend strömten!

Da sätest du des Unheils nur zu viel.

[...]

Grausam schürtest du in wilder Hoffart

Hohnlachend noch die Glut, die du entfacht,

Und der Betrognen Jammer war dein Spiel. (II, 1, S. 484f.)

Dieser Übermut Brunhildes gilt für die Epoche durchaus als eine Grenzüberschreitung ihrer Rolle. Die Rechtfertigung Brunhildes, sie wisse nicht, „wie Minne lodert“ (II, 1, S. 485), und ihre Meinung in ihrem Gespräch mit Sigrun, „Willst du mich schelten, daß von jenen keiner / Mir wert schien, mein Gemahl zu sein? – Das ist / Das Maß des Weibes, welchen Mann sie liebt“ (II, 1, S. 484f.), scheinen keine gewichtige Rolle zu spielen, denn die Götter wissen, dass sie die Männer zum Scherz gequält hat. Darum muss sie bestraft werden. So Sigrun: „Die Götter aber wußten's wohl, und wogen / Auf eh'ner Wage deiner Opfer Qual; / Und Sühnung fordernd, flammt' aus düstern Sternen / Ihr zorn'ger Ratschluß über dich herab: ‚Von Mannes Minne kommt dir nimmer Heil!‘“ (II, 1, S. 485.)

Zudem muss jedweder Ungehorsam bestraft werden, wie Sigrun dies in ihrem Urteil ausspricht: „Wer einmal / Der Götter lachte, den verstocken sie, / Und jede Warnung ist an ihm verloren. / Mit sehenden Augen häuptlings stürztest du / Dich selber in die Tiefe. Trag es nun, / Wenn sich der Götter Spruch an dir erfüllt!“ (II, 1, S. 486.) Sigrun ist die Stimme Gottes aus männlicher Sicht, die Stimme des Gewissens aus männlicher Sicht, die Theodizee aus männlicher Sicht. Und das ist gerade die Ironie, die Verurteilung Brunhildes vom eigenen Geschlecht, denn Sigrun

wirft Brunhild lüsternen Sadismus bei den Zweikämpfen vor, so daß die Lust am Männertod Brunhild in die Nähe der Amazonen bringt. Dann wäre die Bewertung aber nicht mehr auf interkulturelle Differenzen zurückzuführen, weil Sigrun eine Vertreterin der mythischen Welt ist. Allerdings kann dieses Urteil nicht geschlechtsspezifisch erklärt werden, weil die Disqualifizierung Brunhilds als Amazone nicht aus der Sicht der Männer erfolgt, sondern von der Warte einer im gleichen kulturellen Umfang wie Brunhild lebenden Frau gesehen wird. Aus außertextueller Sicht ist dieses Konstrukt bei Geibel aber dahingehend zu hinterfragen, ob Sigrun, die nicht dem Nibelungenlied entnommen wurde, sondern von Geibel frei hinzuerfunden wurde, nicht eine psychologisierende Bestätigungsfunktion für den Leser hat nach dem Motto:

wenn bereits Sigrun Brunhild mit den Amazonen zugeteilten Attributen beschimpft, dann muß es wahr sein.⁶⁰

Die Allmacht der Götter wird zunächst von Brunhild anerkannt. Was sie aber nicht begreifen kann, ist, wieso Gunther und nicht Siegfried sie bezwingen konnte. Sie bezweifelt folglich die Taten der Götter und wendet sich gegen sie. So Brunhild:

Geweissagt ward: „Nur Siegfried mag dich zwingen“,
Und Gunther zwang mich, Gunther, – o das bleibt
Ein Widerspruch, dran sie zuschanden werden!
Und bis er nicht gelöst, will ich, Brunhild,
Das sterbliche, das wehbeladne Weib,
Die Stirn aufwerfen wider solchen Trug
Und in die Wolken schrein: Ihr habt gelogen! (II, 1, S. 487.)

Sie bezweifelt auch die Worte Sigruns, die als Vertreterin der un-abweichenden Mächte dargestellt wird: „Der Priester Kunst heißt lügen nur und trotzen, / Und keiner hat sie so geübt wie du.“ (II, 1, S. 488.) Die Antwort Sigruns, nämlich, „Die Dinge lügen, doch die Götter nicht“ (II, 1, S. 487), will sie nicht annehmen. Brunhild ist zum Opfer ihres eigenen Schicksals geworden, dem sie sich nicht unterwirft. Sie ist stark und schwört sogar den Göttern selbst ab. Auf ihre Vertraute hört sie nicht, sie schickt sie fort und verbannt sie aus ihrem Angesicht:

Sigrun:
Dein Schmerz verwirrt dich. So verzeih' ich dir.
Brunhild:
Verzeihn? du mir? du Sklavin deiner Herrin,
Wenn sie um deinen Übermut dich schilt?
Schamlose, fort aus meinem Angesicht!
Hinweg, und dank es deinem greisen Haar,
Daß ich den Schmuck des Priestermantels nicht
Von deinen Schultern reißen und sie dir
Mit Geißelstriemen blutig färben lasse!
Kein Wort! – Hinweg! Sonst tu' ich, was mich reut,
Und deine Götter sollen dich nicht retten! (II, 1, S. 488.)

Während die androgynen männlichen Eigenschaften Brunhildes noch bestehen bleiben, wird ihre weiblich projizierte Seite im Verlauf der Tragödie mit düsteren Charakteristika beladen und bis zu ihrer totalen Dämonisierung ausführlich dargestellt.

ii. „Und nur die Heldin taugt zum Weib des Helden!“ Eine für die Epoche beleidigende Utopie

Siegfried:
Und frostgepanzert wie der Winter selbst!⁶¹

Brunhild ist fest davon überzeugt, dass Siegfried, der für sie Bestimmte, seit seiner Vermählung mit Kriemhild elend und unselig ist, zumal das Schicksal der Helden nicht mit der Kleinheit des Alltags verbunden werden kann. Er habe den Heldenpfad verloren, er gehe allein diesen steilen Weg, sein Stern sinke, meint sie. Ihm gezieme, anders gesagt, eine andere Frau, ihm ebenbürtig und stark, behauptet Brunhild: „[...] dir sagt's / Die ganze weite Welt, wo jedes Ding / Zu frohem Wachstum seinesgleichen sucht. / Es paart sich Flamm' und Flamme, Flut und Flut, / Und nur die Heldin taugt zum Weib des Helden!“ (III, 4, S. 509.) Dies ist jedoch für

⁶⁰ Ebd., S. 31.

⁶¹ Den Vers gibt es nur in einer für die Bühne bestimmten Fassung. Siehe Schacht, „Zur Gestaltung des Textes“, (I, 5, S. 441.)

die Epoche eine beleidigende Utopie, die ausgelöscht werden muss, und der Vollstrecker der Zerstörung dieser Utopie ist Siegfried selbst, der Geliebte.

Die Zeit, die beide in Isenstein verbrachten, gilt als eine schöne Erinnerung, die aber mit der Wirklichkeit nichts zu tun hat. Der Abenteurer ist zu der starken, weisen Frau gelangt, das bedeutet aber keinesfalls, dass es für so eine Frau einen Platz gibt, denn sie stachelt nur, wie bewiesen wird, die Phantasien der Männer an.

Nach Beauvoir wünscht sich der Mann eine amazonenhafte Frau, die er aber überwinden will.⁶² Amazonenhaft dürfte Brunhild wohl für eine Weile sein, amazonenhaft darf sie aber nicht bleiben.

Brunhild schwärmt ihrerseits von ihrer Zeit auf Isenstein, als beide in der Gestalt eines Schwanes, der auf die Walküren als Schwanenjungfrauen verweist und ihr auch die Rolle der Walküre zuschreibt, auftraten mit den Worten: „O Siegfried, war's / Nicht schön, nicht unsres Angedenkens würdig, / Als wir wie wilde Schwäne dort am Meer / Beisammen hausten, als wir täglich, kühn / Das Leben wagend, zwiefach es gewannen / Und jauchzten, wenn der Jugend Sturm gewaltig / Durch unsre Herzen, wie durch Harfen, ging?“ (III, 4, S. 507.) Siegfried schwärmt seinerseits ebenfalls von dieser Zeit, die verfloss, ohne dass er es merkte. Sie rangen, kämpften, schwammen zusammen, sie sang ihm vor, lehrte ihn die Runenschrift, doch sie hinderte ihn nach dem langen Winter nicht am Gehen, denn das ist das Schicksal der Helden, hinauszugehen. So schildert er seine süßen Erinnerungen:

Ei, wie vergäß' ich je der frischen Zeit!
Gewiß, noch heute dank' ich's jenem Wetter,
Das dazumal – drei Jahre sind's nun bald –
Mein Drachenschiff an deine Küste warf,
Dem frühen Winter, der mich dort gefesselt.
Denn Unerhörtes brachte jeder Tag,
Gefahr und Lust; da griffen wir im Tannicht
Den zott'gen Riesenwolf, da maßen wir
Abgründ' im Sprunge, rangen, wo sich schwindelnd
Der Felshang senkt, die Brut dem Greifen ab,
Und kämpften mit der Bärin auf dem Eis.
Und nachts, am Herdesfeuer, wecktest du
Mit Harfentönen die gewalt'gen Schatten
Begrabner Helden oder lehrtest mich
Der Runen Schrift verstehn. So floß die Zeit
Dahin, ich merkt' es kaum.
Brunhild:
Weil sie beglückt war
Und ohne Wunsch. (Ebd.)

Gerade in dieser Szene mit Siegfried auf Isenstein fungiert Brunhild durch ihre Kampffähigkeiten auf der einen und den Müßiggang auf der anderen Seite als Antipode zum burgundischen Prototyp. Ihr Alltag bestehend aus Kämpfen, Jagd auf wilde Tiere, Geschicklichkeitsspielen, Mut erfordernden Kraftübungen ist für eine Frau in der damaligen Gesellschaft undenkbar.⁶³

Diese Seite Brunhildes wurde schon in einem Kommentar aus dem Jahr 1883 erwähnt, nämlich, dass sie der Eltern früh verwaist unter der Obhut der Amme im abgelegenen Island aufgewachsen ist und dass sie Gefallen an der Jagd und am Kampf, anders formuliert, am Männerwerk, fand.⁶⁴

So kann die androgyne Brunhild nicht verstehen, wieso Siegfried folgenden Weg, der sich ihrer Meinung nach nicht eines solchen Helden geziemt, geht und sie versucht, ihn zu belehren:

⁶² Beauvoir, S. 193.

⁶³ Vgl. Conter, S. 32 u. ebd. (Anm. 61).

⁶⁴ Vgl. Stein, 1883, S. 15.

Armer Freund!
 Der Pfad, auf dem der Held zur Größe wallt,
 Ist steil und schmal; die meisten schritten ihn
 In stolzer Einsamkeit. Dreimal glücklich
 Der Auserwählte, der, Gefahr und Ruhm
 Zu teilen, eine große Seele fand!
 Das höchste fiel ihm unter allen Losen.
 Doch weh dem Blinden, der, vom Sinnenreiz
 Verhängnisvoll umstrickt, auf halbem Wege
 Sein Leben ratlos an die Kleinheit band!
 Denn unerbittlich zieht sie ihn nach unten,
 Und Heimweh, rettungsloses, zehrt ihn auf. –
 (Kurze Pause.)
 Siegfried, das ist dein Schicksal. Nieder ging
 Dein Stern im Strome der Alltäglichkeit,
 Als du mit diesem Kinde dich vermähltest;
 Um elend bist du, weil du das erkennst. (III, 4, S. 509.)

iii. Brunhild als Gegenpol des idealisierten, erwünschten Frauenbildes

Siegfried:
 [U]nd je stolzer
 Der Mann emporwuchs, desto mächt'ger rührt ihn
 Der Zauber holdbedürft'ger Weiblichkeit.
 [der Zauber Kriemhildes].
 (III, 4, S. 510)

Die Auslegung der Haltung Siegfrieds enthüllt klar und deutlich das von ihm erwünschte Frauenbild, während das zu vermeidende Image, nämlich das Brunhildes, zugleich als negatives Bild projiziert wird. Es ist die Milde und die Weiblichkeit, die, so Geibel, den Mann anlockt, die Wonne und der Frieden, die Sanftmut und der Zauber einer süßen Frau, da der Mann mit seinen männlich konnotierten Eigenschaften der Kraft, des Geistes und des Mutes nicht nach seinesgleichen sucht. Siegfried ist sich sicher, Brunhild habe die Sehnsucht seiner Seele missverstanden, so sagt er:

O welch ein Gott hat dich
 Verblendet, daß du mich, daß du die Sehnsucht,
 Die tief im Manne wohnt, so ganz mißkennst!
 Denn nicht des eignen Wesens Abbild, wisse,
 Sein Widerspiel nur ist's, was uns die Seele
 Mit Liebesmacht unwiderstehlich zwingt,
 Und was uns selbst versagt blieb, suchen wir,
 Vollendung dürstend, in der fremden Brust. (III, 4, S. 509.)

Dadurch schildert er sein erwünschtes Frauenbild und damit das aller Zeiten und er stellt sich Imagines vor, die er nicht besitzt. Heldentum, Macht und Stärke besitzt er schon und deshalb sucht er nicht danach, im Gegenteil, er verachtet solche Eigenschaften bei Frauen als Unnatur, wie er erklärt:

Der Schwache wähle sich ein starkes Weib;
 Kraft greift nach Sanftmut; wahrlich, und je stolzer
 Der Mann emporwuchs, desto mächt'ger rührt ihn
 Der Zauber holdbedürft'ger Weiblichkeit.
 Das ist es, was mich an Kriemhilden bannt,
 Das schafft die Wonne, die aus ihrem Wesen
 Wie Mondlicht über meine Seele strömt
 Und all mein Ungestüm in Frieden taucht. (III, 4, S. 509f.)

Im patriarchalischen Denken sprudelt die Wonne aus der weiblichen Seele und der Zauber der Weiblichkeit erwärmt das Herz, denn die Stärke des Mannes sucht nach der friedlichen, ruhenden Schwäche der Frau. Denn was soll das Heldentum einer Frau überhaupt bedeuten? Dieses scheußliche Bild muss zugrunde gehen. Bestaunen kann man es zwar als etwas die Neugierde Weckendes, aber es lieben oder es sich wünschen - das ginge zu weit. Diese These einer ganzen Epoche erklärt Siegfried ganz klar mit seinen Worten:

Was gilt am Weib mir Heldentum? Beim Thor!
Das hab' ich selbst, und neubegierig wohl
Bestaunen kann ich's; aber lieben? – Nie!
Ich hab's erfahren. Sah ich nicht im Nordland
Die blonden Schildjungfrau, die stahlumschient
Im Wagen stehend ihre Rosse zähmten?
Doch keine rührte mich. (III, 4, S. 510.)

Das Bild der mächtigen Walküren mit ihren Rossen im Nordland fand Siegfried eher abstoßend. Zudem verachtet er den Geist bei einer Frau, der eigentlich als männlich konnotierte Eigenschaft gilt, denn Geist und Kraft bei den Frauen sind abzulehnende Qualitäten für die Epoche und belasten das Bild der Frau. So Siegfried:

Und mehr als das!
Bist du nicht selber wie von Götterstamm?
Nicht hohen Geistes? Strahlst du blendend nicht
An Herrlichkeit und Kraft vor allen Schwestern?
Sah ich den strengen Liebreiz, der dich schmückt,
Nicht mondenlang vor den beglückten Augen
Von Tag zu Tage feuriger erblühn?
Und nie doch stieg mir, nie, selbst nicht im Traum,
Auch nur die Regung auf, als liebt' ich dich. (Ebd.)

Mit diesem „nie doch“ zeigt Siegfried seine Abscheu vor der Kraft, der Göttlichkeit und dem Geist Brunhildes. Diese Eigenschaften sind für eine Frau nicht nur nutzlos, sondern sie zählen zudem zu ihren Makeln.

Mit den Worten von Gertrud Postl in ihrem Kapitel „Mit und gegen Freud: Luce Irigaray“: „Differenz ist nicht zugelassen, das Andere darf nicht einmal gedacht werden, es wird beschnitten, verfremdet, seines eigentlichen Seins beraubt.“⁶⁵ Nie, selbst nicht im Traum, hätte ein Siegfried eine solche Frau geliebt, gewollt, denn die Frau soll nur die eine Funktion erfüllen, die der Kehrseite, des Auszufüllenden, des Gegenpols zum männlich positiv Sichtbaren. Ihre Rolle ist die des Komplements, der Garantin der Ordnung des Selbst im Rahmen der großen männlichen Systeme, wo es keinen Platz für Differenzen gibt.⁶⁶

Die Frau des männlichen Diskurses ist also Kriemhild, die die in sie gesetzte komplementäre Funktion erfüllt. An ihr kann man die männlichen Sehnsüchte, Erwartungen und Interessen ablesen. In ihr sucht der Mann, der Gatte, nur eine Ergänzung, den Gegensatz des männlichen Handelns und Verhaltens, insbesondere weil die Frau, so Siegfried, dem Mann nicht gleichberechtigt sein darf.⁶⁷

Die bürgerliche Sichtweise von einer gehorchenden, naiven und keuschen Jungfrau ist in Kriemhild exemplifiziert. Sie ordnet sich dem Mann deshalb unter, weil ihr Selbstverständnis von einer Frau in der beglückenden Befriedigung des Mannes besteht. Sexuell und moralisch versucht sie ihrem Mann den Alltag zu erleichtern. Ihre Funktion ist die der Stabilisierung der gesellschaftlichen Position des Ehegatten. Die Jungfräulichkeit ist dabei nur ein Beweis ihrer

⁶⁵ Postl, Gertrude: *Weibliches Sprechen. Feministische Entwürfe zu Sprache und Geschlecht*. Wien: Passagen 1989, S. 121. Siehe darin ins. S. 121-150.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 123.

⁶⁷ Vgl. Conter, S. 38f.

Tauglichkeit und Treue, ihrer Ergebenheit und Demut, und sie signalisiert die Bereitschaft, daß sie sich den gesellschaftlichen Normen und Konventionen anpaßt.⁶⁸

Brunhild selbst als *negativum* verspottet Siegfrieds Frauenbild, indem sie Kriemhild ironisch „Täubchen“ nennt:

Und alles um ein brünstig schmachtend Weib!
So geh denn hin zu ihr, der einz'gen, bade
In ihrer Seele Milch und Honig dich,
Bis alles Erz aus deiner Brust hinwegschmolz
Und jeder Tropfen Bluts von Heldenart
In Schäferwollust schamlos unterging!
Geh; geh! dein Täubchen girrt – (III, 4, S. 510f.)

Die geringschätzenden Worte Siegfrieds führen Brunhilde vor den Altar zu dem Streit der Königinnen und zu dem Entwurf der Mordtat Siegfrieds, wozu ein Komplize gebraucht wird.

iv. Brunhild als personifizierte Bedrohung alles Geregeltten bzw. Geltenden

Geibel gestaltet in seinem Werk das Bild einer geregelten, moralischen Welt am Hof, wo das glückliche Liebespaar, das als Vorbild für die Epoche gilt, die Männerfreundschaft, die Güte Gunthers und das Schicksal der ganzen Sippe durch die nicht Eingegliederte in Todesgefahr gebracht werden. In Hagen findet Brunhild einen Komplizen, mit dem sie sich ihren unausgesprochenen Hass gegenüber Siegfried teilen kann. Seinem tiefen Hass lässt er freien Lauf. Dies zeigt beispielsweise sein umfassendes Geständnis an Volker gerichtet, als er u.a. sagt: „Ich hass' ihn, wie der Stier den Scharlach haßt, / Aus eingeborner Feindschaft der Natur“. (III, 1, S. 501.) Deshalb sucht auch er unbewusst nach einem Komplizen, den er in Brunhild findet, wie er ihr gesteht: „Denn dieser Bund [zwischen Siegfried und Kriemhild] ist Euch verhaßt, wie mir. / Brunhild: Wer sagt dir das? / Hagen: Mein Herz, Frau Königin, / Das, selber hassend, fremden Haß errät, / Und Euer glühend Aug' am Hochzeitabend.“ (III, 2, S. 504.)

Hagen ruft die Mächte der Unterwelt an, die ihn als Werkzeug für Siegfrieds Tod bestimmen. Es sind aber nicht dämonische Mächte, die ihn lenken, sondern die Königin, die seinen Hass nutzt⁶⁹ und so diese Mächte personifiziert.

Die analytische Beschreibung Hagens vom nächtlichen Umherschweifen Siegfrieds zwei Tage nach der Hochzeit lässt Brunhild Vermutungen auf ein gelenktes, ungewolltes Verhalten seitens Siegfrieds anstellen und es kommt zum Vorschein, worauf sie hofft. Auf diese Beschreibung Hagens reagiert sie wie eine betrogene Frau, doch mit erneuten Hoffnungen auf den geheimen Geliebten, wie es sich aus ihrem Dialog ergibt:

Hagen:
Nur mein' ich, Liebe weilt bei Liebe gern,
Zumal bei Nacht, zwei Tage nach der Hochzeit,
Und schweift nicht einsam draußen durch die Gänge
Der alten Burg im feuchten Mondlicht um.
Doch so tut Euer Schwäher.
Brunhild:
Traft ihr euch?
Hagen:

⁶⁸ Ebd., S. 41.; Siehe noch dazu Bovenschen, ins. das Kapitel „Die Ergänzungstheorien“, S. 24-42.

⁶⁹ Vgl. Schulz, S. 61.; Geibel wurde an seiner Hagen-Gestalt, die nicht aus eigener Verantwortlichkeit handelt, sondern von Brunhild abhängig ist, insbesondere von Hebbel heftig kritisiert, da er den Neid gegen Siegfried als einziges Hauptmotiv bei Hagen benutzt. Geibel aber stellt den Konflikt Brunhild-Siegfried in den Mittelpunkt und ist an der Darstellung Hagens als einen großen Gegenspielers Siegfrieds nicht interessiert. Vgl. ebd., S. 60ff.; Zu der Kritik Hebbels an Geibel siehe ebd., ins. S. 60f.

Er sah mich nicht; mich barg des Pfeilers Schatten,
 Doch desto deutlicher erkannt' ich ihn.
 Zwei Stunden mocht' es sein nach Mitternacht,
 Als ich auf meiner Rund' ihn kommen hörte.
 Im Nachtgewand, langsamen Fußes, schritt er
 Den Gang herauf; dann, wo der Steinaltan
 Hervorspringt auf den Strom, trat er hinaus,
 Den Blick emporgehftet zu den Sternen,
 Als wollt' er spähen, welche Zeit es sei.
 Da, wie er stand, vernahm ich, daß er seufzte
 Und leise vor sich hinsprach: Armes Weib! (III, 2, S. 504f.)

Brunhild findet an diesen Worten Hagens, nämlich, dass sich Kriemhild und Siegfried nicht lieben, Gefallen, denn dies ist ihr innigster Wunsch. Nach der Schilderung Hagens kommt Brunhild in einem Monolog zu der falsch geleiteten Schlussfolgerung, dass Siegfried betrogen worden ist. Sie sagt sich selbst: „Er liebt sie nicht! Was braucht es weiter Zeugnis! / Sie haben ihm mit Trank und Spruch den Sinn / Verwirrt, und was er tat, geschah im Rausch“ (III, 3, S. 505), während die Hoffnung und ihre Qual, von Siegfried nicht beachtet zu werden, wieder erzündet wird. Dann sagt sie: „Die finstre Kerkerwand, die mich umfing, / Stürzt dröhnend ein, und trunken, glanzgeblendet / Vergeht in Hoffnungsschauern mir das Herz!“ (III, 3, S. 506.) Die Liebe zwischen Siegfried und Kriemhild wird als die ideale Liebe dargestellt. Sie tauschen ständig Liebesworte aus, und nichts scheint diese Liebe zu bedrohen. Es ist Brunhild allein, die wie ein Schatten über jedweden glücklichen Augenblick im Werk - auch nur als finsterer Gedanke - auftritt, indem sie das harmonische Glück des Paares bzw. deren Eheleben bedroht und zum Schluss zerstört. Als Kriemhild ihn fragt, wo er in der Nacht gewesen sei, lässt das Schweigen Siegfrieds Zweifel offen, und der höhnische Auftritt Brunhildes veranlasst ihn zur Aufdeckung des Geheimnisses:

Siegfried:
 Du sollst nicht weinen, Kriemhild. Nein! Ich habe,
 Was deine Tränen löscht. Und komme draus,
 Was immer will; nun sollst du diese Stolze
 In ihrer Blöße sehn, nun sollst du's wissen,
 Was nur, um sie zu schonen, ich verschwieg.
 Als du mich heut vermißt – war ich bei ihr.
 Kriemhild:
 Bei Brunhild! All ihr Götter! (II, 7, S. 501.)

Der Blick Brunhildes und ihre Raschegedanken hängen in der ganzen Tragödie als Personifizierung aller Mächte des Übels wie ein Damoklesschwert über das Eigene, das Vertraute und das Geregelte. So Kriemhild: „O, ihr Blick, / Der letzte, den sie mir herüberschoß, / Sprach mehr, als Worte je gedroht. Dies Auge / Glimmt wie ein Feuer im Gedächtnis mir / Und sengt, zu Nacht ob meinem Lager schwebend, / Den Schlaf von meiner Wimper fort – O Siegfried, / Sie brüten Rache. Hüte, hüte dich!“ (IV, 5, S. 529.) Auf die Männerfreundschaft legt Geibel großen Wert, und sie dient ihm als Basis der niederen Rolle, die er Brunhild zuschreiben wird. Die Männertugenden werden in einem solchen Maße in den Himmel gehoben, sodass die Frauenintrigen - aber nur seitens Brunhildes - noch verächtlicher wirken. Gunther stellt nämlich seinen Bund mit Siegfried über alles in seinem Leben und sagt: „Gernot ist fern, und Giselher ein Kind. / Wer bleibt mir sonst? Du weißt es ja, wir Kön'ge / Stehn einsam wie auf Bergesgipfeln da; / Die Ehrfurcht reicht hinauf, die Freundschaft nicht“. (IV, 1, S. 518.) Von Brunhild und von seinen Brüdern erwartet er nichts, jedoch von seinem Freund. Siegfried erkennt die Warmherzigkeit Gunthers und beschließt, bei ihm am Hof zu bleiben, wie dies aus ihrem männlichen Dialog zu entnehmen ist:

Gunther:
 [...] [D]ich aber hab' ich lieb gehabt,
 Von all den Hunderten, die mir begegnet,
 Nur dich. – Nun ist's gesagt. Und jetzo geh!
 Geh, wenn du kannst!
 Siegfried:
 Beim Stuhl des Wodan, nein!
 Ich bleibe bei dir. Wo aus Mannes Brust
 So tief der volle Klang der Liebe bricht,
 Da muß beschämt jedweder Zweifel weichen. (Ebd.)

Es ist nur Brunhild, die sowohl dem Glück des Paares, als auch dieser tief verwurzelten Freundschaft mit unmoralischen Mitteln schaden wird. Siegfried, als ehrlicher, tugendhafter Mann, verlässt sich auf das Wort Gunthers: „Was ist ein Leben wert noch, wo der Mann / Dem Manne nicht mehr traut!“ (IV, 5, S. 530), sagt er, während sich Kriemhild auf diese Freundschaft nicht verlassen kann und ihm mit folgenden Worten davon abrät: „Trau nicht auf dieser Freundschaft dünnes Eis! / Es lockt und gleißt, und dann urplötzlich reißt sich / Der Abgrund unter deinen Füßen auf!“ (IV, 5, S. 529.) Die Träume Kriemhildes von dem bevorstehenden Übel, nämlich, dass zwei Berge Siegfried unter sich begraben, und dass Siegfried, einem Hirsch ähnlich, von einem wütenden Eberpaar (vgl. IV, 5, S. 530) getötet werde, erschüttern die Klarheit der Männerworte nicht und bewahren Siegfried auch nicht vor der unsicheren Zukunft.

v. Der Rache nehmende Dämon

Die innere Verwandlung Brunhildes in einen Dämon wird durch ihre äußere Verwandlung vorbereitet. Im vierten Akt beherrscht sie trotz ihrer Abwesenheit die Bühne, nicht, weil ihr keine Rolle zugeschrieben wird, im Gegenteil, sie bereitet sich im Untergrund auf ihre nächste Rolle als Rächerin vor. Im zweiten Auftritt des vierten Aktes wird von ihr berichtet, und Hagens Worte klingen wie eine Drohung über dem Wormser Hof, die schon vor dem bevorstehenden Übel warnen. Niemand kann ihr mehr nahekommen. Sie soll, so Hagen, zwei Tage und Nächte lang nicht geschlafen haben und spreche kein Wort. Sie lasse Mantel, Kron' und Spangen vor sich liegen, sie habe ihr wallendes Haar (vgl. IV, 2, S. 519) gelöst und habe sich in ihre Gedanken versunken. Ihre Augen brennen finster, sie liegt „wie ein Erzbild“ (IV, 2, S. 520), ohne sich zu bewegen auf ihrem Bett, deren Klauen eines Greifvogels ähnlich sind, während ihre Gedanken über einen finsternen Ausgang „[a]ls reift' ein furchtbar Schicksal sie im Innern“ (ebd.) wie Wolkenschatten an ihrer Stirn zu lesen sind. Für Gunther klingt das Ganze wie eine Warnung vor einem Gewitter, wie er Hagen gesteht: „[...] [D]ein Bericht / Hört freilich eh'r wie Möwenschrei sich an, / Der Sturm verheißt.“ (Ebd.) Dabei scheint Gunther vergessen zu haben, dass Brunhild versucht hat, die blutige Entwicklung zu vermeiden. Nichts verabscheute sie, „als sonst ein Ding der Welt“ (II, 3, S. 490), sagte sie wiederholt. Darauf beharrte sie, indem sie dies viermal von ihm verlangte: „Schick Siegfried, deinen Schwäger, fort von hier.“ (Ebd.) „Schick ihn fort! / [...] Nur schick ihn fort; um meinetwillen tu's!“ (II, 3, S. 491.) „Genug! Genug! / Ich kann sein lachend Angesicht nicht sehn. / Der übermüt'ge Trotz auf seinen Brauen / Empört mein Blut, und böse Ahnung steigt / Mir ins Gehirn – Nochmals, entsend ihn, Gunther; / Es tut nicht gut, daß wir beisammen sind“ (ebd.), sagt sie wütend. Geibel lässt sogar die Betrogene gütig erscheinen, die, unter der Voraussetzung, dass er Siegfried, seinen Blutsbruder, fortschicke, zu einer Versöhnung mit ihm bereit wäre. Diese Bitte aber wurde nicht berücksichtigt, fast so, als wäre sie nie ausgesprochen worden. Gunther, der abermals als Opfer dargestellt wird, zeigt offen seine Gefühle, bekennt seine eigene Schuld beim Betrug und spricht von seiner Liebe. Dabei aber überträgt er dem Reiz Brunhildes die Verantwortung des Betrugs, der allein daran schuld sei, dass er sie begehrt, indem er dies erklärt:

Wohl fühl' ich's
Daß ich mich schwer an dir verging, und stumm
Von meines Unrechts Wucht hinabgedrückt
Vor dir versinken müßt' ich, wär's nicht Liebe
Gewesen, was in dies Vergehn mich trieb.
Doch Liebesschuld ist stets geteilte Schuld.
Nicht mich allein, die eigne Hoheit auch,
Den Zauber, den dein Reiz allmächtig übt,
Verklage, wenn der Wunsch, dich zu besitzen,
Durch Recht und Sitte wie ein Feuer brach. (IV, 3, S. 521.)

Er schlägt vor, sie würden alles vergessen, denn „[d]a frommt nur eins: wie eines bösen Traums, / Den Finsternis und wildes Blut gezeugt, / Der Tat Gedächtnis löschen. Was versank / Nicht schon im Brunnen der Vergessenheit“ (ebd.), sagt er. Doch Brunhild vergleicht den Betrug mit einem Pfeil in der Wunde und mit Gift in ihren Adern und sie versteht die Worte Gunthers nicht, als ob sie in einer anderen Sprache wären. So konstatiert sie:

Du sprichst in einer Sprache, die, vernehm' ich
Die Worte gleich, doch wie des Windes Sausen,
Des Wassers Rauschen mir unfaßbar bleibt,
Ein leerer Schall, dem Sinn und Deutung fehlt.
Wenn mir ein Pfeil im wunden Fleisch noch zittert,
Wenn tödlich Gift mir durch die Adern rast,
Wirst du verlangen, daß ich Pfeil und Gift
Aus meinem Sinn vertilgen soll? – (Ebd.)

Sie setzt sich die Ermordung Siegfried zum Ziel ihres Lebens, denn „[n]ur um der Rache willen leb' [sie] noch,“ (IV, 3, S. 523.) Sie schildert auch den psychischen Abgrund, in dem sie sich befindet und aus dem sie Rache nehmen will und entblößt dabei ihre leere Seele, die nun entehrt und einsam umherwandert. (Vgl. ebd.)

Ihre Dämonisierung bestätigt Gunther mit seinen Worten, als er sich um Hilfe bittend an Hagen wendet: „O, hilf mir, hilf mir, Hagen! Rette mich / Vor diesem Weib! Es steigt aus ihren Worten / Ein Dämon, der das blanke Todesschwert / Mir aufdrängt, das ich doch nicht fassen kann –“. (Ebd.) Der aber unterstützt seinerseits Brunhild. Gunthers Vorschlag, er soll an Stelle von Siegfried sterben, nimmt sie nicht an, denn dies würde nicht ihr Herz, sondern nur „den dürren Sommerstaub / Zu [ihren] Füßen“ (IV, 3, S. 524) sättigen, wenn sie das Blut Gunthers verschütten würde.

Dabei rechtfertigt sie Gunther, obwohl er sie beleidigt hat, aber dies scheint sie nachvollziehen zu können. Sie sagt Gunther: „Doch aus deinem Sinn, / Wie ich dich jetzt erkannt, begreif' ich ihn [den Frevel]; / Du konntest mich beflecken, nicht erniedern.“ (Ebd.) Doch Siegfried gegenüber, dem Ausstrecker des Begehrens von Gunther, erweist sie sich als erbarmungslos. Ihn vermag sie nicht zu entschuldigen, denn sie hat sich mit ihm „einst / Im Kelch der Jugendlust den Schaum geteilt“ (ebd.) und sie begreift auch nicht, wie eine flügelstolze Seele, wie die Siegfrieds, der sich einer Tanne gleich aus dem Nebel erhebt, zu unehrlichen Taten fähig sei. (Vgl. ebd.) Mit ihren Worten lobt sie Siegfried, was Gunther nicht ertragen kann, wie es aus ihrem Gespräch hervorgeht: „Halt ein! – / Dich macht dein Haß ja sehr beredt im Lob. / Brunhild: Man haßt nur das, was man als groß geehrt. / Gunther: Verflucht denn Schonung, die Mißachtung birgt! / So sind wohl wir für deinen Grimm zu klein?“ (Ebd.) Dass Siegfried von Brunhild hochgeschätzt wird, überrascht Gunther, und es ist für ihn kaum zu ertragen, Lobesworte aus ihrem Mund zu vernehmen. Der Widerspruch zwischen Hass und Ehre weckt in ihm Zweifel an dem Wesen des Freundes und Bruders.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Brunhild bei Geibel eine niedere Rolle einnimmt, indem er zugleich die Rolle des Mannes auf einen hohen Sockel stellt. Der Bund zwischen Siegfried und Gunther scheint ohne Risse zu sein, fest und stabil. Nur frevelhafte, unfaire

Mittel könnten die Männer entzweien, und es ist Brunhilde, die diese Rolle übernimmt. Sie untergräbt die Beziehung der Männer, indem sie den Neid und die Eifersucht Gunthers schürt. Sie lobt Siegfried, während sie gleichzeitig seinen Tod will. Gunther wirft Brunhild voller Missgunst vor, sie hätte Siegfried „auf [ihrer] Wünsche Thron gesetzt“ (IV, 3, S. 525) und somit schwankt er zwischen Hass und Liebe. Seine Gefühle bekennt er offen und er kann zwischen beiden nicht entscheiden. „Haß und Freundschaft schaun wie Zwillingsbrüder“ (ebd.), sagt er. Hagen sieht ein, dass Brunhild in Gunther die Eifersucht geweckt und somit ihr Ziel erreicht hat. So sagt er ihr: „Er schwankt – du hast’s errungen, Königin. / Du sprachst ein Wort, vielleicht unwillend nur, / Das ihm das Herz im Busen umgewendet. / Was dir die Freundschaft niemals zugestanden, / Die Eifersucht, hab’ acht, gewährt es dir.“ (Ebd.) Gunther spricht das entscheidende Wort zur Ermordung Siegfrieds nicht aus, er schweigt stattdessen, tritt zurück und scheint mit sich selbst zu kämpfen. Doch dieses Schweigen treibt Hagen und Brunhild zur Ermordung Siegfrieds, sodass sie Hagen befiehlt: „Geh deinen Gang, Verderber! Triff ihn gut! / Triff ihn ins Herz, wie er mich traf! Mein Leben / Ist qualvoll Warten, bis das Opfer liegt.“ (IV, 3, S. 526.)

vi. Die Tod bringende Norne und die leidende Geliebte

Im letzten Aufzug ist Brunhild der Inbegriff des Widerspruchs in sich. „Erhabnen Hauptes wieder, wie sie darf“ (V, 4, S. 538), so Hagen, nähert sie sich der Leiche und den Anwesenden. Die Walküren, deren Aufgabe auf dem Schlachtfeld von Kriemhild bei ihrem Abschied von ihrem toten Gemahl geschildert wird, kommen im letzten Aufzug wiederum zum Vorschein:

Und wärst du, wie es Helden ziemt, gefallen,
 Wo der Walküre Flügel tödlich rauscht!
 Es wär’ ein Trost – Doch nein, sie brachten dich
 Nicht heim vom Walfeld auf zerhaunem Schild,
 Verhüllt in Siegeskränze deine Wunden –
 So gnädig konnten sie’s nicht fügen – Nein,
 Lichtscheuer Mord, der noch sein Opfer schändet,
 Sprang hinterrücks dich an; im Waldesdunkel
 Kampfflos und ruhmlos wurdest du erwürgt! (V, 4, S. 536.)

„Ich hab’s getan. [...] Beschimpft war meine Königin; ich habe / Die Schmach mit Blut getilgt“ (V, 4, S. 537f.), gibt Hagen zu, der von Kriemhild mit schauerhaften Worten beschrieben wird, als er sich ihr nähert: „Der Finstre mit der roten Hand. Noch dampft / Von ihm der Blutgeruch. Hinweg, Verfluchter! / Des Leichnams Wunden brechen strömend auf, / Und zeugen, Scheusal, du erschlugest ihn!“ (V, 4, S. 537.)

Dabei erscheint Brunhild zunächst als eine Norne, wie sie sich selbst nennt, die in Siegfried Rache am männlichen Geschlecht nimmt, „den vollen Kelch des Sieges“ leert (V, 5, S. 538) und dabei ihre Überlegenheit genießt. So spricht Brunhild als die Rache Nehmende vor der Leiche Siegfrieds:

Ha, stolzer Mann,
 Lernst du nun Demut? Hat die Norne dich
 Nun selbst gebändigt, Jungfraunbändiger?
 Du liebst ja sonst die dunkeln Brautgemächer,
 Bist du gestillt nun, da das dunkelste
 Sich vor dir auftut? Traum, wir tauschten jetzt
 Die Lose wieder aus – Nun liegst du hier,
 Ein schmähhlich Bild von gestern, mir zu Füßen,
 Staub bei dem Staub, und siegreich über dir
 Frohlock’ ich und –
 O Lüge! Lüge! Lüge!
 Ich trag’ es nicht! (V, 5, S. 538.)

Ihren eigenen, ironischen Worten widerspricht sie aber selbst auf der Stelle, indem sie reumütig ihre Sünden bekennt. Sie wiederholt die Worte Hagens, nämlich, „ich hab's getan“ (V, 4, S. 537) und übernimmt dabei die Verantwortung der Mordtat als moralische Täterin. In ihrem Gefühlsausbruch bekennt sie zudem noch dreimal ihre Tat.

Sie braucht keine Vorwürfe von niemandem, sie stellt sich selbst an den Pranger und sagt:

[...] – Verflucht die Lippe, die
So trostlos prahlen wollte! Hier ist nichts,
Nichts, nichts, als grenzenloses Weh! Denn ich
Hab' dich getötet! – Wie? Habt ihr's gehört,
Und regt euch noch? Hat euch Entsetzen nicht
Zu Stein verwandelt? Steht das Herz der Welt
Nicht schauernd still, daß mir die Götter das
Verhängen konnten? – Ich hab' ihn getötet! (V, 5, S. 538.)

Spuren des tiefsten Bedauerns sind aus ihren Worten zu erkennen. Sie unterscheidet sich von allen Anwesenden, von denen, die laut Brunhild nicht wussten, wer Siegfried war, und sie läßt sich selbst alle Schuld des Mordes auf, als die einzig wahre Schuldige:

Nun klafft hier, bis ans Herz hinabgegraben,
Der gräßlich stumme Brunn, und quillt, und quillt
Von schwarzem Blut – und das hab' ich getan!
Ach, nicht wie ihr, in blindem Unverstand!
Nein, nein, ich wußte, was ich tat, und mußte
Es dennoch tun. – Was war denn Siegfried euch?
Ein Götterbild für dumpfe Maulwurfsinne!
Ich aber kann' ihn – (V, 5, S. 539.)

Bei Geibel sind schon Spuren des Hohen Paares zu erkennen, zumal Brunhild Siegfried und sich selbst während des ganzen Werkes herausdifferenziert, als gehörten sie einer anderen Sphäre an. Siegfried war für sie „die Luft der Welt“. (Ebd.) Kurz vor ihrem Ende ist die Erwähnung Isensteins bzw. des Ursprungs unzertrennlicher Teil ihrer Apologie. Allein der Vergleich des Ausbruchs des Vulkans Hekla ist das einzig Zutreffende für die Beschreibung ihrer Liebe zu Siegfried, und mit diesen Worten gesteht Brunhild vor allen Anwesenden ihre geheime Liebe:

Doch endlich, endlich, wie der Feuerstrom
Auf Heklas Busen, wallt's, und schwillt, und bricht
Sich Bahn gewaltsam, und ich halt' es nicht.
Ja, wißt es alle: diesen Mann hab' ich
Geliebt! Von Anfang ihn, und keinen sonst!
Hab' ihn geliebt trotz Schicksalsschluß und Sternen,
Und wohl zermalmen können mich die Götter,
Doch meine Lieb' entreißen sie mir nicht! (Ebd.)

Mit diesen Worten beweist Brunhild, dass sie jenes Vermögen besitzt, das des Liebens, was dem Amazonenwesen widerspricht,⁷⁰ denn die

bedingungslose Liebe bis zur Selbstzerstörung und –zerfleischung ist ein Zug der Maßlosigkeit Brunhilds, welche dem instrumentalisierten Sexualakt um der Fortpflanzung und Erhaltung der weiblichen Sozietät der Amazonen willen konträr ist. Brunhild ersticht sich, um die unausgefüllte

⁷⁰ Vgl. Conter, S. 33f.

Liebe, die sich zum Haß steigert, im Selbstmord zur Vereinigung mit dem Geliebten zu sublimieren.⁷¹

Auf diese Weise hat Geibel den Boden für ihren letzten Schritt vorbereitet, d.h. ihren selbst erwünschten Tod bzw. ihre Vereinigung mit dem toten Helden, wie Brunhild Gunther erklärt: „Meine Ehre / Ist, daß ich dieses Toten würdig sei, / Und nur mit ihm noch hab' ich's, nicht mit euch.“ (Ebd.) Somit distanziert sie sich wieder von den niederen Menschen, denn sie gehöre Siegfried. So wendet sie sich an den Toten und beweint ihn in einem jammernden Monolog. Sie lasse ihre Seele in heißen Tränen auf seine Hand fließen, sagt sie (vgl. V, 5, S. 540) und betont dabei ihre gänzliche Abhängigkeit von ihm. Geibel lässt Brunhild Siegfried beweinen, wobei sie ihre Qual mit seinem Tod vergleicht: „O, schrecklicher, als dich der scharfe Stahl, / Traf mich dein Trug, und was ich litt durch dich, / War mehr als Tod.“ (Ebd.)

Als Kriemhild versucht, Brunhild von Siegfried wegzuziehen, enthüllt Brunhild, eher mit sich sprechend als mit den anderen, mit rührenden Worten ihre ewige Vereinigung mit Siegfried im stillen Reich der Ewigkeit, indem sie sagt: „Den letzten armen Liebesgruß, / Den Druck der kalten Hand magst du mir wehren, / Doch meinen Willen hältst du nimmer auf; / Denn stark ist, wie die Götter selbst, die Sehnsucht“. (Ebd.) Somit zeigt sie ihre Entschlossenheit, Siegfried in den Tod zu folgen, nun aber geht es um eine Entschlossenheit mit destruktiven Folgen, eine untertänige Entschlossenheit.

Nichts mehr verbindet Brunhild mit dem Irdischen. Sie sucht Siegfried in der himmlischen Wiedervereinigung, deshalb ersticht sie sich sehnsuchtsvolle, leidenschaftliche Worte flüsternd mit seinem Dolch. So die Trauernde:

Es gibt ein Reich, ein stilles, wo kein Bund
Den andern ausschließt, weil dort Lieb' und Haß
In göttlichem Erkennen untergehn,
Und alles Große sich gehört. – O dort,
In heil'ger Dämmerung bei den hohen Schatten,
Dort bist du mein, Geliebter! – Horch, mir ist,
Aus dunkler Ferne hör' ich deinen Ruf,
Und wie von Flügeln rauscht es um mich her.
[...] Gib den Stahl! –
Durch Blut und Flammen führt der Pfad hinaus,
Du gingst voran, ich folge –
(Sie durchsticht sich mit Siegfrieds Dolch.)
Nimm mich auf! (V, 5, S. 540f.)

Es ist die Frau, die den Mann getötet hat. Die Welt entschuldigt ihre Tat nicht. Ihr geziemt nur der Tod. Es ist aber nicht die Welt, die die Frau bestraft. Geibel lässt seine Brunhild sich ihrer Schuld bewusst werden, sie bekennt sich schuldig und bestraft sich selbst. So äußert sich der Autor zum vorentschiedenen Schicksal seiner Brunhild:

Das Ziel Brunhildes ist durchweg die Vereinigung mit Siegfried. Aber von der 5. Szene des 3. Aufzuges ab bis zu dem Augenblick, wo der Held blutig vor ihr liegt, ist das Ziel ihr selbst umwölkt. Sie empfindet wie in einem dumpfen beängstigten Nebel einstweilen nichts als den Druck des Schicksals und die innere Notwendigkeit einer Wiederherstellung; daß sie hinter dieser letzteren jedoch noch etwas anderes ahnt, etwas, das sie sich selbst nicht klar gestehen mag, habe ich durch die Worte: „Dann komme, was da will“ [...] [V, 5, S. 538] anzudeuten versucht. Als nun aber an Siegfrieds Leiche in leidenschaftlichem Umschlage der innere Kern ihres Wesens durch alle Hemmungen und Schrecken gewaltsam wieder hindurchbricht, da weiß sie nichts als zu sterben, teils um durch ihr Selbstopfer den gerechten Anspruch ihrer Liebe auch äußerlich zu besiegeln, teils und hauptsächlich aber in der festen Zuversicht einer endlichen höheren Vereinigung mit dem Geliebten, in jenem Reiche, wo „alles Große sich erkennt und angehört“

⁷¹ Ebd., S. 34.

[Vgl. V, 5, S. 540], und wo somit auch Siegfried, dessen staubgewordener Teil sie nicht liebte, nun ihr zu eigen werden muß, eben weil er sie ganz und voll erkennen wird.⁷²

Es ist offenbar, dass der Konflikt nur durch ihren Tod gelöst werden kann.⁷³ Schon in diesem abschließenden Kommentar aus dem Jahr 1878 ist die Sehnsucht der Frau nach dem Tod eine unausweichliche Selbstverständlichkeit.

⁷² Geibels Brief an seinen hannoverschen Freund Theodor Colshorn vom 31.12.1857. Stammler: „Einleitung des Herausgebers“, S. 12.

⁷³ Vgl. Stammhammer, S. 46.

5

Robert Waldmüller: *Brunhild* (1863)

Zum männermordenden Hintergrund
der „Turandot des Nordens“¹

Siegfried:
Niemand, rühmt die Sage,
Sei ihr gewachsen, ihre Kraft beschäme,
So heißt es, alle Männer, die ihr nahn.
Sie spotte Aller, sie verachte Alle!
Das treibt, so oft es in mein Ohr sich stiehlt,
Das Mannesblut mir zornig in die Wangen.²

¹ Waldmüller, Robert: „Vorwort“. In: Ders.: *Brunhild. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt*. Leipzig: Reclam 1874, S. 3-7, hier S. 6.; Waldmüllers *Brunhild* wird unter Angabe der Aufzugs-, der Auftrittsangabe und der Seiten dieser Ausgabe zitiert.; Der Name des Dramas wird im Gegensatz zu dem der Protagonistin zur Unterscheidung kursiv geschrieben.

² Ders.: *Brunhild*, (I, 5, S. 19f.)

5.1. Robert Waldmüller, ein unbekannter, längst vergessener Künstler

Der 1822 in Hamburg geborene, von der literarischen Welt völlig vergessene Autor Robert Waldmüller (Charles-Edouard Duboc) wird in fast allen Literaturgeschichten des 19. und des 20. Jahrhunderts kaum erwähnt und es gibt unzählige Nachschlagewerke, in denen er nicht zu finden ist. Deshalb kommt der heutige Forscher nur schwer zu wichtigen biographischen Daten dieses Dichters. Wegen seiner starken Umdichtung des Nibelungenmythos schließt ihn die Nibelungenforschung auch aus und seine Zeitgenossen sprechen von einer völligen Veränderung des Stoffes. Analysen oder eine Gesamtausgabe seiner Werke gibt es nicht, nur knappe Kommentare seiner Zeitgenossen erlauben dem heutigen Forscher, einige Schlussfolgerungen bezüglich der Rezeption seines Werkes zu ziehen.



Abb. Das Porträt von Robert Waldmüller³

Robert Waldmüller

In einer Literaturgeschichte, wo das ganze Leben und Schaffen Waldmüllers (1822 Hamburg – 1910 Dresden) in knapp vier Zeilen beschrieben wird, wird Robert sogar mit seinem Bruder Julius verwechselt, denn es war nicht der Hamburger „Julius Duboc (1822-1909), der unter dem Namen Robert Waldmüller schrieb,⁴ sondern Charles-Edouard Duboc, der Verfasser *Brunhildes*, der diesen Namen benutzte. Julius war sein Bruder, der unter dem Namen Julius Lang oder Julius Lantz,⁵ dem Familiennamen seiner Mutter, schrieb. Zu erwähnen ist dabei die Übersetzung des französischen Wortes bois, das kleiner Wald bedeutet, du bois heißt also vom Walde, so hat der Autor den Namen der Familie sozusagen verdeutscht.

Robert Waldmüller war Erzähler, Übersetzer, Maler und Schriftsteller. Sein Vater, Casimir-Benjamin-Edouard Duboc, war ein aus Havre stammender Franzose, der sich zur Zeit der Französischen Revolution in Hamburg niederließ, wo er Juliane Lantz, die Tochter eines angesehenen Großhändlers heiratete. Charles war erst sechs, als sein Vater starb,⁶ doch Casimir Duboc hatte durch seine philosophischen Neigungen seine Kinder sehr stark beeinflusst.

³ In: Werner, Richard-Maria: *Vollendete und Ringende. Deutsche Dichter und Denker der Neuzeit. Mit neunzehn Porträts*. Minden: Bruns 1900, S. 104.

⁴ Engel, Eduard: *Geschichte der Deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart*. Mit 63 Bildnissen und 19 Handschriften. 38. durchgesehene Auflage. Leipzig: Koehler u. Amelang 1929, S. 226.

⁵ Siehe zum älteren Bruder Carl-Julius Duboc, mit dem Robert verwechselt wurde, Norst, Marlene u. Ritchie, James: „Mitteilungen aus der ‚Sammlung Duboc‘ in Australien“. In: *Euphorion* 59 (1965), S. 416-448, ins. S. 421ff.

⁶ Vgl. Hub, Ignaz: *Deutschland's Balladen-Dichter und Lyriker der Gegenwart. Ein Hilfsbuch zur Wissenschaft der neuesten Literatur. Mit den Lebensabrisse und Charakteristiken der Dichter, auch einer Auswahl des Schönsten und Eigenthümlichsten aus ihren Werken*. Würzburg: Verlag des Verfassers 1874, S. 499.

Casimir wurde anfangs Eigentümer einer Fabrik, zog sich aber später zurück und wandte sich seinen philosophischen Studien zu. Dabei lernte er die Philosophie Immanuel Kants und Karl Leonhard Reinholds kennen und er wandte sich auch brieflich an Georg-Wilhelm-Friedrich Hegel, um sich mit dessen Philosophie vertraut zu machen. Das folgende Lebensbild Casimirs in einem Brief an Hegel gibt uns einen ersten Blick auf den Vater Waldmüllers⁷:

Ich habe mich beim Studium der Wahrheit immer allein behelfen müssen, da ich keine wissenschaftliche Bildung erhalten habe und durch verschiedene Umstände mehr in praktischer als theoretischer Philosophie gebildet wurde. Die Abwechslung eines tätigen mit einem anschaulichen Leben und umgekehrt der Umstand, daß ich (Franzose geboren und katholisch getauft) mit einer Deutschen glücklich verheiratet und Vater von deutschen lutherischen Kindern bin, hat aus mir eine Art von Mittelding gemacht, der sonderbar genug seine irdische Laufbahn zwischen Gelehrten und Unwissenden, Deutschen und Franzosen, Kaufleuten und Denkern erfüllt.⁸

Charles-Edouard, der dem Handelsstande bestimmt war, wurde als zweiter Sohn Casimirs - es gab insgesamt vier Söhne und zwei Töchter - geboren und verbrachte viele Jahre mit ausgedehnten Geschäftsreisen. Er nahm als junger Mann in Düsseldorf Unterricht in Kunst, was ihn zu einer romantischen Kunstreise in den Schwarzwald, in die Schweiz und nach Italien veranlasste, sein Talent aber war in anderer Richtung zu finden. 1851 erschien sein erstes literarisches Werk mit dem Titel *Unterm Schindeldach. Genrebilder aus dem Landleben*, und 1856 ließ er sich als freier Schriftsteller in Dresden nieder, wo er sich - nach seiner Rückkehr von einer längeren Reise durch Griechenland - bis zu seinem Tod im Jahre 1910 aufhielt. Zwischen 1851 und 1896 war er schriftstellerisch sehr aktiv und er veröffentlichte sowohl unter seinem Namen als auch unter dem Decknamen Robert Waldmüller mehr als vierzig Werke aller Gattungen.⁹ Romane, zahlreiche Novellen, zwei Dramen, u.a. *Brunhild* 1874, erschienen im Druck, und ein drittes *Die Tochter des Präsidenten* 1878 wurde in Dresden aufgeführt. Waldmüller war auch ein erfolgreicher Herausgeber, er wurde beauftragt, die dramatischen Werke der Prinzessin Amalie von Sachsen herauszugeben und er erhielt als Dank dafür das Ritterkreuz Erster Klasse des Albrechtsordens. Als Übersetzer war er ebenfalls ein echtes Sprachtalent.¹⁰

⁷ Vgl. Norst, S. 419.; Der Beitrag von Norst erhält auch zwei Fotografien der Brüder Duboc und Briefe von Ludwig Feuerbach, Ferdinand Freiligrath, Gustav Freytag, Karl Gutzkow, Paul Heyse, Alexander von Humboldt, Gottfried Keller, Eduard Mörike, Theodor Storm u.a. an Robert Waldmüller-Duboc, die einen Blick in die Persönlichkeit und das Tun des völlig vergessenen Autors geben.

⁸ Brief von Casimir Duboc an Hegel vom 18 Juli 1822. In: Hoffmeister, Johannes (Hrsg.): *Briefe von und an Hegel. Band II: 1813-1822*. Dritte durchgesehene Auflage. Hamburg: Meiner 1953, S. 320ff, hier S. 322 (Brief 420). Siehe noch darin weitere Briefe Hegels an Duboc sowie auch Dubocs an Hegel, ins. die Briefe Nr. 412, 422 u. 442.

⁹ Vgl. noch dazu das Buch von Werner, der dem Werk des Autors ein paar nette Seiten (S. 104-124) gewidmet hat. Jedoch findet das Drama *Brunhild* auch bei Werner nur namentlich Erwähnung. Konkreter: „Weil ihm [Waldmüller] aber das Energische, Gewaltige weniger sympatisch sein muß, zieht es ihn weniger zum Drama, obwohl er auch auf diesem Gebiete mehrere beachtenswerte Leistungen aufzuweisen hat, so eine ‚Brunhild‘ (1874) und ein Schauspiel ‚Die Tochter des Präsidenten‘“. Ebd., S. 109.

¹⁰ Vgl. Norst, S. 420f.; In den knapp vier Zeilen über Duboc bei Engel wird der Autor u.a. auch als Übersetzer erwähnt, und zwar ist er „fast nur noch durch seine schöne Uebersetzung von Tennysons ‚Enoch Arden‘ bekannt. Er hat aber außer einigen nicht wertlosen Liederbüchern einen der wenigen guten witzigen Romane neuerer Literatur verfasst: ‚Don Adone‘ (1855), der ein längeres Leben verdiente.“ Engel, S. 226f.; Sowohl Norst als auch Werner und Brümmer (siehe Anm. 12) beziehen sich auf die zweite Auflage von *Brunhild* aus dem Jahr 1874.; Siehe zu der ersten Auflage des Werkes aus dem Jahr 1863 das Kapitel 5.2. „Eine zu spät gekommene Dichtung“.

In dem jungen Mann entwickelten sich anfangs Interessen sowohl an der Musik als auch an der Malerei, aber die beschränkten Mittel der Familie erlaubten ihm nicht, einen Künstlerberuf auszuüben, was vor allem in einer Handelsstadt von jeher als ein Wagnis galt. So befand sich Waldmüller eines Tages vor dem dickleibigen Kopierbuch eines Hamburger Großhändlers, während sich außer dilettantischen Versuchen keine von seinen Neigungen richtig entwickelte. Im Verlauf der Jahre aber gelang es ihm, sich aus den Fesseln des Alltags zu befreien, und die Poesie trat an die Stelle der anderen beiden Künste als Trösterin, aber auch als Retterin jener Neigungen, die künstlerisch anders hätten ausgedrückt werden müssen.¹¹ Allerdings fand sich ein Ausgleich im Zwiespalt zwischen Verlangen und Beruf auf den vielen Reisen in Angelegenheiten des Handlungshauses nach Havre, Paris, Kopenhagen, Warschau, Wien, Ungarn, Belgien und England und später in die merkwürdigsten Gegenden Deutschlands und der Schweiz. Trotz der vielen Reisen aber konnte er sich mit seinem Beruf nicht aussöhnen und er entsagte demselben durch eine glückliche und reiche Heirat.¹² Dieses ständige Unterwegs-Sein hatte auch sein Gutes, es trug dazu bei, die vielen Hindernisse, die seinem Wissensdrange im Wege standen, zu überwinden. Waldmüller ließ sich mit seiner Gattin zwei Jahre in Italien nieder, er besuchte 1857 auch Griechenland¹³ und er veröffentlichte im Jahre 1861 seine Reiseberichte, Erinnerungen und Beschreibungen. Eine detaillierte Auflistung seiner Werke ausfindig zu machen, bereitet dem Forscher große Schwierigkeiten, da die literarische Welt seinen Namen selten erwähnt, geschweige denn seine Werke. Einen besonderen Platz erhält der Bericht von Richard-Maria Werner, der sich auf einige seiner Werke bezieht, *Das Deutsche Dichter-Lexikon* enthält auch eine kleine Liste mit Werken, Übersetzungen und ihrem Entstehungsjahr, doch ohne jegliche Kommentare, aber Marlene Norst, die sich mit der Familie Duboc gründlich auseinandergesetzt hat, bietet dem Forscher eine reiche Übersicht des Schaffens Waldmüllers, da sie 1972 ihre Dissertation an der Newcastle University mit dem Titel „Julius Duboc and Robert Waldmüller. An Enquiry into some Aspects of the Literary Biographical Genre“ schrieb. Aufgelistet¹⁴ sind in dem schon 1965 erschienenen Beitrag von Norst 56 Werke von Robert Waldmüller u.a. Gedichte, Romane, - oft vierbändige - Lustspiele, Novellen, Reiseberichte und viele Übersetzungen in chronologischer Reihenfolge von 1851 bis zum Jahr 1897. Diesem Werkeverzeichnis folgt das seines Bruders mit 29 Werken. Waldmüller machte die Bekanntschaft zahlreicher Literaten wie Gustav Freytag und Karl Gutzkow, arbeitete an deren Zeitschriften und trat auch als Förderer der Schiller-Stiftung, - er wurde sogar Präsident des Dresdner Vereins - in Beziehung zu Storm, Dingelstedt, Kürnberger

¹¹ Vgl. Hub, S. 499.

¹² Vgl. Brümmer, Franz: *Deutsches Dichter-Lexikon. Biographische und bibliographische Mittheilungen über deutsche Dichter aller Zeiten. Unter besonderer Berücksichtigung der Gegenwart für Freunde der Literatur zusammengestellt.* Erster Band. Eichstätt u. Stuttgart: Krüll'sche Buchhandlung 1876, S. 152.; Bei Brümmer gibt es neben der Auflistung vieler seiner Werke und seiner Übersetzungen einige Zeilen zu seiner Biographie. Vgl. ebd., S. 152f.

¹³ Vgl. Hub, S. 499.; Siehe zu seiner Griechenlandreise Waldmüller, Robert (Edouard Duboc): *Wander-Studien II. Italien, Griechenland und Daheim.* Leipzig: Theodor Thomas 1861.; Der erste Band beschreibt seine Italienreise, während der erste Teil des zweiten Bandes, in sieben Kapitel eingeteilt, eine lyrische Beschreibung Griechenlands umfasst. Siehe zu Griechenland S. 3-133.; Siehe noch zu Waldmüllers Aufenthalt in Griechenland Tsonaka, Konstantina: „Zum Wander- und Studienleben Emanuel Geibels und Robert Waldmüllers auf klassischem Boden – Eine lyrische Beschreibung Griechenlands anhand von Reiseberichten, Erinnerungen und Tagebüchern deutscher *Eingewanderter*“. In: Anastasia Antonopoulou, Michael Hofmann u. Theano Thraka (Hrsg.): *Deutsche Griechenland-Diskurse und Griechisch-Deutscher Kulturtransfer.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (im Erscheinen.)

¹⁴ Siehe analytisch zu den Werken der Brüder Duboc Norst, S. 416-419.

und Mörike.¹⁵ Zu seinem 80. Geburtstag erhielt er die Glückwünsche der literarischen Welt, seine Artikel wurden in mehreren führenden Zeitungen gefeiert, und sein Name wurde in vielen zeitgenössischen Ausgaben verschiedener Dichter angeführt, doch mit seinem Tode wird es auf einmal plötzlich still um seinen Namen. Sein Verschwinden aus der Literaturgeschichte erklärt sich vielleicht dadurch, dass alle seine Manuskripte, Briefe und Tagebücher nach Australien reisten¹⁶ und versteckt unter dem Staub einer Bibliothek schlummerten. Marlene Norst, die Waldmüller wieder ans Licht brachte, schreibt:

Ganz unerwartet sind im letzten Jahre in Australien die Privatpapiere der Brüder Duboc ans Licht gekommen. Wenn auch dieser Name für den heutigen Leser kein Begriff sein dürfte, so verdient die Sammlung doch eine nähere Untersuchung, da schon ein flüchtiger Blick in diese Schriften zeigt, daß beide Brüder mit den bedeutendsten Menschen ihrer Zeit in persönlichem Verkehr standen. Feuerbach, Gutzkow, Grimm, Mörike, Storm finden sich unter den Briefschreibern – um nur einige der bekanntesten Namen zu nennen.¹⁷

Einer abenteuerlichen Reihe von Zufällen verdankt die literarische Welt, dass die Duboc-Sammlung - ungedruckte Briefe, Manuskripte, Tagebücher und Photographien sowie auch gedruckte Zeitschriften und Bücher - zum Vorschein gekommen ist. Der sieben Jahre jüngere Bruder Roberts, Carl-Julius Duboc, der von Anfang an zum Studium bestimmt war, wanderte um besserer Chancen willen nach Australien aus, wo sich schon seine zwei Schwestern niedergelassen hatten, kehrte aber 1857 nach Deutschland zurück. Viel später heiratete sein Sohn Alfred eine Australierin und nahm bei seinem Umzug die gesamten Familienpapiere mit nach Australien. Als dieser 1939 in Sydney starb, gab seine Sekretärin der Wollfirma Wm. Haughton, deren Kunde er gewesen war, die Sammlung zur Aufbewahrung. 25 Jahre lagen die zwei Kisten in einem Lagerhaus, sie wurden einmal aufgebrochen und, zum Glück, vor ihrer Verbrennung, da es der Firma an Platz mangelte, übergab ein nicht deutschsprechender Angestellter diese in einem Karton der Staatsbibliothek, da er das Gefühl hatte, es könnte sich um Archive von historischem Wert handeln, und genau dort wurden sie durch Zufall wiederentdeckt. Der Entdeckung der Sammlung 1963 in The Public Library of Sidney ging ein Gespräch mit einer Bibliothekarin voraus, die von einem Karton mit deutschen Papieren sprach, den sie vor zwei Jahren gesehen hatte. Auf diese Weise wurde der Inhalt katalogisiert und bearbeitet.¹⁸

Jacob Grimm, dem Waldmüller 1858 seinen Roman *Unterm Krummstab* widmete, wies auf eine gewisse Schwäche des Autors hin, nämlich auf das Durcheinander von Altem und Neuem. Obwohl Waldmüller in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Dresden zu den führenden Geistern gehörte, wurde er auch von Heinrich Kurz, der allgemein das Werk Waldmüllers unterstützte, wegen seiner ihm mangelnden Originalität kritisiert, während insbesondere sein

¹⁵ Vgl. Then, Michael: „Duboc, Charles Edouard, auch: Robert Waldmüller“. In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Killy Literatur Lexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Raumes*. 2te vollständig überarbeitete Auflage. Bd. 3. Berlin u. New York: De Gruyter 2008, S. 119f., hier ebd.

¹⁶ Vgl. Norst, S. 421.; Norst erwähnt dabei, dass sich die Literaturgeschichten von Kurz, Kummer und Gottschall analytisch auf das Werk Waldmüllers bezogen. Ebd.; Doch das Wort „analytisch“ stimmt nicht, denn Kurz widmet Waldmüller zwei Seiten und geht nach einer kurzen Darstellung des Lebens Waldmüllers auf seine Werke ein, wobei der Schwerpunkt seine Gedichte sind. Siehe Kurz, Heinrich: *Geschichte der deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken vorzüglichster Schriftsteller. Mit vielen nach den besten Originalen und Zeichnungen ausgeführten Illustrationen in Holzschnitt*. Bd. 4. Zweite unveränderte Auflage. Leipzig: Teubner 1873, S. 290f.; Bei Gottschall gibt es eine kurze Erwähnung über Duboc, die aber nur den Novellisten in Duboc analysiert. Vgl. Gottschall, S. 391f.

¹⁷ Norst, S. 416.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 416 u. S. 423f.

erster Roman als unklar mit einer etwas schwerfälligen Handlung dargestellt wurde.¹⁹ Doch ein „Dichter von Feinsinn, charakterhafter Männlichkeit der Denk- und Empfindungsweise, mit erfinderischer und gestaltungsfrischer Phantasie und meisterlicher Technik in den verschiedensten Kunstformen“²⁰ war Robert Waldmüller auch trotz der Polemik seines Werkes seitens seiner Zeitgenossen.

Waldmüllers Werke sind nicht für die große Masse geschaffen, sondern sie werden mit der Kammermusik verglichen, - bei Waldmüller denkt man an die besonders der früheren Kammermusik geläufigen Sätze *con variazioni* - da sie sich an ein wirklich gebildetes Publikum wenden und den Genuss in kleinem Kreise ansprechen. Nicht bloß der Inhalt, sondern vor allem die Form und die Durchführung sind das Entscheidende. Die Hauptsache ist bei Waldmüller nicht das Was, sondern das Wie. Das Thema, über das sich die anmutigen Ranken einer reichen Erfindung schlingen, ist nur der Unterbau. Die Hauptsache ist, was daraus gemacht wird.²¹

5.2. Eine zu spät gekommene Dichtung

Siegfried:
Ist die Natur um dieses Weibes Willen
Entartet – oder dieses Wesen durch sie?
Ist Eins des Andren Umgestalterin?
Sei's wie es sei! Sie gleichen sich.
(III, 3, S. 42.)

Brunhild wird in der Forschung als ein 1874 entstandenes Werk bezeichnet, was aber nicht stimmt. Nur die *Nibelungen-Enzyklopädie*²² berichtet in ein paar Zeilen von der *Brunhild* von Waldmüller in ihrer ersten Auflage des Werkes (1863) und nennt sowohl die nordische Tradition als auch das *Nibelungenlied* als Quellen für das Trauerspiel.

Es geht bei diesem ersten Auftritt *Brunhildes* um eine ganz eigenartige Dichtung, die zuerst in Feodor Wehls *Deutscher Schaubühne* abgedruckt worden ist,²³ aber keine Chance auf den Bühnen hatte, denn, wie Waldmüller selbst im Vorwort des Dramas der zweiten Auflage von 1874 erklärt,

[d]ie erste Veröffentlichung der nachstehenden Tragödie traf mit dem Zeitpunkt zusammen, wo zwei andere Nibelungen-Tragödien eben die Bühne zu erobern begannen, und die später gekommene Dichtung mußte sich daher auf eine günstigere Zeit bescheiden.²⁴

Die zwei anderen Nibelungenwerke, die die Bühnen zu jener Zeit mit dem Nibelungenstoff eroberten, waren *Brunhild* von Emanuel Geibel 1857 und die *Nibelungen-Trilogie* Hebbels 1860.

¹⁹ Vgl. Then, S. 119f.; Siehe noch zu den Kommentaren von Jakob Grimm zu Waldmüllers erstem Roman Norst, Marlene: „A Jacob Grimm Letter in Australia. A Centenary Contribution“. In: *AUMLA* 20 (1963) Issue 1, S. 256-262. (Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association)

²⁰ Hub, S. 499.

²¹ Vgl. Werner, S. 111. (Hervorhebung vom Autor)

²² Vgl. Gentry, S. 265. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen); Siehe zu der Existenz der ersten Auflage Waldmüller, Robert: *Brunhild. Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Deutsche Schaubühne 1. Leipzig 1863, ebd.

²³ Vgl. Stein, 1883, S. 19.; Rehorn erwähnt auch, dass das Werk zuerst in der deutschen Schaubühne von Ferd. [sic!] Wehl (1863) abgedruckt und später wieder in Reclam's Universal-Bibliothek (Nr. 511) veröffentlicht wurde. Vgl. Rehorn, S. 166.; Der Gründer der *Schaubühne*, der monatlich erschienenen Zeitschrift für die Theaterstücke und deren Bearbeitungen, hieß übrigens nicht Ferdinand, das ist eine falsche Angabe bei Rehorn, sondern Feodor.

²⁴ Waldmüller, „Vorwort“, S. 3.

Mit Schwierigkeit gelangt der an *Brunhild* Interessierte zu ein paar zeitgenössischen Kommentaren zum Werk, und da erwartet ihn ausschließlich bittere Kritik. So z.B. Josef Stammhammer, der 1878 einen Vergleich mit der Geibelschen Brunhild macht:

Wie wenn ein Wanderer eine Bergesspitze erklimmen und sich an der herrlichen Rundschau ergötzend, sich in Betrachtungen verliert, dann plötzlich aber durch wildes Unwetter überrascht wird, die Hagelschloßen in toller Ueberstürzung auf sich niederprasseln sieht, so und nicht anders ist es dem Leser zu Muthe, der nach Geibels herrlicher Dichtung Waldmüllers Brunhilde liest.²⁵

Schon 1846 stattete Waldmüller auf einer Geschäftsreise in Kopenhagen Friedrich Hebbel, den schon die Nibelungen beschäftigten, einen Besuch ab, über dessen Verlauf Waldmüller dem Herausgeber Hebbels, Karl Zeiss, Auskunft gegeben hat.²⁶ Später soll er mit Hebbel auf dramatischem Felde in Konflikt geraten sein, da die Waldmüllersche *Brunhild* nicht aufgeführt werden konnte, denn nach einem Brief an Dingelstedt vom 8.12.1874 können zwei Bearbeitungen, die denselben Stoff behandeln auch auf der größten Bühne keinen Eingang finden.²⁷

Die zeitgenössischen Rezensenten, - es waren nicht gerade viele -, die sich zum Werk geäußert haben, schossen fast ausschließlich giftige Pfeile auf *Brunhild* ab. *Brunhild* wurde damals²⁸ vor allem wegen ihrer Veränderungen bezüglich der ursprünglichen Sagen stark kritisiert und es wird oft von seinen Rezensenten behauptet, Waldmüller gehöre nicht zu den Nibelungen-Dichtern, da er sowohl von der Sage als auch vom *Lied* stark abweiche.

Die Kritik jener Zeit an der Waldmüllerschen *Brunhild* betrifft vor allem die Sprache, die soll im schrecklichen Einklange mit dem Ganzen stehen, während sowohl die nordischen Sagen als auch das *Nibelungenlied* untereinander verwoben sind in einer Art, die weder des Stoffes noch des Autors würdig ist.²⁹ Ironische Kommentare wie „Waldmüller sieht das Verdienst seines Dramas in der Eigentümlichkeit desselben. Und wenn diese wirklich ein Verdienst ist, dann hat er sich ein sehr hohes erworben. Die alte nordische Sage ist bis zur Unkenntlichkeit entstellt und nur schaaale Ueberreste, eigentlich nur die Namen sind geblieben“,³⁰ fehlen weitaus nicht.

Man begegne, heißt es auch, ganz selten einer zusammenhängenden Szene, eine Tatsache, die die Übersicht der Fabel schwierig macht, wobei einzelne Verknüpfungen nicht klar zu erkennen sind oder sehr weit auseinanderliegen. Man fragt sich, was von der alten Sage geblieben ist, obwohl der Autor in einer Vorrede deutlich bekennt, dass er die Absicht habe, „die Fesseln des Nibelungenliedes mit Entschiedenheit abzustreifen“, was freilich geschehen ist, mit allerdings fraglichem Ausgang, denn es stellt sich die Frage, was an die Stelle der bekannten Überlieferung getreten ist.³¹

In seinem Kapitel „Der Nibelungenmythos in der deutschen Literatur“ schreibt Hans von Wolzogen im Jahr 1876, nachdem er einen Vergleich *Brunhildes* mit den *Nibelungen* von Hebbel gemacht hat, wo man sich unter alten Bekannten und in alt bekannter Gegend der Nibelungensage befindet, dass man bei Waldmüller oft das Gefühl hat, sich gar nicht mehr im Kreise der Nibelungen zu befinden, und dass diese Art der Neudichtung zum Teil außerhalb

²⁵ Stammhammer, S. 48.

²⁶ Vgl. Zeiß, S. 62.

²⁷ Vgl. Norst, S. 423.

²⁸ Siehe analytisch Wolzogen (1876) S. 104-109, Rehorn (1877) S. 166-171, Stammhammer (1878) S. 48-58 und Stein (1883) S. 19-24.; Seine Zeitgenossen widmen ihm nur ein paar bittere Seiten, die hauptsächlich den Inhalt des Werkes wiedergeben und Waldmüller aus dem Kreis der Nibelungendichter ausschließen.

²⁹ Vgl. Stammhammer, S. 48 u. S. 57.

³⁰ Ebd., S. 54.

³¹ Vgl. Rehorn, S. 166 u. S. 170.

der eigentlichen Sphäre der Nibelungen-Betrachtung liegt, denn auch das, was aus der Sage übernommen wird, wird anders eingeleitet und vernetzt, sodass es kaum mehr wiederzuerkennen ist. Es wird also zu etwas Fremdem. So sieht sich Wolzogen hier nötiger als anderswo verpflichtet, den Leser wegen der Eigentümlichkeit der Stoffbehandlung durch die Inhaltsangabe des Werkes zu informieren.³² Er fügt noch hinzu, die Gestalten des Dramas sind Neuerfindungen, ihre Beziehungen und ihre Handlungen machen ein „ebenso neues recht lebendiges, stellenweise poetisch bedeutendes, wenn auch zuletzt verunglücktes Drama aus. [...] Ein Drama ist es geworden, aber nur durch Veränderung des Stoffes selbst“.³³ Ähnlich lautet noch die Rezension der umfangreichen Nibelungen-Beschäftigung von Alexander von Stein, der die These vertritt,

[e]s erscheint überflüssig, das Drama auf seine übrigen Eigenschaften zu prüfen, wenn schon die Betrachtung des Stoffes gelehrt hat, dass derselbe, von aller Ueberlieferung losgerissen, eine so rücksichtslose Umdichtung erfahren hat, dass das Stück überhaupt kaum noch der Nibelungendramatik zuzurechnen ist. Die einzige Gestalt, die wenigstens ihr original deckt, ist die Titelheldin, und ihre Liebe zu Siegfried bleibt so ziemlich der einzige Gewinn, der dem Dichter durch seine Anlehnung an die nordische Sage entstand.³⁴

Waldmüller beleuchtet seinerseits in seinem Vorwort die Änderung wesentlicher Momente der Sage, mit denen sich derjenige auseinandersetzen muss, der versucht, die Nibelungen-Überlieferung auf die Bühne zu bringen. Die Verschmelzung des Liedes mit den volkstümlichen Siegfried-Überlieferungen, das Verhalten Siegfrieds zu Brunhild nach den nordischen Sagen und die Vertiefung des Charakters Siegfrieds bis zur Geburt der tragischen Schuld dichtet er frei um. Die Konflikte verlegt er in Brunhild,³⁵ „welche in den nordischen Sagen thatsächlich für die eigentliche Trägerin dieses gewaltigen Stoffes gelten muss, welche gleichzeitig aber in dem Nibelungenepos eine hinreichend unbestimmte Farbe hat, um dem dramatischen Dichter volle Freiheit der Ausführung zu gestatten.“³⁶

Bei Waldmüller besteht genau darin das Tragische, nämlich dass das ursprüngliche Wesen Brunhildes und Siegfrieds trotz der scheinbaren Ähnlichkeit ein radikal unterschiedliches ist. Und gerade deshalb, wegen der Andersartigkeit seiner Helden, entsteht Waldmüller zufolge der tragische Konflikt, wie der Autor selbst konstatiert:

Eben aus solcher Aehnlichkeit bei innerer Ungleichheit kann aber nur der Konflikt hervordringen, denen [sic!] beide zum Opfer fallen. Denn so von den Uebrigen abgehoben, sie als Walkyre, als Tochter Odin's, er als Drachentödter, als Zauberüberlister, sind der Held und die kriegerische Jungfrau naturgemäß dem sympathischen Zuge unterthan, welcher verwandte Größen der sich ergänzenden Geschlechter in Liebe zueinander führen muß. Und doch ist jene Aenlichkeit in Wahrheit nur eine scheinbare. Wenn auch Siegfried durch seine Thaten der Menschheit entwachsen ist, wenn Brunhild nach der Edda für eine Säumniß im Dienste der Walstatt mit der Liebe zu einem menschlich Geborenen bestraft und so dem Kreise der Töchter Walhalla's entrückt ward, so liegt ja dennoch in der unilgbaren Verschiedenheit ihres Ursprungs der ewige Grund, warum sie die einfach menschliche Lösung des in Liebesglut und Freiheitstrotz über sie hereingebrochenen Verhängnisses nicht finden werden. Der tief innere Zwiespalt [...] und der Kampf gegen diesen Zwiespalt muß ja Beide zu Grunde richten.³⁷

Obwohl die Dichtung von scharfsinnigem Nachdenken zeugt, liegt der Grundirrtum darin, dass der Dichter Siegfried und Brunhild durch rücksichtslose Umdichtung des Stoffes eine

³² Vgl. Wolzogen, S. 104.

³³ Ebd., S. 109.

³⁴ Stein, 1883, S. 24.

³⁵ Vgl. Waldmüller: „Vorwort“, S. 4f.

³⁶ Ebd., S. 5.

³⁷ Ebd., S. 6.

andersartige Natur gegeben und somit das innerste Wesen der Sage vernichtet hat.³⁸ Beide Protagonisten erfreuen sich des gleichen Status, doch Brunhild ist göttlichen Ursprungs, während Siegfried sterblich ist, ein adliger Held und König. Keine menschliche Beziehung ist deshalb für sie möglich.³⁹ Trotz aller Kritik sind andererseits zu jener Zeit auch positive Kommentare zu finden, wie z.B. dass, obwohl die Nebenpartien nur am Rande skizziert worden sind, die Hauptfiguren in seinem Trauerspiel *Brunhild* genial angelegt sind und seine Sprache echt dramatisch und zum Teil richtig kernig und durchsichtig ist.⁴⁰

Nach 1883 gerät er völlig in Vergessenheit. Der Mantel des Schweigens legte sich jahrzehntelang über Waldmüller und im umfangreichen Band der kommentierten Bibliographie der Nibelungensage und des *Nibelungenliedes* nach 1945 steht nur ein Hinweis⁴¹ auf einen französischen Autor, der Waldmüller ein paar Zeilen widmet. Es geht um einen zweiseitigen Beitrag aus dem Jahr 1952,⁴² wobei Waldmüller neben einer knappen Kritik bloß als Rivale Friedrich Hebbels in Erscheinung tritt.

Dort steht geschrieben, sein Werk sei zum Beispiel furchtbar monoton und es sei sogar ärgerlich bzw. mühsam, nach der Trilogie Hebbels die fünfzehn oder zwanzig Dramen von mehr oder minder unverständlichen Autoren zu analysieren, die sich entweder mit der Ganzheit der Sage oder mit einer ihrer Gestalten auseinandersetzen, die die Hauptrolle besaß. *Brunhild* von Waldmüller wird zwar als eines jener Dramen erwähnt, die damals einen relativ großen Erfolg hatten, aber sich durch Mittelmäßigkeit auszeichnen. Waldmüller behauptet, dass ein moderner Dichter frei von den alten Versionen des Mythos sein sollte, deshalb wünscht er sich für seine Protagonistin ein individuelles Leben. Er distanziert sich in vollem Bewusstsein vom Mythos und er folgt seiner Absicht, im Geflecht der Generationen eine neue Version der Sage ans Licht zu bringen. Doch seine Absicht, mit seinem Drama zu der Läuterung der alten Sage beigetragen zu haben, realisierte sich nicht und kann deshalb nicht ernst genommen werden. Aus psychologischer Sicht charakterisiert das Drama, so Tonnelat, eine relativ große Armut.⁴³

Die Sekundärliteratur weiß bis zu diesen in Französisch verfassten wenigen Worten Ernest Tonnelats kaum etwas von diesem Werk, - es wurde nur dieser gefunden - und es gerät gleich darauf in Vergessenheit. Erst im Jahre 1972 findet die Waldmüllersche *Brunhild* von Holger Schulz⁴⁴ wieder Beachtung, doch eigentlich nur namentlich, da sie im Anhang seiner Arbeit mit einem abwertenden Kommentar und einer achtzeiligen Inhaltsangabe steht. In den 80 Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich also die Haltung dem Werk Waldmüllers gegenüber nicht verändert. Äußerungen wie z.B. das Stück ist nur mit Einschränkung den Nibelungendramen zuzurechnen, obwohl Waldmüller bestrebt ist, das Epos mit den älteren Liedern und dem *Siegfriedlied* zu verknüpfen, kommen erneut vor. Allerdings ist - laut Kritik - von der epischen

³⁸ Vgl. Stein, 1884, S. 448.

³⁹ Vgl. Gentry, S. 265. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)

⁴⁰ Hub, S. 502.

⁴¹ Siehe dazu Kragl.; Dieser bibliographische Hinweis, der Waldmüller zwei Seiten widmet, bezieht sich auf Tonnelat, Ernest: *La Légende des Nibelungen en Allemagne au XIXe siècle*. Paris: Les belles lettres 1952, S. 129f.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. ebd. (Eigene Übersetzung aus dem Französischen)

⁴⁴ Vgl. Schulz, S. 199.; Schulz stützt sich auf die Auflage aus dem Jahr 1874, ohne die erste Auflage zur Kenntnis genommen zu haben. Daher ist sein Kommentar in Bezug auf die Nibelungenwerke nach der Gründung des Deutschen Reiches 1871 nicht treffend, weil *Brunhild* schon 1863 entstand. Schulz schreibt, die Nibelungen-Dramen, die um diese Zeit entstanden sind, und damit meint er jene Werke nach 1871, sind unter dem Gesichtspunkt des neuerweckten nationalen Sinneswandels zu betrachten, aber das Drama *Brunhild* von Waldmüller (1874) blieb von dem Aspekt des erwachenden Nationalismus noch unberührt. Vgl. ebd., S. 95.; Dabei sollte Schulz die Erstauflage des Werkes aus dem Jahr 1863 mitberücksichtigt haben, die wegen der Eroberung der Bühne von Hebbel und Geibel keinen fruchtbaren Boden fand.

Vorlage nicht viel übrig geblieben, während die selbständige Version der Sage konfus dargestellt ist.

Waldmüller selbst sieht sein Drama als einen Versuch zur Bewältigung der Schwierigkeiten der Sage auf ihrem Weg zur Bühne und wünscht sich durch die von ihm bewusst vorgenommenen Veränderungen, diesen Weg teilweise mitgeebnet zu haben. So Waldmüller in seinem Vorwort: „Je spröder der Stoff, desto öfterer Umschmelzungen wird er bis zu seiner völligen Läuterung bedürfen, und auch diese Nibelungen-Tragödie läßt sich gern gefallen, wenn sie nur eine Station auf diesem vielgewundenen Weg bezeichnet.“⁴⁵ Und wir sehen sein Drama als einen Beitrag zum besseren Verständnis der Geschlechterspannungen im 19. Jahrhundert an.

5.3. „Sie ist kein Weib, sie ist ein Basilisk“⁴⁶

5.3.1. Zusammenfassung der *Brunhild*

1. Akt (mit sechs Auftritten, S. 9-26.)

Die Atmosphäre in der Burghalle zu Worms ist nicht nur wegen des bevorstehenden Angriffs von Etzel, dem Hunnen-König, verunsichert, sondern auch wegen der Feigheit König Gunthers. Etzels Werben um Kriemhilde wurde gerade abgelehnt, und König Gunthers feige Haltung bestimmt das Klima um den Thron.

Siegfried ist seit einem Jahr am Hofe, ohne die schöne Kriemhilde gesehen zu haben und nun will er sich verabschieden. Durch Zufall identifiziert der Wormser Hof seinen Gast, Siegfried, mit dem berühmten Sigurd, dem Drachentöter, der den Nibelungenhort besitzt und die Walküre Brunhilde erweckt hat. Siegfried fühlt sich zu Brunhild hingezogen, doch er ist am Hofe, um um Kriemhilde zu werben. Seine schwankenden Gefühle Brunhild gegenüber schildert er den Anwesenden und als Vertreter des Männergeschlechts nennt er die Rache als Hauptgrund, um bei Brunhild zu sein. Ute, die königliche Mutter, manipuliert ihn so, dass sie ihn für Kriemhilde gewinnt. So gesinnt macht sich Siegfried auf den Weg gen Norden gefolgt von Gunther und seinen Männern.

2. Akt (mit sechs Auftritten, S. 27-40.)

Der zweite Akt findet auf Isestein, wie die Heimat Brunhildes genannt wird, statt, wo furchterregende Motive den dort herrschenden Ton unterstreichen. Die sich auf der Jagd befindende Brunhild identifiziert sich mit der wilden Natur, doch zugleich ist sie eine zwischen Hass und Liebe schwankende Frau, da sie Siegfried, der schon mal bei ihr war, verlassen hat. Brunhild ist auf der Jagd, auf Menschenjagd kann man sagen, doch ihr fürchterliches Image wird durch ihre weibliche Seite, die der Gefühle, ergänzt, wie es sich aus ihrem Zwiegespräch mit ihrem Begleiter, Björn, ergibt.

Als das Schiff Siegfrieds naht, soll ein junger Held, der am Tag zuvor im Zweikampf mit Brunhild gescheitert ist, sterben. Brunhild will dem Gefesselten nahezu Gnade gewähren, da steigt in ihr allerdings die Wut gegen das männliche Geschlecht hoch und neben der Angst, dass Siegfried sie wiederum verschmähen werde, entscheidet sie sich auf diese Weise am männlichen Geschlecht Rache nehmend für den Tod des Jünglings.

3. Akt (mit sechs Auftritten, S. 41-58.)

Als Siegfried in ihre Burg eintritt, ist Brunhild eine gezähmte, milde Frau und sie gesteht ihm ihre Liebe, während er weder die Gründe seiner Fahrt noch seine Liebe zu ihr bekennt. Ihr Stolz ist wiederum verwundet, und Siegfried steht ratlos vor ihr, da er weiß, dass es unmöglich wäre, sie nach Worms zu bringen. So beschließt er nochmals vor ihrem Zauber zu fliehen, als ihn der sich nähernde Gunther zur listigen Bezwingung Brunhildes überredet. Gunther wirbt

⁴⁵ Waldmüller: „Vorwort“, S. 7.

⁴⁶ Ders., *Brunhild*, (II, 6, S. 40.)

um sie, und Brunhild verlangt nun nur eine einzige, statt der üblichen drei Bewährungsproben, von ihm, die da wäre, ihren mächtigen Jagdbogen zu spannen.

Während Brunhild nach dem vermeintlich entflohenen Siegfried sucht, hilft dieser Gunther beim Spannen des Bogens und täuscht somit mit Gunther zusammen die ahnungslose Brunhild, die in Ohnmacht sinkt, als sie den gespannten Bogen sieht. Von den Burgundern wird sie nun, ohne ihr Bewusstsein wiederzuerlangen, zu den Schiffen getragen.

4. Akt (mit dreiundzwanzig Auftritten S. 59-81.)

Der Empfang des Königs und seiner bezähmten Gemahlin wird in Worms vorbereitet. Gernot weiß schon beim Anblick Brunhildes, es kann nicht Gunther gewesen sein, der sie bezwungen hat und auch Brunhild ist sich dieser Tatsache bewusst, insbesondere in dem Moment, als sie hört, Kriemhild wird Siegfrieds Gattin zum Dank für das Erfüllen seines Versprechens.

Es folgt nun eine Szene, nach der die Braut ihren Gürtel ablegen soll. Als Gunther den Gürtel Brunhildes lösen will, schleudert sie ihn zurück, nachdem sie aber aus Rache Siegfrieds Tod verlangt hat. Gunther weiß noch nicht, an welcher Stelle Siegfried verwundbar ist, so kann er ihren Wunsch nicht erfüllen.

Die Kraft Brunhildes liegt in ihrem Gürtel und nur ein Liebeskuss kann sie besiegen. So wird Siegfried nochmal gebraucht. Kriemhild fügt sich willig der Landessitte, während sich Brunhild vor der ganzen Versammlung weigert, den Gürtel zu lösen. Gunther fordert die Entfernung des Gürtels, und im Dunkeln des Gemachs bemächtigt sich Siegfried ihrer beiden Hände und löst ihr die Gürtelschleife. Im Liebeskuss bricht die Wunderkraft ihres Gürtels, Brunhild stürzt betäubt zusammen, während Siegfried den Gürtel entfernt und ihn zu sich nimmt.

5. Akt (mit neunzehn Auftritten, S. 81-104.)

Brunhild verwandelt sich in eine Wahnsinnige, die sich selbst nicht mehr erkennt. Siegfried erzählt Kriemhild vom Lösen des Gürtels Brunhildes, und dabei erkennt sie an seiner Stimme seine immer noch währende Liebe zu der Betrogenen, die er auch später sich selbst und den anderen gesteht.

Der königliche Zug wird kurz vor dem Münster von Gernot überfallen, während die Hunnen vor dem Stadttor stehen. Der fünfte Akt gerät aus den Fugen der Nibelungentradition und zeigt Gernot als Wüterich, der Gunther weder für die Krone noch für Brunhild geeignet hält, Verwirrung stiftet und als der Rebell unter den Söhnen Utes gilt. Ute selbst hält ihre beiden Söhne, Gernot und Gunther, für unwürdig, die Krone zu tragen. So übergibt sie Siegfried die Krone.

Erst kurz vor dem Ende des Spiels sind sich Siegfried und Brunhild ihrer Liebe bewusst, doch es ist zu spät für beide. Hagen, der Ohm, stößt Siegfried das Schwert in den Nacken, um die Herrschaft seines Hauses zu erhalten. Siegfried stirbt und neben ihm stirbt Brunhild. Ihr Ende übernimmt der züchtigende Blitz.

5.3.2. Brunhild „im Dunstkreise des Sphinxartigen“⁴⁷

Siegfried:
Zauber nenne, was mich bannt:
Sie stößt mich ab und zieht zugleich mich an.
(I, 5, S. 19.)

Die Charaktere bzw. Rollen des Trauerspiels werden schon im ersten Akt ganz deutlich dargestellt, nämlich Gunther, der Feigling,⁴⁸ sein Bruder Giselher, „Mutterkind“ oder

⁴⁷ Waldmüller, „Vorwort“, S. 6.

⁴⁸ Robert Waldmüller stempelte Gunther „[z]um ausgesprochenen Schwächling mit zäsarischen Wünschen und setzte neben ihn einen düsteren Kontrast, seinen jüngeren Bruder Gernot, der als der Stärkere den Thron für sich heischt.“ Hugle, Alfons: *Samuel Lublinski. Paul Ernst und das neue Drama*. Heidelberg: Saturn Verlag Hermann Meister 1913, S. 37.; Dem jüngsten Bruder,

„Milchgesicht“ genannt (I, 1, S. 9 u. I, 2, S. 10) und Siegfried, der tapfere, bescheidene Held, wobei den Frauen üble Rollen verliehen werden, nämlich die intrigenfrohe Königmutter Ute, Kriemhild, die verschleierte Jungfrau, und Brunhild, die Männer-Rächende.

Das Porträt Brunhildes wird vom Autor selbst im Vorwort des Werkes eher düster dargestellt. So Waldmüller:

Brunhild braucht nothwendig etwas von dem narkotischen Dunstkreise des Sphinxartigen. Sie ist eine Turandot des Nordens. Der wundererfüllte, der männermordende Hintergrund ihres Bildes ist ihr unentbehrlich; er allein ist im Stande, die grellen Farben ihrer Niederlagen abzudämpfen.⁴⁹

In der *Nibelungen-Enzyklopädie* wird die Protagonistin ebenfalls als „reminiscent of the Chinese princess Tudandot“ erwähnt, wobei ihre männermordenden Kämpfe diese Bezeichnung begleiten. Da wird neben der Handlung des Werkes vom Vorwort Waldmüllers in der zweiten Auflage des Werkes Gebrauch gemacht, wo der Autor selbst seine Protagonistin als eine andere „Turandot“ darstellt (Vgl. Gentry, S. 265). Waldmüller spricht von dem wilden Umfeld Brunhildes, wobei das rätselhafte Sphinxartige des Nordens als Verkörperung ihres vorkosmischen, fremden Landes ihre Figur bestimmt. Der isländische Autor Sigurdur A. Magnússon gibt im Jahre 1977 seiner Geschichte Islands den Namen *Northern Sphinx*,⁵⁰ ohne natürlich die Bezeichnung Waldmüllers zur Kenntnis genommen zu haben. Diese Frau, als Inbegriff der Sphinx selbst, steht für dieses sphinxartige, entartete Land, für die karge, öde Natur Islands. Man kann wohl nicht vom doppelten Zufall sprechen, wenn man berücksichtigt, dass Brunhilde in dem nach fast 250 Jahren erschienenen Beitrag über „Brünhilds Island“ von Stefan Plasa (2008), der keinen Bezug auf *Brunhild* von Waldmüller nimmt, mit der eisumgürteten Prinzessin Turandot, dieser der Brunhild verwandten Figur, der Männer tötenden Frau, verglichen wird.⁵¹ Dieser längst vergessene Vergleich Waldmüllers kommt hier

Giselher, der schon am Anfang des Spiels durch einen Kommentar auf den Charakter seines Bruders anspielt, nämlich „Daß König Gunther, / [S]ein Bruder, nicht ein Held wie Siegfried ist!“ (I, 1, S. 10), ergänzt Volker, der Fiedler, der höhnisch antwortet: „Wer fragt nach Alltagskost!“ (I, 1, S. 10.) Giselher drückt ebenfalls unmittelbar seinen Wunsch aus, nämlich „Das Beste wär, der Siegfried trüg' die Krone.“ (I, 2, S. 10.) Derselben Meinung ist noch Gernot, der andere Bruder, der sagt: „Wer feige ist, der soll nicht König sein.“ (I, 3, S. 11.) Gunther traut sich nicht zu, sich mit Siegfried zu messen, eine Tatsache, die alle verhöhnen: So Gernot zu Giselher und Volker: „Ich sagte nicht: mein Bruder hat gesiegt, / Nein! hat gewonnen, sagt' ich, nämlich Zeit! / Der Wettkampf ist von Neuem aufgeschoben.“ (I, 3, S. 11.) Giselher und Gernot schätzen ihren Bruder, den König, kaum und sie würden sogar „ein Weib“ an seiner Stelle bevorzugen. Darauf kommen sie, als Gunther und Brunhild nach Worms zur Hochzeitsfeier nahen: Giselher: „Wenn kräftig sie und schön, warum nicht sie? / Gernot: Warum nicht sie! Wahrhaftig, er hat Recht! / Warum nicht lieber einem Weib sich beugen, / Als einem Manne, der nicht Mann noch Weib!“ (IV, 1, S. 60.)

⁴⁹ Waldmüller, „Vorwort“, S. 6.

⁵⁰ Siehe dazu Magnússon, Sigurdur A.: *Northern Sphinx. Iceland and the Icelanders from the Settlement to the Present*. London: Hurst 1977.; In seiner Einleitung erwähnt der Autor die vielfältige, rätselhafte Bedeutung Islands für die unterschiedlichen Völker, nämlich für die Skandinavier, die Wikinger, die Franzosen, die Teutonen, die Irländer, die Briten, die Amerikaner und die Kanadier und erwähnt u.a. auch Richard Wagner und seine Begeisterung über die isländischen Sagen. Wissenschaftler aller Art u.a. Geologen, Ornithologen, Botanologen, Historiker und Literaturwissenschaftler finden in der Ursprünglichkeit Islands ihr Paradies. Vgl. ebd., S. 1f.; Siehe zu Magnússon Plasa, Stefan: „Brünhilds Island. Der Mythos neu erzählt“. In: Ulrich Müller u. Werner Wunderlich (Hrsg.): *Burgen Länder Orte*. Unter Mitarbeit von Margarete Springeth. Konstanz: UVK 2008, S. 121-142, S. 130.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 135.; Die ursprüngliche Erzählung der Turandot stammt von Ilyas Ibn-Yusuf Nizami Gangawi: *Die sieben Geschichten der sieben Prinzessinnen. Aus dem Persischen verdeutscht und herausgegeben von Rudolf Gelpke*. 8. Aufl. Zürich 1991. Vgl. ebd (Anm. 58).

nun wieder ans Licht als ein neu konzipierter Gedanke, wobei die Züge Turandots, ihre Fremdheit und das von ihr ausgehende Grauen, mit denen Brunhildes im Einklang sind:

Die geheimnisvolle Prinzessin [Turandot] muss von ihren Freiern durch die Lösung ihrer Rätsel ‚bezwungen‘ werden. Ihr Name ist gleichsam mit der Lösung des letzten Rätsels verknüpft, das wiederum in Verbindung gebracht wird mit der Metapher des Eises, welches es zu schmelzen gilt. In der Bezeichnung der Prinzessin als ‚Prinzessin des Todes‘ tut sich die Furcht vor dem Unbekannten und Unbenannten, vor den Geheimnissen der Turandot, kund.⁵²

In der Abwesenheit Brunhildes wird das Publikum vor ihrem Auftritt negativ auf sie eingestimmt, da sie zwar als zauberhaftes Wesen, doch mit finsternen Farben dargestellt wird. Ihr Ruhm ist allen bekannt, allerdings wird sie als eine der vielen heldenvollen Taten Siegfrieds erwähnt, als Trophäe, als Abenteuer. Deshalb fühlt sich Siegfried bezaubert und will nach dem folgenden Männergespräch wieder zu ihr nach Norden:

Gunther: Bist du frei noch?
Siegfried (ernster werdend): Halb nur frei!
Daß mein Herz Euch völlig offen lege:
Brunhilde zieht mich heim!
Gunther (nach kurzer Sammlung): So ist sie schöner
Als Alles, was dein Auge hier erblickte?
Siegfried: Vielleicht nicht schöner.
Gunther: Aber?
Siegfried: Laß mich ziehn!
Gunther: Nicht schöner, aber ebenbürt'ger.
Siegfried: Heiße
Es wie du willst: verwandtes Uebermaß
Der Kraft – ich fühl' es – zieht noch einmal mich,
Nachdem ich langen Zwiespalts Weh erduldet,
Gen Norden, wo sie unbezwungen thront. (I, 4, S. 18.)

Es wird erzählt, dass sich Siegfried mit der schönen Brunhild im Flammenschloss vermählt habe, Siegfried aber widerlegt dieses Gerücht und ermahnt Gunther, dem Gange der Entwicklung nicht vorzugreifen (vgl. ebd.), denn bloß ihr Ruhm hat ihn angezogen und nicht ihr Frausein. Er schwankt zwischen Zuneigung und Abstoßung, zwischen *tremendum* und *faszinosum*, aber es ist nicht die Liebe, die ihn zu Brunhild zieht, sondern die Rache an dieser starken Frau, die die Männer verhöhnt:

Giselher: [...] – du liebst – das macht mich stumm.
Siegfried (düster): Ich liebe nicht.
Gunther: Doch bist du ihren Reizen
Verfallen –
Siegfried: Zauber nenne, was mich bannt:
Sie stößt mich ab und zieht zugleich mich an.
Gunther: Wie deut' ich's?
Siegfried: Ihre strahlengleiche Schönheit,
Die mich schon einmal nahezu bezwang,
Verfolgt im Lied der Säng'er mich, wo immer
Der Lärm der Waffen heller Klang weicht.
Doch mehr als dieser Liebreiz wilder Art,
Vor dem mir graut, und der mich doch nicht losläßt,
Lockt mich ein Andres. Niemand, rühmt die Sage,
Sei ihr gewachsen, ihre Kraft beschäme,
So heißt es, alle Männer, die ihr nahn.
Sie spotte Aller, sie verachte Alle!

⁵² Plasa, ebd.

Das treibt, so oft es in mein Ohr sich stiehlt,
Das Mannesblut mir zornig in die Wangen.
Wie? In mir fühl' ich, was sie bänd'gen muß,
Und sollte mein Geschlecht verhöhnen lassen?
Nein! Ruh' nicht find' ich, bis ich sie belehrt,
Daß Einer da ist, der sie in den Staub wirft. (I, 5, S. 19f.)

Bei Waldmüller geht es vor allem um das Grauen vor Brunhild, was das Männergeschlecht und zwar den Einen als Repräsentanten aller zu Rachedaten verführt. Diese erste Schilderung Brunhildes weckt in Gunther, der schon von ihr gehört habe, sein Begehren nach ihr. So sagt er:

Und sieh! Derweil du sprachst,
War mir's nun selbst, als sei von ihren Zaubern
Ich mit ergriffen. Deutlich sah ich sie
Wie Volker sie mir längst im Sang gepriesen:
Das reiche Rabenhaar, den wilden Blick,
Die glutdurchhauchte, trotzig Gestalt,
Im Schmucke ihres Diamantengürtels. (I, 5, S. 20.)

Im ersten Akt wird deutlich, wie zwei von Natur aus unterschiedliche Wesen, Siegfried und Brunhild, nicht unter einen gemeinsamen Nenner gebracht werden können. Siegfried erweckt Brunhild zwar, aber seine menschliche Seite zieht ihn von ihr fort zu der warmen, zarten Kriemhild. Es wird behauptet,

[e]r liebt sie nicht; er fühlt in ihr nur das einzig auf Erden noch dem riesenhaften Theile seines Wesens Verwandte und doch haßt er dieses Riesenhafte an einem Weibe, das seinen Uebermuth an Männern, ihren Freiern, in dem schmähhlichen Wettspiele ausläßt, dem er ein Ende machen will.⁵³

Auf die menschliche Seite Siegfrieds, des größten Helden, den ein Erdenweib gebar (vgl. II, 5, S. 37) wird oft eingegangen, und es ist eben diese Seite, die nach Rache verlangt. Seine andere Seite zieht ihn zu Brunhild hin, doch das Menschliche, das Normale, das Alltägliche stehen der Anziehungskraft des Riesenweibs im Wege. Siegfried gehört letztendlich zu den Menschen, so muss das Riesenweib, diese Frau außerhalb jeder Ordnung, zugrunde gehen. „Beklage mich, wenn, mit dem Drachenblut / Getränkt, mein Wesen sich des Menschlichen / Entwöhnte und in's Ungeheure schweift“ (I, 4, S. 18), sagt er Gunther.

Bei Waldmüller ist Brunhild ein in sich selbst entzweites Wesen, das in Siegfried den einzigen Mann hasst, der ihre Liebe verschmäht, und in ihm den einzigen Mann liebt, der ihrer würdig ist.⁵⁴

Ein deutlicher Geschlechterkampf entwickelt sich schon vor dem Auftritt Brunhildes und bereitet so den Boden auf ihre Vernichtung vor. Eine die Männer verspottende Frau darf nicht existieren, auch wenn es um die sagenhafte Jungfrau geht, die den Fiedler Volker als Muse inspiriert hat (vgl. ebd.) und deren bloßer Name die Männer anzieht.

Siegfrieds Wesen scheint unklar zu sein. Obwohl der Zuschauer in seinen Worten eine Spur von Liebe zu hören glaubt, erkennt er sofort den Hass Brunhild gegenüber, da ein übermütiges Weib es wagt, das Männergeschlecht zu verhöhnen. Siegfried steht in voller Bedrängnis und sieht keinen Ausweg, da er der Sage nach mit Brunhilde verlobt ist. Ute erinnert ihn an das Gerücht, laut dem er mit Brunhild verbunden ist und wirft ihm sein zwiespältiges Benehmen vor. Konkreter heißt es im Volk: „[S]ieht, die [Kriemhild] nennt er hier sein Weib, / Doch eine Andre, hoch im Norden, hat / Den Vortritt“. (I, 6, S. 24.)

⁵³ Wolzogen, S. 105.

⁵⁴ Vgl. ebd.

Vor dieses eigentlich nicht existierende Dilemma, welche Frau er wählen soll, die furchterregende Brunhild steht nämlich außer Frage, stellt ihn Ute, die ihn daran erinnert, „[d]aß rings im Lande / Brunhilde schon als Siegfried's Gattin gilt. / Wie bringen wir die Zweifelnden zum Schweigen?“ (I, 6, S. 23.) So macht die königliche Mutter weiter und zwingt ihn zu einer Entscheidung. Es ist also Ute, die hier für die Konventionen der Gesellschaft steht und Siegfried von der Fremden abwenden will. So Ute: „Wem soll ich glauben? Ihm, den kurz zuvor / [...] Brunhild gen Norden zog, / Das waren deine Worte – oder dem hier, / der um die Mädchenhuld Kriemhilden's wirbt? / Wem? Sprich dein eignes Urtheil! Siegfried: Ich verstumme! / Mein Kopf ist wirr“ (I, 6, S. 25), antwortet er.

Während er ratlos zurückbleibt und nicht weiß, wie er die Burgunder überzeugen kann, dass er Brunhild nicht liebt, sondern sich an ihr rächen will, zieht Ute den Schleier Kriemhildes zurück, in dem Moment, als er das Horn mit dem Trank an seine Lippen setzt. Es ist auch Ute, die ihm die Lösung vorschlägt, nämlich, dass Kriemhild zu warten weiß (vgl. ebd.) und damit macht sie eine unmittelbare Anspielung auf die Geduld, als einer der Tugenden der idealen Frau. Als sie ihn aber unmutig nennt, fasst er einen Entschluss zugunsten Kriemhildes, die ihm noch den Abschiedstrank reicht, indem sie sich an die Brust der Mutter wirft. „Fasse dich, es gab / Nur diesen Ausweg!“ (I, 6, S. 26), versichert die Mutter, indem sie dem Zuschauer dadurch zu verstehen gibt, es geht um einen Zaubertrank. In diesem Moment vergisst Siegfried seine Vorverlobung mit Brunhild und sagt, er würde für die Liebe Kriemhildes das Unmögliche wagen, wäre dies die Entführung des Nordlichtes aus dem ewigen Eis. Das täte er noch! (Vgl. ebd.) Das Nordlicht ist aus dem ewigen Eis nicht wegzudenken, doch Siegfried wagt's, während die Verwirklichung des Unmöglichen unmittelbare Anspielungen auf Brunhildes Herkunft und Heimat macht und die angestrebte Herrschaft über sie zeigt.

Siegfried ist bei Waldmüller ein trauriges Zwitterding, das sich zeitweilig von Brunhild und dann wieder von Kriemhild angezogen fühlt, je nachdem, welche er gerade vor sich hat. Es ist ein Zauber, der ihn einerseits zu Brunhild und andererseits zu Kriemhild hinzieht. Ein Mensch ohne Bestimmung, ohne Bewusstsein seines Willens, ohne Willen. Nichts von dem jugendlichen Helden ist übriggeblieben. Er ist zum willenlosen Werkzeug des feigen, schwachen Königs geworden. Er ist am elendesten.⁵⁵

5.3.3. Eine Männer jagende, blutrünstige nordische Frau - Eine entartete Natur

Brunhild:
Diese Insel wäre
Uns längst zu eng, wenn all' die Männer lebten,
Die hier im Waffenkampf um mich gefreit.
(II, 1, S. 28.)

Mit diesem schockierenden Kommentar führt uns Brunhild selbst in ihr ungastliches Land ein. Das Eismeer, ein feuerglühender Berg, verschneite Tannen, Felsen und der schneebedeckte Boden bestimmen die Heimat Brunhildes, wobei die einzige Lichtquelle unterstützt vom sternenklaren Himmel und von Fackeln vom Vulkan hervorgeht. Frau und Natur identifizieren sich zu Beginn des zweiten Aktes und sie werden in denselben Farben dargestellt. (Vgl. Regieanweisung, S. 27.)

In eisfarbiger Amazonentracht mit einem weißen Bärenfell um die Schultern tritt die Königin bewaffnet auf, in den Händen den Köcher für ihre Pfeile und einen mächtigen Bogen tragend. Ihr erstes Wort ist ein Männerwort, nämlich die Jagd. So Brunhild: „Es wird ein frisches Jagen sein. Lösch aus! / Das Robbenvolk hält eben Mittagsschlaf - / Lösch aus! Wir wollen unser Wild nicht warnen.“ (II, 1, S. 27.) Wie ein richtiger Jäger prüft sie die Spuren auf dem Schnee und sie entdeckt dabei Menschenspuren. Man hat also das Gefühl, diese Hyäne sei auf Menschenjagd, besser gesagt auf Männerjagd. So Björn: „Was such dein Blick? / Brunhild (eine

⁵⁵ Vgl. Stammhammer, S. 57.

Schneespur prüfend): Hier hat ein Menschenfuß / Im Schnee sich abgedrückt... Die Spur ist frisch, / Kaum älter als seit gestern.“ (Ebd.) Björn, ihr Begleiter, ist ein alter Mann, der zwar ebenfalls mit Speer und der Fernwaffe, der Schleuder, bewaffnet ist, ihr aber keuchend folgt und sie dauernd ermahnt. Sie hat die Macht über ihn, sie ist die stärkere, nicht der Mann. Björn tun alle diese um sie freunden jungen Männer leid, Brunhild aber, die Blutrünstige, sucht nach Spuren, wobei an Stelle des Wildes die Männer treten, wie es sich aus folgendem Gespräch ergibt:

Björn: O daß du mit dem Tode strafen mußt,
Daß keine Gnade...
Brunhild: Diese Insel wäre
Uns längst zu eng, wenn all' die Männer lebten,
Die hier im Waffenkampf um mich gefreit.
Björn: Zu eng vielleicht, doch sicher minder einsam.
Brunhild: Dein altes Klage lied! Gesteh' nur, Björn,
Du bist es müd', Brunhilden's Müh zu theilen.
Den Hundertjährigen verlangt's nach Rast. (II, 1, S. 28.)

Ein Schiff naht, das Siegfrieds, und ein zweites Schiff folgt, das Gunthers, wobei die Wächter Brunhildes inzwischen ratlos sind, da sie bloße Beobachter des Untergangs ihres eigenen Geschlechts werden: Bote: „Das zweite Schiff steckt immer noch im Eis. / Erster Wächter: Ich helfe keinem mehr. / Zweiter Wächter: Ob sie im Eise / Erfrieren oder hier die Hälse brechen –“ (III, 2, S. 41), sie sterben sowieso.

Siegfried kommt in Isestein an, er schildert in seinem Monolog das furchterregende Image Brunhildes und er identifiziert sie unmittelbar mit der entarteten Natur dieses unmenschlichen Landes. Eine Anspielung der Ähnlichkeit beider ist überflüssig, denn konkreter könnte man bzw. Siegfried hier bei diesem Vergleich nicht sein:

Sie sagen, es sei Tag ich muß es glauben.
Ist jene grause Schlächterin ein Weib,
Warum nicht auch dies Zwielicht Tag benennen!
Die Sonne fehlt, nur ein Vulkan vertritt
Mit seinen hundert offenen Flammenwunden
Die sanfte Licht- und Lebensspenderin
Und überhaupt den Schnee mit blut'gem Roth. (Er
blickt sich um)
Ist die Natur um dieses Weibes Willen
Entartet – oder dieses Wesen durch sie?
Ist Eins des Andren Umgestalterin?
Sei's wie es sei! Sie gleichen sich. (III, 3, S. 42.)

Genauso wie bei der Beschreibung der wilden, entarteten Landschaft versucht der Dichter durch die Beschreibung des Lebensraumes Brunhildes das Wesen der Königin zu schildern. Die Regieanweisungen verlangen rohes Material, nämlich einen steinernen Tisch, unbehauene Quader auf dem Boden, eine unbearbeitete Steinbank, ein scheibenloses Fenster mit Fellen verhangen, ein Ruhebett mit einem Bärenfell und erlegte wilde Tiere, die durch einen Strick festgebunden kopfüber an einem Speer hängen. Was aber den Zuschauer schockiert, das sind die Waffen der Erschlagenen, die eine ganze Wand schmücken. Dieses Mannweib befremdet durch seine androgyne Eigenartigkeit und weicht so von den geschlechtsspezifischen Merkmalen in hohem Maße ab.

Metaphorisch gesehen, doch in der Richtung ihrer Identifizierung mit der Natur, vergleicht Siegfried mit Grauen die Brust des Schwefelberges mit seiner flüssigen Blumenkette der Lava mit dem Stachelstrauß an ihrer Brust, indem er auf die Trophäen der Erschlagenen deutet. (Vgl. ebd.) Die grausame Szenerie ergänzt der Wächter Brunhildes, der die Waffen des zuletzt erschlagenen Jünglings zu den übrigen Trophäen hängt und sagt: „Es ist kein Raum mehr frei.

[...] / Das nenn' ich mir ein fruchtbar' Feld! Hei! wächst das! / Zweiter Wächter (eine Schleuder emporziehend): Sie düngt's mit Blut, das macht's!“ (III, 1, S. 41.)

Eigene Erfindung des Autors ist auch die Beichte eines zum Tode verurteilten Freiers, der sich an Brunhild wendet und sie um sein Leben anfleht. So der Gefangene: „Laßt mich zu ihr! Sie kann / Sie darf nicht dieses Schreckenspieles Marter / In's Ungemess'ne dehnen. (Zu Brunhild) Nein! Du darfst / Die Probe nicht zur Folter steigern lassen! / [...] O thu' es nicht! Behüt' dein eigen' Bild!“ (II, 2, S. 33.) Ihr eigener Gefangener, das Opfer dieser grausamen Frau, der sterbende Mann, sorgt sich um ihr Image, eine Tatsache, die Brunhild zum Monster macht. So der Gefangene zu den Anwesenden: „Nein, nicht sie / Ist jene kalte Maid, die ihre Minne / Der rohen Kraft als Siegespreis verhielß! / D i e lebt im Hirn der Skalden nur! Es gibt, / So weit die blonde Freia herrscht, kein Weib, / Das seinen Werth in solchen Schalen wöge!“ (Ebd. Hervorhebung vom Autor).

Somit wird ihre Erbarmungslosigkeit noch auffälliger und härter. Sie scheint dann noch blutgieriger zu sein und stößt mit Abscheu den jungen Mann, der ihr Knie umschlungen hat, von sich. Der Gefangene wird vor den Augen des nahenden Siegfried erstochen, indem er Björn zuruft, die Männerwelt vor diesem Basilisk, dieser Schlange, zu warnen. (Vgl. II, 6, S. 40.) Siegfried hat sich auf den Weg zu ihr gemacht, um Rache zu nehmen, und gerade vor seinen Augen wird ein junges Opfer geköpft. Die nordische Turandot genießt ihren Sieg.

Ihre Taten kritisierend zieht sie kurz vor dem Ausgang der Handlung eine blutige Bilanz: „[...] Björn, vergoß ich / Nur einen Tropfen Blutes je aus Mordlust? / War's nicht aus fürchterlicher Nothwehr? Täglich / Ja wuchs der Werber Wahnwitz [...] / Woher denn nimmt das Recht er, so mit Tücke / mir zu begegnen, er, um dessen Willen / Ich so viel' Mütter weinen machte? Bin ich / Ein wildes Thier denn? [...] (schmerzlich) Und ich l i e b' ihn doch!“ (IV, 19, S. 73. Hervorhebung vom Autor). In diesen mörderischen Spielen liegt eben der Vergleich Brunhildes mit Turandot und deren Enthüllung seitens Brunhildes dient bloß ihrer Monstrosität, obwohl sie dadurch versucht, ihre Taten zu rechtfertigen. Ein männermordendes Weib darf nicht existieren. Der Betrug an ihr ist in Vergessenheit geraten. Man bemitleidet die Betrüger, nicht das Opfer.

5.3.4. Eine Walküre, die nicht erweckt werden wollte

Waldmüller macht in seinem Werk von der Werbungsage Gebrauch, doch er verbindet sie auch mit der Erweckungsage, wobei er die isländische Königin und die schlafende Walküre als ein und dieselbe Person erscheinen lässt, während nordische Elemente wie die Erwähnung der Nornen und der skandinavischen Götter die Erweckungsage ergänzen. Die zeitgenössische Rezension spricht nur von ihrem Wesen als Walküre, lässt die Verschmelzung der Figuren unberücksichtigt und beschreibt diese rätselhafte Frau als ein in den Irrwegen ihrer Gefühle verlorenes Wesen:

Nie tritt Brunhild als Königin auf, nie als Gunthers Gemahlin; sie ist und bleibt Walkyre und findet als solche durch Blitzschlag ihren Tod. Nicht die gekränkte Weiblichkeit ist es, wie bei Geibel, die sie zur Rache antreibt, sondern ein ganz unerklärliches Motiv, und gerade in dem Momente, als sie von Gunther Siegfrieds Tod verlangt, gerade da gesteht sie auch ihre tiefe Liebe zu jenem.⁵⁶

Waldmüller überrascht den Leser mit der Tatsache, dass seine Walküre nicht erweckt werden wollte, sie ist das Opfer eines Mannes, der sie laut dem folgendem Streit erweckt und gleich darauf verlässt:

Siegfried:
Mein Werk? Als ich dein Retter ward...
Brunhild:
Mein Retter?!

⁵⁶ Ebd., S. 54.

Verwirr' von Neuem mir die Seele nicht!
 Du weißt zu gut, daß du mein Fluch geworden!
 Siegfried:
 Und wer, als ich, denn war's, der deine Fesseln
 Zerbrach?
 Brunhild:
 Ich lag in keinen! Fesseln sind
 Die Nacht, die jetzt mein Theil ist, sind der Winter,
 Der mich umstarrt, sind jene Schatten dort! (Auf die Tro-
 phäen deutend.)
 Ich lag im Schlummer, träumte Wald und Fluren,
 Vernahm im Traum der Quellen plaudern' Lied
 Und lauschte zwischendurch der Vogelstimme,
 Die seliges Erwachen mir versprach.
 Wer hieß dich rauh mich wecken, wenn du nichts
 Als dieses Wachen mir zu bieten wußtest! (III, 4, S. 47f.)

Den Grund ihrer Erweckung versteht sie nicht, zumal Siegfried dann gleich davongelaufen ist. So Brunhild: „Ich breitete die Arme aus... er floh- / Zu Eis erstarrt, sank ich zurück. Ich flehte / Arglist'ger Gott, um Schlaf, um ew'gen Schlaf!“ (II, 5, S. 37.) Ihren Hass den Männern gegenüber gesteht sie Björn, ohne zu zögern: „Ich hasse Alle, Allen schwor ich Krieg“. (II, 1, S. 28.)

Als das Schiff Siegfrieds mit einer goldenen Flagge naht, ist sich Brunhild unsicher, sie weiß, Siegfried nähert sich zum zweiten Mal ihrer Insel und dies löst ihren Zorn aus. So sagt sie wütend:

Er wagt es! W a g t ' s noch einmal mir zu nahen!
 Als er gen Mittag ziehend, mich verließ,
 Stand ich dort oben ... Björn, ich wird' ihn tödten!
 [...] So lange noch mein Blick
 Ihn schauen konnte, stand ich regungslos
 Dort an den Fels gelehnt. Dann, als die Ferne
 Ihn meinem Auge immer mehr entrückte,
 Verkehrte sich auf einmal mein Gefühl
 In Wuth und grenzenlosen Haß...Den Speer
 Hab' ich ihm nachgeschleudert... ich! (II, 1, S. 31. Hervorhebung vom Autor)

Der Leser erwartet also eine Rache furie, so wird sie bis zu diesem Punkt dargestellt, ein zwischen Hass und Liebe schwankendes Monster. Brunhildes Welt wird von Gefühlen beherrscht, wie sich des Öfteren aus ihren Worten ergibt: „Laß mich ihn hassen! / Ich bin ein Weib und aus des Herzens Fülle / Muß hassen oder lieben ich - - ich hass' ihn!“ (II, 2, S. 31f.) Waldmüller verwirrt und beunruhigt zugleich den Leser, da er zum Schluss die scheinbare Wildheit Brunhildes beseitigt und sie als ein Weib darstellt, das ohne Vernunft handelt.

„Wie Licht und Schatten wechseln deine Launen“ (II, 2, S. 34), sagt ihr Björn, und Brunhilde, selbst in Verwirrung, gesteht: „O schützt mich, Götter, schützt mich vor mir selber!“ (II, 2, S. 35.) Die Rache flammt von Neuem empor, als sie sich erinnert, wie sie Siegfried verlassen hat und sie sagt zu sich: „Zu unsrer Beiden Untergange führt / Noch einmal uns der Nornen Groll zusammen. / Nun tödt' ich ihn, und fälle dann mich selbst.“ (II, 5, S. 37.)

Siegfried gibt seinerseits zu, sich in ihr geirrt zu haben, denn dieses Anlocken und Abstoßen, dieses Hin- und Herreißen, sei für ihn ein Kampf zwischen Sein und Nicht-Sein. Ohne die lebenswürdige Kriemhild, die das idealisierte Frauenbild vertritt, würde er zugrunde gehen. So Siegfried:

-- So dacht' ich sie [Brunhild] mir nicht. Erinnerung hegte
 Ihr übermenschlich sinnverwirrend Bild,

Wie damals meinem Blicke sie erschienen:
Dämonisch zwar, doch aller Reize voll,
Mit dunklem Ahnen ängstigend und doch
Durch einen Ton aus anderen Welten lockend,
Der fast unwiderstehlich klang ... ich bebte
Vor ihrem Kuß zurück, gewarnt, so meint' ich,
Von einer inneren Stimme ... aber dennoch
War meine Flucht ein Kampf auf Tod und Leben,
Und erst Kriemhilde brach den bösen Bann. (III, 3, S. 42f.)

Das Verhalten Siegfrieds soll hier als exemplarisch gelten, die Männerwelt soll solche Weiber vermeiden. So sagt er Gunther: „Zum zweiten Male flieht / Der Drachentödter vor dem Zauberweibe“. (III, 5, S. 49.)

Im Zwiegespräch mit Siegfried enthüllt ihm Brunhild das Gesicht einer liebenden Frau, doch Siegfried ist zutiefst verunsichert und zieht sich endgültig zurück. So Siegfried:

Sie liebte mich... sie liebt mich noch... vertheidigt
Mit ihrer wilden jungfräulichen Kraft
Hat ihre Freiheit sie um meinetwillen,
Ich sollte sie bezwingen... ich allein.
Nun komm' ich endlich, und ich bleibe stumm.
Doch nein, so ist es nicht – ein blut'ger Mord
War das Willkommen, das sie mir bereitet. (III, 4, S. 48f.)

Ihre Bezähmung ist die einzige Lösung und erfolgt nur durch den Mann. So Siegfried zu Brunhild: „Erlösen will er [der Gott] dich durch mich. Die Sprödheit, / Die Wildheit deiner trotziger Natur, / Ihr wüstes Reich ist aus.“ (III, 6, S. 58.)

5.3.5. Brunhildes Tod durch den züchtigenden Blitz

Brunhild: [Eher zu sich selbst als zu den anderen]
Jetzt ist sie nichts mehr als des Schattens Schatten!
(V, 18, S. 100.)

Die folgende Umdichtung Waldmüllers dient der völligen Entmachtung Brunhildes. Der Dichter macht von einer Landessitte Gebrauch, um die Frauen an ihre Grundbestimmung zu erinnern. Am Abend vor der Hochzeit soll die Braut nach der Sitte vor dem feierlich versammelten Volke den jungfräulichen, ihren eigenen Gürtel lösen, ihn ablegen und den neuen anlegen als Zeichen dafür, dass sie sich dem Willen ihres Mannes unterwirft.

Der Gürtel gilt als Symbol der Macht in Liebe oder Kampf und ist insbesondere an die weibliche Tugend der Keuschheit gebunden. Allerdings ist der Prototyp des Kampfgürtels, der die männliche Kraft potenziert, im germanischen Sagenstoff der *Edda* zu finden und insbesondere der Gürtel Brunhildes ist doppelt kodiert, denn ihre Besiegung impliziert zugleich ihre sexuelle Inbesitznahme, während die Spannung zwischen der weiblichen und der männlichen Semantik des Gürtels ihn zum changierenden Symbol für die Verwirrung in der Geschlechterordnung macht.⁵⁷

Wegen der bevorstehenden Hochzeit und des Festes der Entgürtung herrscht in Worms große Freude. Das ist Brunhild alles fremd, meint Gunther. Die Blumen, die Festgewänder, die Pracht. Es ist „[d]ie neue Heimat / Mit ihrem Blumenduft und Sonnenglanz, / Der jähe Wechsel zwischen Frost und Glut“. (IV, 6, S. 62.) Myrtenkränze, Rubinen- und Türkisengürtel, Brautschleier, Körbe voll Blumen, goldene Schüssel mit Spangen und Ketten und ein die Landessitte erklärender Herold bestimmen den Ausgang des vierten Aktes. Im Vergleich zum

⁵⁷ Vgl. Butzer, S. 141.; Das Lösen des Gürtels kommt auch der völligen Entkleidung gleich, denn die Gürtel hatten eine Zentralfunktion als Zentralverschluss für Unter- und Oberkleid. Vgl. ebd.

Gehorsam Kriemhildes, die im Myrtenkranz und Brautschleier dasteht und als Kind des Landes, so Ute, das Beispiel sittlichen Gehorsams symbolisiert (vgl. IV, 23, S. 77), weist Brunhild den neuen Gürtel einfach ab und sie weigert sich sogar, dergleichen anzulegen. Aus den Worten des Herolds an die Volksversammlung wird nach altem Brauch im Lande der Burgunder die Stellung der Frau im 19. Jahrhundert deutlich erkennbar:

Am Tage vor dem heil'gen Kirchengange,
So schreibt die Satzung vor, empfängt die Braut
Aus diesem Schmuckgewölbe, was ihr zukommt;
[...]
Im Gleichen, daß es kund und offenbar,
Das Weib ergeb' sich in des Mannes Willen,
Legt ihren Gürtel sie in seine Hände,
Das Zeichen ihres jungfräulichen Standes.
Und endlich, um noch fester zu bekräften,
Daß sie ihm unterthan, neigt ihren Nacken
Der Kette sie – aus lauterem, ächten Golde
Gefertigt, um auch ihn, den Egeherrn,
So oft er sie gewahrt, daran zu mahnen,
Daß lauter sei der Bund und ächt wie Gold. (IV, 23, S. 76f.)

Gunther hat versucht, Brunhild genügend Zeit zur Anpassung zu geben und er hat auch geduldig abgewartet, weil er Bedenken hatte, Zwang und Drängen führten sie noch mehr vom Ziel ab. Der Landesbrauch ist ihm bekannt, es ist ihm aber misslungen, Brunhild davon zu überzeugen. Sie sagt ihm: „In meinem Gürtel / Liegt meine Kraft! Wenn ich von ihm mich trenne, / Da, glaube mir, geschieht's um hohen Preis!“ (IV, 17, S. 70.) So ergreift sie die Gelegenheit, ihm ihren Preis zu nennen, nämlich die Ermordung Siegfrieds.⁵⁸ (IV, 17, S. 72.) Doch Gunther befiehlt: „Nimm ihr den Gürtel! Dann erst wird sie / Weib!“ (IV, 22, S. 75.) Metaphorisch gesehen ist also die Entgürtungsszene die zwanghafte Eingliederung der Fremden in das normierte Leben. Dabei wird Brunhild nun zur Wahnsinnigen, sie stürzt in sich zusammen und in diesem betäubten Zustand des zunehmend verschwindenden Widerstands befindet sie sich bis zum Ende des Spiels. Der Leser erfährt auch, dass sich der Zauber dieses Zauberbandes nur im Kuss verflüchtigt (vgl. ebd.), aber der anfangs erzwungene Kuss Siegfrieds wird allmählich zum freiwilligen und führt zu der Erweckung des Helden: „Brunhild! Was that ich! O des Feuertrunkes!“ (IV, 23, S. 80.) Es ist ihr Kuss, der ihn wie Feuertrunk brennt.

Das Aussehen Brunhildes, ihre Kleidung und die damit verbundenen Eigenschaften, prägen auch ihre Rollen. Erst kurz vor dem Ende des Spiels tritt Brunhild nach der Regieanweisung umringt von weiblichem Gefolge und in weiblicher festlicher Tracht auf (S. 86), im Vergleich zu ihrer eisfarbigen glitzernden im zweiten (S. 27), ihrer schwarzen Amazonentracht im dritten (S. 43) und ihrer Männertracht bzw. ihrem Waffenkleide (S. 62 u. S. 70) im vierten Akt. Brunhildes Nahen an den Wormser Hof erhebt Fragen, da sie nicht als Frau erkannt wird: Giselher: „[...] Ist das ein Mann, / Dort an des Bruders Seite? / Ute: Hagen ist's! Giselher: Nein! Hagen mein' ich nicht! Den Schwarzkopf dort!“ (IV, 2, S. 61.) Ein Mann naht, es ist aber keiner,

⁵⁸ Die Entdeckung des Betrugs erfolgt von Brunhild selbst. Sie lauscht und hört dabei, wie Ute Siegfried willkommen heißt, nämlich: „Du hast dein Wort erfüllt. Kriemhild ist dein!“ und nachdem sich Brunhild gefragt hat, wer Kriemhild ist und welches Wort Siegfried erfüllt hat, beantwortet sie selbst ihre Fragen: „Nun weiß ich alles! [...] Bänd'gen sollt' er mich / Für König Gunther! Jene ist sein Lohn!“ (IV, 7, S. 63.) Dem Rat Björns folgend plant sie nun ihre Rache, indem sie List und Tücke benutzt. So Björn: „Doch sieh, nur als des Königs Weib / Hast du in diesem Lande Macht! [...] Brunhild: Er [der König] soll mein Werkzeug werden, du hast Recht.“ (IV, 7, S. 64.)

es ist Brunhild im Waffenkleid. Dabei betont Gernot neben der Schwäche Gunthers die Andersartigkeit, das androgyne Aussehen Brunhildes:

Wenn mit eigener Hand
Er dieses Weib bezwang, so will ich Bären
Und Wölfe künftig mit den Fäusten greifen.
Es ist nicht wahr! Sie fiel durch List ihm zu!
Ute: Wo ist sie denn?
Gernot: An seiner Rechten schreitet
Sie wie ein Löwe neben einem Dachse.
Ute: Ich such' noch immer.
Gernot: Dort!
Ute: Im Waffenkleide? (IV, 4, S. 62.)

Folgt man den Lebensphasen Brunhildes, bemerkt man, wie eine wilde Tiere und Männer jagende Kämpferin, eine Barbarin des Nordens, unabhängig und aktiv, zu einem machtlosen, des Wahnsinns verfallenen Weib wird.

An ihrem ersten Kirchtage, der u.a. auch für die Beseitigung ihres Fremdseins steht, tritt sie neben Gunther auf und wie im Traum spricht sie von ihrer Heimat. Björn erkennt sie nicht mehr ganz. Auch seiner ist sie sich nicht sicher: „Bist du Björn?“ (V, 6, S. 86), fragt sie ihn bei Glockengeläute unsicher, nachdem sie ihn eine Weile angeblickt hat. Eben dieses Glockengeläute signalisiert das Ende ihres Lebens als Walküre und den neuen Start ins christliche Leben. Brunhild sehnt sich wie im Halbtraum kurz vor ihrem bevorstehenden Ende nach der Robbenjagd, dem Flammenberg, dem Schnee und den sieben nordischen Sternen (vgl. V, 6, S. 87) und sie hält Gunther für Siegfried. Sie wirkt „[s]o sanft, so träumerisch“ (ebd.), dass sie Giselher kaum noch erkennt: „War denn das Brunhild?“ (ebd.), fragt er seine Mutter. Auch Siegfried erkennt sie auch kaum, sie erkennt weder sich selbst noch ihren eigenen Körper. Es ist die Szene der totalen Identitätslosigkeit, die Errungenschaft des Patriarchats ist vollendet:

Siegfried:
Ist das Brunhild! (Pause.)
Brunhild: Sie war's! - -
Jetzt ist sie nichts mehr als des Schattens Schatten!
O gräßliche Verstümmelung! Zerrissen
Der Seele und des Leib's Zusammenhang!
Mein Geist ein Fremdling in dem eignen Hirne
Und doch gefangen drin! Ein Abscheu mir
Der eignen Stimme Ton! Dies Blut mein Ekel!
Dies Auge, das nichts sah, dies Ohr, das treulos
Mich hinterging – verhaßt mir, abgestorben
Für mein Verständniß – und doch m e i n! – O rettet!
- Doch nein! Ist das derselbe Arm nicht noch,
Ist diese Hand dieselbe nicht, die Tod
Und wieder Tod verhängte – gib!
(Sie entreißt Kriemhild den Gürtel) (V, 18, S. 100.)

Brunhild versucht nach der Regieanweisung, sich umzugürten, aber „[d]er Gürtel will sich nicht fügen, er gleitet zu Boden, sie verstummt und läßt die Arme kraftlos sinken“. (S. 100.)

Da verstößt Siegfried vor den Augen aller Kriemhild und erklärt offen, er liebe Brunhild. Er appelliert dabei an die Götter, während es heftig dreimal donnert. So Siegfried: „O drohet nur! Wo habt ihr Qualen denn, / Die sie und mich noch schrecken könnten! Sendet / Nur eure Blitze! Brennt dies Herz zu Asche! / Zerrissen ist es ja doch! – Ich liebe sie!“ (V, 18, S. 101.)

Nach dem dritten Donner ruft Brunhild, „deren Züge sich während Siegfried's Worten zu beseligtem Ausdrücke erhellt hatten“ (S. 101), nach dem Satz Kriemhildes, sie habe ihn verloren, in tonloser Verzückung:

Brunhild: Und ich ihn nicht gewonnen! O des Jammers,
Ihr Ew'gen, o des namenlosen Weh's!
Zu spät! – Doch nein! Zu spät nicht! Aus den Wolken,
Nun sich der Abend neigte, tritt die Sonne
Und übergoldet einmal noch die Welt.
Ich seh's und meine Seele weitet sich.
Nicht grausam sind die Götter! – Wo sie zücht'gen,
Da träuseln sie auch Balsam! – Dank euch, Ew'gen!
Er liebt mich! Ruft mich ab! O, ruft mich ab! (Ebd.)

Nun donnert und blitzt es zugleich. Der züchtigende Blitz, nicht von ihr selbst, sondern von Siegfried erwünscht, erschlägt Brunhild, die auf die Stufen des Brunnens stürzt und stirbt, was als Erlösung wahrgenommen wird: „Erlöst von alles Noth!“, ruft Volker. (Ebd.)

Der Blitz und der Donner symbolisieren u.a. auch die Präsenz und die Macht Gottes, das Unheil und die Sexualität und sie überraschen mit ihrer Unberechenbarkeit und ihrer Plötzlichkeit. Die Bestrafung oder die Läuterung eines Menschen wird häufig an eine Gewitterdarstellung gebunden, während ein Gewitter psychische Spannungen und Krisen oder deren Entladung darstellt.⁵⁹

Dass der Blitzstrahl, der ihr Leben beendet, ein Gnadenbeweis ihres Vaters ist, der sein Kind wieder zu sich nimmt,⁶⁰ stimmt nicht, sondern führt zur Paradoxie der patriarchalen Gnade, die tötet. Eine gnadenlose Gnade. Sie wird begnadigt, aber wie? Eine zum Tode der Frau führende Gnade! Brunhild wird durch eine Naturgewalt getötet, die Männerwelt ist in diesen Tod nicht verwickelt und trägt keine Verantwortung dafür. Brunhild hat die Warnungen bzw. den Donner wahrgenommen, die Spannung wird entladen, indem sie sagt, eher zu sich selbst als zu den anderen, die Sonne schein wieder, bloß nicht mehr für sie. Sie ergibt sich und nimmt mit Erleichterung den Blitz an, indem sie den Göttern für ihre Strafe dankt. Ein dankendes Opfer. Am Brunnen, an der Quelle des Lebens, am Wasser, stirbt sie. Die vom Blitz Erschlagene ist die Nicht-Hiesige.

Zusammengefasst projizierte das rätselhafte Sphinxartige bei Brunhild eine entartete Natur aus männlicher Perspektive. Obwohl die Umdichtung der Sage bei Waldmüller alles Bekannte verändert, bleibt jedoch eines bestehen, der Blitz trifft das männermordende Mannweib, die Walküre und die isländische Königin verkörpert in einer Figur, denn keine Version der androgynen Fremden hat in der Literatur Hoffnung auf das Leben, keine darf dem Schicksal entkommen, so wie im wirklichen Leben auch.

⁵⁹ Vgl. Butzer, S. 129f.; Der Blitz erscheint ferner noch als Traumsymbol für Phallus und Zeugung und das Gewitter kann die sexuelle Erregung oder den parallel zum Gewitter stattfindenden Geschlechtsakt symbolisieren. Vgl. ebd.; Dies könnte sogar ihre letzte, nicht stattfindende Vereinigung im Diesseits bedeuten, sie ist nur im Jenseits möglich.

⁶⁰ Vgl. Rehorn, S. 171.

6

Reinhold Sigismund: *Brynhilde* (1874)

„Getäuscht zu werden ist das Loos der Frauen“¹

Gunnar:

Was litt' ich nicht, seitdem ich sie besitze!
Denn wie besitz' ich sie? Nur um fortwährend
Mit Wünschen meine Sinne zu entflammen,
Die stets zurück sie weist! Ich gleich dem,
Der vor dem Thor des Paradieses stirbt,
Von jeder Qual der Sehnsucht hingewürgt!²

¹ Sigismund, Reinhold: *Brynhilde. Tragödie in fünf Aufzügen*. Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt. Rudolstadt: Private Hofbuchdruckerei 1875, (II, 1, S. 29.); Sigismunds *Brynhilde* wird unter Angabe der Aufzugs-, der Auftrittsangabe und der Seiten dieser Ausgabe zitiert.; Der Name des Dramas wird im Gegensatz zu dem der Protagonistin zur Unterscheidung kursiv geschrieben.

² Ebd., (IV, 5, S. 54.)

6.1. Zur vergessenen *Brynhilde* eines der Literatur zugewandten, unbekanntes Arztes

Högni:
Zum Bösen nur für uns bist Du geboren
Und krank von Unheil kamst Du schon zur Welt!
(V, 4, S. 61.)

Der 1834 in Thüringen geborene Reinhold Sigismund studierte in Halle, Leipzig und Würzburg Medizin und verfasste außer medizinischen Schriften Lyrik und Dramen.³

Allerdings findet Reinhold Sigismund (1834 Schwarzburg in Thüringen - 1900 auch in Schwarzburg) in den Literaturgeschichten des 19. und 20. Jahrhunderts nicht einmal namentlich Erwähnung, und man kommt nur schwer zu manchen elementaren biographischen Daten. Ein Lexikon berühmter Ärzte des 19. Jahrhunderts wäre vielleicht die Antwort darauf, da ist aber sein Name auch nicht zu finden, denn er hatte sich weder als Arzt noch als Dichter einen Namen gemacht. Ebenfalls hat sich die Suche nach Sigismund in den Fachbüchern der Nibelungenforschung als erfolglos erwiesen.

Außerdem hat der 2012 erschienene umfangreiche Band der kommentierten Bibliographie zur Nibelungensage und zum *Nibelungenlied*⁴ keinen Eintrag zu seinem Werk. Es hat aber existiert und trägt zum besseren Verständnis seiner Epoche bei.

Als praktischer Arzt ließ er sich zuerst in Scheide nieder und später siedelte er nach Blankenburg und Rudolstadt über, aber seine schwächliche Körperkonstitution machte es ihm unmöglich, seinen Beruf auszuüben, weshalb er sich immer mehr dem Studium der Literatur, der Sprachen und der Geschichte zuwandte.⁵ Unter anderem sind folgende Werke von Sigismund zu erwähnen: *Thüringer Wald-Blüthen* (Gedichte 1873), *Was das Schwarzburger Land erzählt* (1874), *Brynhilde* (Tragödie 1874), *Chriemhilde* (Tragödie 1874), *Die Aromata in ihrer Bedeutung für Religion, Sitten, Gebräuche, Handel und Geographie des Altertums bis zu den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung* (1884) und *Thüringer Rollwagenbüchlein. Eine Sammlung thüringischer Humoresken* (1897).⁶

Sigismund befasste sich 1874 mit den weiblichen Figuren der Nibelungensage, und gerade deshalb ist sein Name nicht ganz in Vergessenheit geraten. Allerdings eine Gesamtausgabe seiner Werke und Analysen dazu gibt es nicht. Zu erwähnen sind nur drei zeitgenössische Schriften aus den Jahren 1877, 1878 und 1883,⁷ die außer einer kurzen Beschreibung der Akte des Dramas *Brynhilde* nur eine knappe, eher negative Kritik an diesem Drama Sigismunds ausüben und sich hier nur als wenig hilfreich erweisen. Mit Ausnahme von ein paar Worten in der Nibelungenenzyklopädie⁸ und ein paar Zeilen in einer Dissertation aus den 80 Jahren, doch

³ Vgl. Kosch, Wilhelm: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch*. Hrsg. von Hubert Herkommer (Mittelalter) und Carl Ludwig Lang (Neuzeit). Bd. 18. Bern u. München: Saur 1998, S. 14.

⁴ Siehe dazu Kragl.

⁵ Vgl. Brümmer, Franz: *Deutsches Dichter-Lexikon. Biographische und bibliographische Mittheilungen über deutsche Dichter aller Zeiten. Unter besonderer Berücksichtigung der Gegenwart für Freunde der Literatur zusammengestellt*. Bd. 2. Eichstätt u. Stuttgart: Krüll'sche Buchhandlung 1877, S. 356.

⁶ Vgl. Kosch, 1998, S. 14.

⁷ Siehe dazu Rehorn (1877), Stammhammer (1878) und Stein (1883), die *Brynhilde* ohne jeglichen Interpretationsversuch einige Seiten oder Sätze widmen. Da sind auch knappe Kommentare zu *Chriemhilde* von Sigismund zu lesen. Siehe zu *Chriemhilde* Rehorn, S. 155-159, Stammhammer S. 84-91 und Stein S. 38f.

⁸ „German author whose tragedy ‚Brynhilde‘ (1874) is one of numerous plays that focus on the Valkyrie and the Nordic tradition. In the story the sleeping Brynhilde is awakened by Sigurd. He swears an oath to become her husband, which he subsequently breaks, deceiving her in the contest in order to procure Gunnar's sister Gudrun as his wife. Sigurd is murdered because Gunnar can not stand the

nicht mit richtigen Angaben,⁹ schlummerte das Werk jenes literarischen Arztes unter dem Staub der Jahrhunderte vergessen von den Germanisten.

Sigismund hat, wie schon erwähnt, eine *Chriemhilde*-Tragödie¹⁰ geschrieben, die dem zweiten Teil des *Nibelungenliedes* folgt. Man könnte also annehmen, *Brynhilde* folgt dem ersten Teil, was allerdings nicht stimmt. Beide Dichtungen stehen unabhängig voneinander, und es scheint, die später gedichtete sei die *Brynhilde*,¹¹ obwohl nordische Elemente, die Brynhild betreffen, wie z.B. ihre Vermählung mit Sigurd auf Skatalundr auch bei seiner *Chriemhilde* zu finden sind.

Die nordischen Mythen waren eine Inspirationsquelle für viele Künstler, doch es soll hier erwähnt werden, dass Sigismund für seine *Chriemhilde* das deutsche, heimatliche *Nibelungenlied* gewählt hat, während ihm die kalten, fremden, nordischen Sagen Stoff für seine *Brynhilde* gewährten. Das Drama von Sigismund basiert also größtenteils auf der *Edda* und macht ausschließlich von den eddischen Namen Gebrauch, indem die Geschlechterspannungen im 19. Jahrhundert an den dem deutschen Publikum fremden Mythen des Hohen Nordens deutlich zu erkennen sind.

Ausgewählte Szenen des *Nibelungenliedes* und der *Völsungasaga* dienen Sigismund als Vorlagen, insbesondere die Waldszene des *Liedes* inspiriert ihn bei der Ermordung Sigurds, aber in dieser Ansammlung der Motive bleiben nach der zeitgenössischen Kritik dramaturgische Ungereimtheiten nicht aus.¹²

Der Anfang der Tragödie beruht auf dem eddischen Lied *Die Erweckung der Walküre*, aus dem der Schildzaun, der Brynhilde umschließt, stammt. Aus diesem Lied schöpft Sigismund die Geschichte der Krieger, Helmgunnar und Agnar, den Ungehorsam Brunhildes und die Strafe Odins, - Sigismund nennt ihn Odhin - während er auch aus dem Lied *Vogelweissagung* schöpfend von der fürchterlichen Waberlohe Gebrauch macht. Diese nordischen Elemente werden im eddischen Lied *Helreidh Brynhildar*, in deutscher Übersetzung *Brünhildens Helfahrt bzw. Todesfahrt*,¹³ zusammengefasst, so kann man sagen, dass die Hauptquelle dieser Dichtung dieses Lied ist, das in einer zyklischen Architektur das Drama eröffnet und schließt. So Brynhilde im nordischen Liede:

„(Den Heerschild hoben / zwei Herrscher einst; der Heergott verhieß Helmgunnar Sieg.) / Der andre war Agnar, / Audas Bruder, dem keiner zu Hilfe / kommen wollte. / Der kühne Fürst / nahm die Flughemden / unter der Eiche / uns acht Schwestern. [...] Da ließ ich den Greis / im Gotenvolk, / Helmgunnar, bald / zur Hel ziehen. / Gab Agnar Sieg, / Audas Bruder, / ingrimmig ward / mir Odin drum. [...] Er schloß im Schlachthain / mit Schilden mich ein - / Rand stieß an

fact that Sigurd preceded him as Brynhilde's lover. Brynhilde then elects to follow Sigurd to Hel.“ Gentry, S. 262.; In der hiesigen Arbeit wird aus der Ausgabe aus dem Jahr 1875 zitiert. Gentry erwähnt allerdings eine ältere Auflage der Tragödie aus dem Jahr 1874. Sigismund, Reinhold: *Brynhilde. Tragödie in fünf Aufzügen*. Rudolstadt: Stageskript 1874. Ebd.

⁹ Im Buch von Holger Schulz *Der Nibelungenstoff auf dem Theater* gibt es in seinem kurzen, zweiseitigen Beitrag zum Werk von Sigismund eine falsche inhaltliche Trennung des Stoffes. Die Handlung des zweiten Aktes fehlt, an ihrer Stelle steht Teil des ersten Aktes, während der Inhalt des dritten Aktes zum Teil zum zweiten gehört. Vgl. dazu Schulz, S. 202f.

¹⁰ Sigismund, Reinhold: *Chriemhilde. Tragödie in fünf Aufzügen*. Rudolstadt 1875.; Da Sigismund manche Elemente bei seiner *Chriemhilde* benutzt, die auf spezifisch nordischen Berichten beruhen, wie z.B. die eingestreuten Bemerkungen über die Ereignisse in Skatalundr, kann nach der zeitgenössischen Forschung seine *Chriemhilde* ohne seine *Brynhilde* nicht bestehen. Vgl. Stein, 1883, S. 38. Darin die *Brynhilde* betreffenden Seiten 24-27.

¹¹ Vgl. Rehorn, S. 171f. Darin ins. S. 171-175 zu *Brynhilde*.

¹² Vgl. Schulz, S. 203.

¹³ Genzmer, siehe darin *Brünhildens Helfahrt*, S. 365-368 und *Die Erweckung der Walküre*, S. 322-325.

Rand - / roten und weißen. / Es durfte vom Schlaf / der nur mich wecken, / dem Furcht immer / fremd blieb.“¹⁴

Am Ende des eddischen Liedes fährt Brynhilde auf einem mit kostbaren Geweben geschmückten Wagen den Weg zur Hel, bis sie zu einem Hof kommt, wo eine Riesin haust. Von ihren Fluggewändern berichtet sie der Riesin, und gerade dieses Motiv benutzt auch Sigismund. Dieses Lied vereinigt die Walküre mit der irdischen Kämpferin Brunhild, der Schwester Atlis, und es verschmilzt die Kampfjungfrau mit der schlafenden Walküre. Der Gegenstand dieses Liedes ist das Seelenleben einer Frau, das in düsteren Farben dargestellt wird.¹⁵ Damit schließt Sigismund sein Drama, indem er ein Riesenweib das elende Seelenleben Brynhildes beschreiben lässt.

Der folgende Abschnitt dient zur Rezeption des Werkes von seinen Zeitgenossen. Es sind meist kurze Kommentare aus den Jahren 1877, 1878 und 1883, die zum größten Teil eher negativ wirken. So der damalige Empfang der *Brynhilde*:

Sigismunds Werk wurde gleich nach seiner Entstehung stark daran kritisiert, da die Lieder der nordischen Sage bloß in dialogischer Form dargestellt und die seelischen Konflikte nicht genauer analysiert werden. Obwohl der alte Stoff der *Edda* fast unverfälscht bleibt, was zum Vorteil des Werkes von Sigismund zählt, ist seine *Brynhilde* kein Drama, sondern ein dramatisiertes Epos. Sigismund griff in die nordischen Quellen, er verblieb aber im epischen Schritt der *Edda* und schuf kein Drama, während er durch die freie Umgestaltung des Stoffes den Boden der Sage gänzlich verließ.¹⁶ Und eben jene kleinen Veränderungen der nordischen Sage waren der Dichtung nicht nützlich, denn die Stellen, bei denen der Dichter seine eigenen Ideen benutzt hat, sind nach der zeitgenössischen Kritik (1878) auffallend matt.¹⁷ Dies betrifft insbesondere die Protagonistin, Brynhilde:

Eine Brunhild als Königin regt uns mächtiger an, wir begreifen ihren Schmerz, ihren Haß; aber die dämonische Natur der Walküre, umgeben und geschützt durch Zauber, ist nicht im Stande uns zu erwärmen [...]. Ein eigentlicher Konflikt fehlt. Ihre Liebe zu Siegfried, [...] welche dann in Haß umschlägt, ist der einzige Factor. Einen anderen Factor [...] finden wir nicht.¹⁸

Der Versuch bleibt (1877) nach Rehorn unter allen Umständen problematisch und der Erfolg ist zweifelhaft, denn es fehlen wichtige Punkte, die trotz ihrer Ergänzung vom Autor oder gerade dadurch viele Szenen unvollendet lassen, die entweder hinter der Bühne stattfinden oder als schon Geschehenes in den Handlungsablauf eingreifen. In der Ergänzung mancher Punkte liegt zum Teil auch die Schwäche der Dichtung, denn der Dichter lässt Wesentliches im Unklaren.¹⁹

Außer einem lobenden Kommentar, der den ersten Akt betrifft, gibt es (1883) bei Stein nur Negatives. Er behauptet, der erste Akt sei als Exposition tadellos, denn er legt die Verhältnisse und Beziehungen der wichtigsten Personen klar dar und in der Doppelverlobung Sigurds werden die beiden Hauptfäden der künftigen Verwicklung aufgegriffen. Im zweiten Akt wird der Entschluss Sigurds, den Betrug durchzuführen, stark kritisiert, da Sigismund den Charakter Sigurds negativ beeinflusst. Sein dritter Akt ist der schwächste des Dramas, denn dieser dritte sollte nach dem klassischen Muster die Haupt- und Entscheidungsszenen enthalten, auch wenn der Dichter den Stoff anders verteilt. Im Falle der Verlegung der großen Szenen in den vierten Akt sollte die dramatische Spannung im dritten bedeutend erhöht werden, was

¹⁴ Ebd., S. 366f.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 322 u. S. 365.

¹⁶ Vgl. Stein, 1883, S. 27.

¹⁷ Vgl. Stammhammer, S. 62f. Darin ins. S. 58-65.

¹⁸ Ebd., S. 64f.

¹⁹ Vgl. Rehorn, S. 172f.

Sigismund nicht getan hat. Erst im vierten kommt die Aufklärung, während den fünften bloß die Vorgänge aus der *Edda* bilden.²⁰

6.2. „Ich bin Brynhilde, König Budlis Tochter, Des großen Heunenkönigs Attli Schwester“²¹

6.2.1. Kommentierte Zusammenfassung der *Brynhilde*

Erster Aufzug (sieben „Scenen“,²² S. 3-25.)

Brynhilde befindet sich in Helm und Brünne schlafend auf einem Lager in Skatalundr von Schildern umgeben. Um die Burg lodert das Feuer, während zwei Walküren, Sigrun und Hilde, vor ihr stehen und über das Schicksal der Schlafenden sprechen.

Es ist Sigurd, der wagt, dieses Feuer-See zu überschreiten, um Brynhilde zu erwecken. Nach ihrer Erweckung bekennt sie ihm ihre Liebe und bittet ihn, zu ihrem Bruder zu gehen, damit dieser ihnen die Erlaubnis erteilt, sich mit ihr zu vermählen.

In der Königsburg der Giukungen hält Gudrun ihren Stiefbruder Guthorm auf Abstand, nachdem er seine Liebe zu ihr offenbart. Diese Entscheidung unterstützt Griemhilde, die Mutter beider. Am Hofe kommt Sigurd nach seiner Verlobung mit Brynhilde an, und Gudrun verliebt sich sofort in ihn. Ihre Mutter heißt ihn auch gleich nach der Liebeserklärung ihrer Tochter als Gast „Des höchsten Ruhmes“ (I, 5, S. 15) willkommen. Alle wundern sich, Sigurd solle der Töter des Wurmes Fafnir sein, denn „[s]o furchtbar war der Wurm menschlichem Auge, / Daß schon sein Anblick jedes Mannes Blut / zu Eis erstarren ließ!“ (Ebd.) Sigurd wird gebeten, von seinen Taten zu erzählen, vom Tod des Wurmes und dessen Bruder Regin, vom Ring Andwaris, der zu den Kleinodien des Wurmes gehörte, vom Fluch beladenen Schatz Fafnirs. Dabei werden Guthorm die ersten Spuren des Hasses geboren, da er Sigurd beneidet, was ein entscheidender Faktor für die weitere Entwicklung der Handlung ist. So Guthorm (bei Seite: „Ich hoffe, bald / Soll sich der Fluch erfüllen, denn ich merke: / Ganz toll vor Liebe ist sie [Gudrun] schon auf ihn!“ (I, 5, S. 17.)

Gudrun versucht Sigurd zu überzeugen, den verfluchten Schatz loszuwerden, sie habe nämlich von ihrem Vater „so viel reiches Gut“ (I, 5, S. 18), das sie mit ihm teilen will. Sigurd lehnt den Vorschlag ab, denn auf ihn „harrt die süße Braut“ (ebd.) Brynhilde, die er vor allen Anwesenden lobt. Dies verursacht die Eifersucht Gudruns auf die unbekannte Verlobte und zugleich das Begehren Gunnars, ihres Bruders, nach dieser fremden Frau. Griemhilde bereitet für Sigurd einen Zaubersaft, den ihm Gudrun anfangs zitternd, dann aber zu allem entschlossen darbietet. Dadurch verblasst seine Liebe zu Brynhilde. So verspricht Sigurd Gunnar, ihm bei der Freilassung des von ihm begehrten Weibs zu helfen, ohne zu ahnen, das sei Brynhilde, seine Verlobte.

Zweiter Aufzug (vier „Scenen“, S. 25-35.)

Sigurd, Gunnar, Griemhilde und Gudrun nähern sich Skatalundr. Oben auf der Burg, um die das Feuer lodert, wartet die Braut auf den die Flammen durchbrechenden Eiden. Gunnar probiert das von Menschen Unmögliche, kehrt aber zurück. Da schlägt Griemhilde Sigurd, den mittlerweile trübe, unbestimmte Gedanken quälen, vor, er solle diese Tat unter Zuhilfenahme der Magie für Gunnar ausführen, sie wisse wie. Gudrun und Gunnar erinnern ihn an seinen Eid und Sigurd stimmt eingangs - allerdings schweren Herzens - dem Betrug zu. Doch dann

²⁰ Vgl. Stein, 1883, S. 25f.

²¹ Sigismund, *Brynhilde*, (I, 2, S. 8.)

²² Das Wort „Scene“ ersetzt im Werk das Wort Auftritt. Aber im ersten Aufzug kommen beide Wörter vor, die ersten sechs werden „Scenen“ genannt, während die letzte „Scene“, die siebte, ausnahmsweise oder versehentlich, „siebenter Auftritt“ heißt.

versöhnt er sich mit dem Gedanken, dass die schöne Gudrun den Platz in seinem Herzen gewinnen wird, erst nachdem er für Gunnar die schöne Brynhilde erworben hat.

Brynhilde wartet ihrerseits geduldig auf Sigurd, aber als er vor ihr steht, leugnet er, dass er Sigurd sei. Sie soll ihm als Königin und als sein Weib folgen, zumal die Bedingung, durch jenes Feuers Flammen zu reiten, erfüllt ist.

Er stellt sich als Gunnar vor, dessen Schwester Gudrun Sigurd heiraten wird, nachdem er mit Brynhilde Hochzeit gehalten hat. Brynhilde bekommt von ihm den verfluchten Ring, namens Andwari, der Sigurd dazu veranlasst, sich über das Ausmaß des Fluches Gedanken zu machen.

Dritter Aufzug (fünf „Scenen“, S. 36-43.)

Spannung herrscht in Gunnars Königsburg, da das Verhältnis der erst angekommenen Brynhilde zu den Anwesenden als eher schlecht zu bezeichnen ist. Zwar sind die Wünsche Gudruns und Gunnars erfüllt, es ist die doppelte Hochzeit, doch zulasten der betrogenen Brynhilde. Das Verhalten Gudruns spornt den Neid und die Rachegefühle Brynhildes an, während Mutter und Sohn Gunnar nur herabwürdigende Worte für Guthorm übrig haben und seine Rolle, die des Bösen, deutlich erahnen lassen.

Högni, der andere Bruder Gunnars, naht auch zur Hochzeitsfeier, bringt allen aber Kriegsnachrichten. Dies gibt Gunnar Anlass zur Enthüllung seines wahren Charakters, des des Feiglings, des Opportunisten, eine Tatsache, die Brynhilde in ihrem Monolog, den sie mit den Worten schließt, „Dann wehe Denen, die mit mir gespielt!“ (III, 4, S. 43), zu der Schlussfolgerung führt, es kann nicht Gunnar sein, der sie in Skatalundr befreit habe.

Sigurd wundert sich über sich selbst, dass er seinen Eid Brynhild gegenüber nicht gehalten hat und lügt. Er fühlt sich wie ein Verbrecher vor dem Richter, doch ändert er seine Verhaltensweise Brynhilde gegenüber nicht.

Vierter Aufzug (sieben „Scenen“, S. 44-57.)

Brynhilde lässt Högni alle Einzelheiten vom Krieg erzählen, wobei sie Wert auf die Tapferkeit Sigurds und die Trägheit des zu Hause gebliebenen Gunnars legt. Sie will von Högni auch die Wahrheit wissen, nämlich wer nach Skatalundr ritt. Diese Gedanken quälen sie und sie entscheidet, Gudrun beim Bache listig eine Falle zu stellen. Es gelingt ihr, indem sie vorsichtig ihre Worte wählt, jene aus der Fassung zu bringen. Gudrun verteidigt sich nicht, sondern sie verteidigt ihren Mann und erzählt Brynhilde von Skatalundr und von dem Vergessenheitstrank.

Brynhilde fällt es leicht, den Schwächling Gunnar zu überreden, Sigurd loszuwerden, indem sie Gunnars Misstrauen gegen Sigurd wachruft. Der an Liebeskummer leidende Gunnar appelliert an Guthorm und Högni, jene sollten Sigurd wegen Hochverrats ermorden. Diese Rolle des Mörders übernimmt nun Guthorm, den sein Hass gegen Sigurd antreibt.

Fünfter Aufzug (zehn „Scenen“, S. 57-72.)

Gunnar erzählt Brynhilde, dass er die Jagd hat anordnen lassen, damit Guthorm die Gelegenheit findet, Sigurd zu ermorden. Dabei ist die Eroberung Brynhildes sein hohes Ziel. Gudrun macht sich Sorgen um Sigurd, sie erzählt, sie wird ihn nach ihren Alpträumen nie wiedersehen, und tatsächlich erscheinen Högni und das Ross Sigurds ohne seinen Reiter.

Es ist Högni, der vor Gudrun den Mord enthüllt, nämlich Sigurd liege jenseits des Rheins, im Walde erschlagen auf Gunnars Befehl. Gudrun fällt in Ohnmacht, während Brynhilde den Schrei Gudruns hörend fröhlich in Erscheinung tritt. Gudrun verflucht die Mörder und sie will sich auch erdolchen, als sie der Geist Sigurds davon abrät und zur Rache ermutigt. Brynhilde gesteht Gunnar ihre Rache, ihre Lüge, nämlich, die Tatsache, dass der Verstorbene sie nicht berührt habe. Dann bekennt sie ihre Absicht, ihrem Leben ein Ende zu setzen und auf demselben Scheiterhaufen verbrannt zu werden. Gunnar schafft es nicht, sie davon abzuhalten und er schwört es ihr. Ihr Geist versucht nun nach den nordischen Sagen, Sigurd zum Totenreich, zur Hel, zu folgen.

6.2.2. Auf dem Walkürenfelsen

Brynhilde:
Der Mann ist da, den mir Odhin bestimmt!
In seine Arme darf ich endlich fliegen!
(II, 3, S. 31f.)

i. Eine erbarmungslose Schwanjungfrau

In ihrer anwesenden Abwesenheit, d.h. während sie auf dem Felsen in Skatalundr schläft, wird sie dem Leser bzw. dem Zuschauer von zwei Walküren vorgestellt. Es wird von ihr, von ihrem Schicksal und von ihrer Weiberbestimmung gesprochen, während sie dort in ewigem Schlaf liegt.

Hilde:
Ist sie dem Tod erlegen?
Sigrun:
Nein, sie schläft.
Hilde:
O laß sie uns erwecken!
Sigrun:
Ganz vergebens
Versuchen wir's. Das ist uns nicht beschieden.
Mit einem Schlafdorn ritzte sie Odhin
Und schlafen muß sie nun den Zauberschlaf. (I, 1, S. 3f.)

Der Ort wird genannt, Skatalundr heißt er, es ist „der Hain, in welchem Odin die schöne Brynhildur in einen Zauberschlaf versenkte und mit Schilden umpanzerte, welche erst Sigurd löste.“²³ Dieser Schlaf ist übrigens ein sich aus ihrem Ungehorsam ergebender, doch anders als bei Richard Wagner, denn hier tritt sie nicht als Tochter Wotans auf, sondern als eine jener Walküren, deren Fluggewand gestohlen wurde. Hier greift Sigismund auf eine nordische Sage zurück und erklärt so den Ungehorsam Brunhildes.

In vielen Erzählungen der *Edda* ist von Schwanjungfrauen die Rede, deren Schwanenhemden geraubt worden sind. Dabei lässt sich vermuten, dass dies geschieht, damit die Walküren nicht weiter fliegen können und als Gefangene oder Dienerinnen bei den Männern bzw. den Räubern bleiben müssen.²⁴ Aufgrund so eines Raubs erklären sich die zwei Walküren im ersten Akt den Ungehorsam Brynhildes dem Gott Odhin gegenüber:

Hilde:
Was that sie, daß sie Odhins Zorn erregte?
Sigrun:
Es hatte König Agnar, Adhas Bruder,
Ihr Fluggewand geraubt und sie gezwungen,
Ihm gegen Hialmgunnar, seinen Feind,
Dem Odhin Sieg verheißen, beizustehen.
Brynhilde fällte Hialmgunnar nun
In wilder Schlacht und schaffte Angarn Sieg.
Da sprach Odhin, sie sollte nicht Walküre
Hinfort mehr sein, seitdem liegt sie nun hier. (I, 1, S. 4.)

²³ Binder, Wilhelm: *Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Mit einer Einleitung in die mythologische Wissenschaft von Dr. Johannes Minckwitz.* Dritte Auflage. Mit 303 Illustrationen. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung 1874, S. 416.; Übrigens befindet sich heute der reale geographische Ort Skatalundur in Südwest-Island.

²⁴ Vgl. Jung, Emma, S. 58f.

Als Opfer eines unfairen Kampfes, den sie nicht vermeiden konnte, wird sie also von Anfang an dargestellt. Diese Begebenheit, bei der sie Opfer gewesen ist, diese Misshandlung wird von Odin übersehen, das Opfer eines Raubs muss dennoch bestraft werden.

Eine erbarmungslose Schwanjungfrau ohne Flügel ist sie. Die zwei Walküren nennen die Schlafende bei ihrem Namen, doch sowohl ihre Identität als auch ihre Fluggewänder sind ihr geraubt worden: „Brynhild' ist es, dereinst wie wir Walküre.“ (I, 1, S. 3.) Mit dem Wort „dereinst“ wird das Ende des Walkürentums angekündigt, das durch den Raub eigentlich nicht existiert. Übrigens erzählt im schon erwähnten eddischen Lied Brynhilde selbst die Geschehnisse, während andere bei Sigismund von ihr sprechen.

Die Schwierigkeit, zu ihrem Felsen zu gelangen, beschreibt Sigurd, und gerade das nutzt Sigismund aus, um dadurch ihre Bestimmung bzw. ihre Auslieferung, ihre Preisgabe, zu definieren, nämlich wem sie gehören soll. So Sigurd:

Als von Fafnirs Höhle weiter
Ich meines Weges ritt, da hemmte mich
Ein wüthend Feuer, das um eine Burg
Zum Himmel loderte, gleich Meereswellen,
Die grimmig um die Felsenklippe schäumen.
Lust an Gefahren und ein dunkler Drang
Nach Abenteuern ließ mich meinen Weg
Selbst durch die fürchterlichen Flammen nehmen.
Ich that es unversehrt und fand in Mitten
Der Burg Brynhilden schlafend, da Odhin
Mit Schlummerrunen sie gefesselt hatte.
Ich weckte sie, und da Odhin bestimmt, sie solle dem als Gattin angehören,
Der durch das Feuer furchtlos zu ihr käme,
hat sie als Braut sich liebend mir verlobt. (I, 5, S. 19.)

Schon in der einleitenden Szene, auf dem Felsen, spielt die Titeltragende die passivste Rolle von allen, d.h. sie schläft, während andere über sie sprechen, Sigurd nähert sich ihr und betrachtet die Schlafende, während es Odhin war, der ihr Schicksal bestimmt und ihren Mann gewählt hat.

Während sie noch tief schläft, sagen Sigrun und Hilde, die anderen Walküren, den Chor und den Ich- Erzähler ersetzend, was folgt. Ihre Worte dienen ausschließlich dem Lob des Helden, des Einen, der das Unmögliche möglich macht, die Schlafende zu wecken:

Sigrun:
[...] Doch vergebens
Ist wohl die Hoffnung, daß sich Einer fände,
Der ohne Flügel dieses Gluthenmeer
zu überschreiten wagte.
Hilde:
Einen gibt's!
Ich kenn' ihn, den auf Erden nichts erschreckt,
Der furchtlos immerdar erfunden wurde,
Der wagt auch diese That.
[...]
Der König Sigurd ist es, Siegmunds Sohn.
Ein Wunder für den Anblick, kühn und weise,
Der unter Königen und Helden ragt
Als Herrlichster, wie sich die Esche hebt
Hoch unter Halmen. (I, 1, S. 4f.)

Mit dem Vergleich Sigurds mit der Esche soll daran erinnert werden, dass die Weltesche nach der altnordischen Lehre, der so genannte Weltbaum Yggdrasil, Himmel, Erde und Hölle

verknüpft und der größte und heiligste aller Bäume ist. Seine Äste treiben durch die ganze Welt und reichen über den Himmel hinaus, während seine drei Wurzeln bis zu den Asen, den Riesen und zu der Unterwelt reichen.²⁵ Diese Sigurd charakterisierende Bezeichnung, eine Hymne an den Helden, wird wiederholt im Text benutzt.

Auch Griemhilde, der Mutter der Giukungen, ist die Bestimmung Brunhildes bekannt. Die Nornen und nicht die Protagonistin selbst entscheiden über sie. Griemhilde betont dies nochmal bei ihrer Ankunft vor der Flammenburg: „Einem nur / Ist es vergönnt, das Feuer zu durchbrechen, / Das Odhin selbst gezogen um die Burg. / Und diesem Einen wird die Braut gehören, / So will es die Bestimmung hoher Nornen.“ (II, 1, S. 26.)

Hilde listet mit Bewunderung die Heldentaten Sigurds auf und erklärt, dass ihn sein Ross, für das das Feuer keine Schranke ist, durch die Waberlohe zu diesem Stein bringt, wo Brynhilde liegt. Hilde beneidet sogar Brunhild, weil ein solcher Held sie zur Frau nimmt. Es ist eine Ehre für eine Frau, Sigurds Gattin zu werden. So Hilde: „Die nenn’ ich die Beglückteste der Menschen, / Die solchen Helden in die Arme schließt! / Wird diese Seligkeit Brynhildes Loos, / Dabei kann ich nicht steh’n neidlosen Herzens, / D’rum will ich in die weite Ferne fliegen.“ (I, 1, S. 6.)

Um zu betonen, dass nur für Sigurd diese Heldentat vorgesehen wird, benutzt Sigismund die nordische Version der Szene, bei der auch Gunnar versucht, den Feuerwall zu durchreiten. Auf diese Weise zählt der scheinbar unüberwindbare Schwierigkeitsgrad, zum Felsen Brynhildes zu gelangen und das Feuer zu durchqueren, zu den Errungenschaften Sigurds. Dass es Gunnar nicht gelingt, zu Brynhilde zu gelangen, betont nicht nur die Feigheit Gunnars, sondern das Besondere an Sigurd, der das Menschen Unmögliche möglich macht. Da sagt Gunnar:

Was Menschen möglich ist, hab’ ich gethan,
Gespornt das Roß, daß seine Seiten bluten,
Jedoch zu furchtbar war, was wir geseh’n!
Das Feuer brauste, daß die Erde bebte,
Zum Himmel wallte hoch die Lohe auf!
Und keinen Schritt ging das entsetzte Thier!
Versagt ist mir, den Flammenweg zu reiten,
Das fühl ich nun, denn auch vor Sigurds Rosse
Mußt’ ich entweichen, als ich seinen Rücken
Besteigen wollte. Dennoch mag ich nicht
Die hohe Jungfrau missen. (II, 1, S. 27f.)

Die Tatsache, dass auch Gunnar neben Sigurd versucht, durch die Waberlohe zur Schlafenden zu gelangen, ist keine Erfindung Sigismunds, sondern eine nordische Version,²⁶ beweist das Übermenschliche Sigurds und differenziert ihn von den übrigen Männern.

ii. Die Erweckung eines liebenden Weibs

Brynhilde:
Ich bin ein Weib und sehne mich zu lieben.
(I, 2, S. 9.)

Ein paar Gedanken zur Erweckung der Walküre erleuchten nun den Zweck der Erweckungssage für die Geschlechterdiskussion.

²⁵ Vgl. Grimm, 1943, S. 432.

²⁶ Siehe Majer, Friedrich: „Die romantische Poesie, Maskenzug, aufgeführt zum Geburtsfeste der Durchlauchtigsten Herzogin von Sachsen-Weimar am 30. Januar 1810“. In: *Journal des Luxus und der Moden* 25 (1810) 3, S. 139-154, hier S. 148.; „Wirklich versucht auch Gunnar das Wagemstück ohne Erfolg, denn sein sonst vortreffliches Pferd, ist, als es an die Flammen kommt, nicht von der Stelle zu bringen.“ Ebd.

Die kriegerische Ausrüstung dieser nordischen Figur, deutliches Symbol ihrer kämpferischen Natur, weist als Metapher auf eine unabhängige aktive Lebensführung hin. Dadurch wird ihre Selbständigkeit betont, denn es gibt kein besseres Betätigungsfeld als das des Krieges. Dass Sigurd ihre festsitzende Brünne mit seinem Schwert von ihrem Körper entfernt, indem man das Schwert als Freudsches Symbol versteht, führt zum Gedanken, dass es hier um den symbolischen Akt einer Vergewaltigung geht, wobei die Vergewaltigte eine schlafende Frau ist. Gerade diese Unterwerfung Brunhildes durch den Mann ist eine Präfiguration ihrer späteren Rolle und dient als Vorspiel für das spätere Geschehen.²⁷

Sigismund benutzt im Gegensatz zu der Mehrheit der Nibelungenautoren das Motiv des Schwertes nicht, er macht vom Märchen des Dornröschens Gebrauch, indem er die Erweckung Brynhildes in eine Liebeserklärung verwandelt. Das anfängliche Motiv des Schlafdornes der allerersten Szene, mit dem Odhin Brynhilde ritzte (vgl. I, 1, S. 4), führt den Leser in die vom Märchen bekannte Szene, wo der durch die Flammen oder den Dornzaun reitende Held vor der Schlafenden steht. So Sigurd:

Was schlägt mein Herz, als wollt' es schier zerspringen?
 Ach, solche Herrlichkeit sah es noch nie!
 O holde Jungfrau, öffne Deine Augen
 Und müßt' ich auch vor ihrem Glanze schmelzen,
 Wie vor der Sonne Schein zerrinnt der Schnee!
 Du regst dich nicht? Ich fasse deine Hände;
 Sie leuchten mir, als müßten alle Welten,
 Wenn Du sie hebst, von ihnen wieder strahlen.
 Erweckt dich nichts? Wie brennt Dein rother Mund,
 Gleich einer Rosenknospe, halb erschlossen!
 Ich, der noch nichts gefürchtet, zittre hier! (I, 2, S. 7.)

Das anfängliche momentane Zögern Sigurds, dass unter dem Helme in goldener Rüstung schlafend ein Recke zu finden ist, ersetzt gleich die Schlussfolgerung „Nein, nein, es ist ein schönes, junges Weib!“ (Ebd.)

Im Personenregister von der Tragödie steht neben dem Namen von Brynhilde „Tochter des Hunnenkönigs Budli“. Brynhilde befindet sich also hier der Figur der Brynhildur²⁸ der nordischen Mythologie folgend in einer Familienkonstellation, sie ist also nach der nordischen *Völsunga saga* die Tochter Budlis und die Schwester Atlis.

Als Tochter und Schwester stellt sie sich uns auch bei Sigismund persönlich vor, indem sie sagt: „Ich bin Brynhilde, König Budlis Tochter, / Des großen Heunenkönigs Atli Schwester.“ (I, 2, S. 8.) Das Motiv des Dornes benutzt sie auch, um Sigurd als erhaben erscheinen zu lassen: „Dann stach er mit dem Schlafdorn mich und schwinden / Fühlt' ich die Sinne mir, bis ich Dich sah.“ (I, 2, S. 9.)

Ihre Erweckung beginnt mit der Verneinung ihrer Identität, da sie sagt, „ich war Walküre / Und in den Schlachten theilt' ich einst den Sieg / Nach Odhins Winken an die Streiter aus.“ (Ebd.) Sie erzählt Sigurd von ihren früheren Taten als Walküre in der Vergangenheitsform und bittet ihn, das Einverständnis des Bruders Atli einzuholen, um sie als Weib zu nehmen. Und es ist



²⁷ Vgl. Heinrichs, Anne: „Brynhild als Typ präpatriarchalen Frau“. In: *Arbeiten zur Skandinavistik*. Arbeitstagung der Skandinavisten des Deutschen Sprachgebietes. Frankfurt, Bern [u.a.]: Lang 1985, S. 45-66, hier S. 49ff.

²⁸ Siehe die Hauptstränge der nordischen Version der Sage Binder, S. 114.; Auf der hier abgebildeten Briefmarke der Färöer aus dem Jahr 1998 wird Brynhilde mit ihrem Vater Budli abgebildet.
https://commons.wikimedia.org/wiki/Anker_Eli_Petersen#/media/File:Faroe_stamp_320_Brynhild_%26_Bu%C3%B0li.jpg (20.08.2017).

Brynhilde, die ihn dazu ermutigt: „Zu meinem Bruder Atli mußt Du gehen, / Ihm kommt es zu, zur Ehe mich zu geben, / Doch komme bald zurück, das ruft mein Herz!“ (I, 2, S. 12.) Nach ihrer Erweckung bleibt sie wieder in ihrem Flammengürtel, „[d]er lodernd diese Burg umschlossen hält“ (I, 2, S. 11) und ihr als Hüter vor allen Freiern Schutz gewährt, eine ungeheure Neuerfindung bei Sigismund, da das Feuer beim Durchritt Sigurds in allen Versionen der Sage zurückweicht. Nirgends ist die Rede von einer zweiten Flammenburg. Die Rolle des Bruders und seine Einwilligung beweisen nun das herrschende Patriarchat. Sigurd erwähnt auch im Laufe der Handlung die Macht des Bruders über die Schwester: „Von ihrem Bruder Atli komm' ich her, / Er hat der Schwester Entschluß zugestimmt“. (I, 5, S. 20.)

Ihr ist trotzdem klar, sie gehört nicht „zu der großen Zahl schwachherz'ger Frauen“ (I, 2, S. 9), etwas von ihrer androgynen Identität schwebt also noch in der Luft. Diese besondere Eigenschaft, den scharfen Geist, ein als männlich geltendes Charakteristikum, erkennt auch Sigurd in Brynhilde: „Als aus deinen Augen / den ersten Strahl ich wetterleuchten sah, / Da wußt ich schon, daß diese schöne Hülle / Kein nied'rer Geist beseelt.“ (Ebd.) Doch vom Walkürentum ist nicht die Rede, sondern nur vom Frausein. So schildert Brynhilde selbst das seelische und leibliche Angehören des Weibs dem Manne nach den Normen des 19. Jahrhunderts, da sie sich diese Rolle wie selbstverständlich einverleibt:

Ich bin ein Weib und sehne mich zu lieben.
Den Mann rief ich herbei, dem ich mein Alles
Mit Freuden opfern könnte, meine Seele
Und meinen reinen, jungfräulichen Leib.
Der Alles für mich wäre: Himmel, Erde
Glück, Gott und Seligkeit, zu dem empor
Stolz und bewunderungsvoll ich blicken könnte! (I, 2, S. 9f.)

Die Erweckung dient der absoluten Unterwerfung, eine Tatsache, die auch Griemhilde betont: „Dort auf der Burg, um die das Feuer lodert, / Harrt sie des Bräutigams.“ (II, 1, S. 26.) Die ganze Energie Brynhildes, eigentlich eine passive, geht in dieses Harren des Bräutigams über. Brynhilde nimmt selbst dazu Stellung: „Wie kann ich einem Ander'n angehören, / Als dem, der hierher mich zu holen kommt! / Denn dessen bin ich sicher: Keiner wagt, / Zu reiten durch dieß Feuermeer, als Sigurd Du!“ (I, 2, S. 12.)

Sigurd dagegen weist ein bescheidenes Profil auf, wie es einem Helden geziemt, indem er seine Taten nicht für lobenswert hält. (Vgl. I, 2, S. 11.) So sieht sich Brynhilde gezwungen mit wiederholenden Ausrufezeichen, Sigurd, den Manne, zu bitten, er möge bei ihr bleiben:

O Sigurd bleibe! Denn es ist Brynhilde,
Seit dem sie dich gesehen ganz verwandelt!
Verwirklicht ist in mir der Sehnsucht Traum!
Ach hättest auf der Welt Du nichts gethan,
Statt daß so groß schon ist Dein junger Ruhm,
Es spräche doch mein Herz, Du seist der Rechte!
[...] Sigurd, ich liebe!
Und Du bist's, dem ich ganz gehören muß! (Ebd.)

Der Monolog Brynhildes in der dritten Szene des zweiten Aufzuges lässt ihre Gefühlswelt deutlich werden. Da wird erklärt, wie sie die Geschehnisse passiv hinter dem Flammenring erlebt hat, wie eine dunkle Gestalt vergeblich versucht hat, die Flammen zu durchbrechen, - es ist der zurücktretende Gunnar - wie Sigurds Ross Grani die vor ihm niedersinkenden Flammen bewältigt hat und wie Sigurd neben ihr gestanden und sie entwaffnet hat. Ihr ganzes Wesen ist auf ihn ausgerichtet, auf sein Kommen, auf seine Liebe. Es bleibt ihr nichts Anderes übrig als geduldig abzuwarten, denn ihr Leben hat ohne ihn keinen Sinn. So Brynhilde:

Es zieht ein Tag mit tödtlich langen Stunden
Dem andern nach und immer, immer wieder

Bin ich gezwungen, mir von neuem Muth
Zum Harren einzusprechen! Sigurd, ach!
Daß Du so lange weilst, nachdem die Liebe
Du mich hast kennen lernen! Tiefes Sehnen
Verzehrt mein Herz, wenn immer meine Augen
Vergebens in die Ferne nur zu schauen
Verurtheilt sind! O daß Odhin den Schlaf
Von neuem auf mich würfe, bis Du kämst,
Geliebter, mich mit Küssen zu erwecken! (II, 3, S. 31.)

Ihren Monolog schließt sie mit den Worten: „Der Mann ist da, den mir Odhin bestimmt! / In seine Arme darf ich endlich fliegen!“ (II, 3, S. 31f.)

6.2.3. Die intrigante Menschenwelt bewogen von listigen Weibern und schwachen Männern

i. Die verwöhnten Kinder des Giukung-Hofes

Am Hof der Giukung leben Griemhilde, die Witwe Giukis, ihre und Giukis Söhne, Gunnar und Högni und deren Schwester Gudrun. Sigismund benutzt auch die Figur Guthorms, des Stiefbruders Gudruns und Sohnes Griemhildes aus erster Ehe.

Guthorm ist in Gudrun verliebt, deshalb bittet er seine vieler Zauber kundigen Mutter um einen Trank, der in Gudrun „den gleichen Trieb erzeugt“. (I, 3, S. 13.) Das macht Griemhilde wütend auf ihn, sie wolle ihn nämlich in einen Hund verwandeln, statt ihn ihre „süße, weiße, reine Taube“ (ebd.) beschmutzen zu lassen. Die Stellung Griemhildes wundert den Leser, weil sie ihren eigenen Sohn, Guthorm, ständig erniedrigt, wie sie u.a. Sigurd sagt: „Auf Guthorms Rede lege keinen Werth, / Denn nicht berühmt ist er durch seinen Witz.“ (I, 4, S. 16.)

In der Königsburg Gunnars heißt Griemhilde Brynhilde willkommen und rühmt ihre Schönheit, (III, 1, S. 36), doch Guthorm soll nicht erscheinen, er übernimmt die Rolle des Ausgestoßenen, des Bösen, sogar von seiner eigenen Mutter und von Gunnar, seinem Bruder:

Gunnar:
Liebes Weib!
Bald wirst Du Alle seh'n, nur Guthorm nicht.
Der mir Stiefbruder ist. Ich sandte Boten,
Ihn einzuladen aus. Jedoch er gab
Unfreundlich Antwort, daß er Sigurds Glück
Nicht feiern möge, daß er aber willig
Zu ernsten Diensten sei, wenn ich ihn einst
Bedürfen sollte.
Griemhilde:
Trotzig, eigensinnig,
Die Freude Andrer hassend, war er stets.
So mag es bleiben, Niemand wird ihn missen. (Ebd.)

Das Porträt Guthorms wird durch Anspielungen seitens seiner Brüder auf seine Feigheit ergänzt, ihnen erwidert er aber: „Mich sollt ihr bereit / Zum Morde dann nur finden, wenn ich Rache / Und Haß zu kühlen habe. Doch ich gehe, / Da meine Sinnesart nicht zu der euern, / Noch eure zu der meinen stimmt“. (I, 6, S. 22.) Sigismund erfindet hier den Mörder des *Nibelungenliedes* und sehr geschickt hat er dadurch

ein neues Motiv eingeflochten. Die nordische Quelle erzählt von irgend welchen Beziehungen Gudruns zu dem Stiefbruder Guthorm, dem Mörder Sigurds, nichts; Sigismund lässt Guthorm in „wahnsinniger Liebe“ gerade bei Sigurds Ankunft um die Stiefschwester werben und höhnisch

zurückgewiesen werden. Der Dichter bereitet damit schon jetzt die spätere Mordtat des vor Eifersucht Rasenden vor.²⁹

Guthorm als Opfer seiner vergeblichen Liebe für Gudrun tötet Sigurd und ersetzt so den Hagen des *Nibelungenliedes*.

Als Sigurd vor allen Anwesenden am Hof Brynhilde, seine Braut, lobt, - da ihr Treffen auf dem Felsen ihre Verlobung signalisierte - weckt er das Interesse Gunnars an ihr:

Sigurd:
Die herrlichste, die je mein Auge sah!
Brynhild' ist es, des Königs Budli Tochter.
Sie ist so schön, daß sie die Augen blendet!
Ihr Anblick schon entzückt zur Trunkenheit!
Beneidenswerthe Stelle, wo sie schreitet!
Beglückte Luft, aus der ihr Athem trinkt!
Doch höher noch, als ihre Schönheit leuchtet
Ihr stolzer Geist! Ach! Schon zu ihren Füßen
Sterben zu dürfen, wäre Seligkeit! (I, 5, S. 18.)

Wer ist also diese fremde Frau? Gunnar ist von den Erzählungen über sie fasziniert und will zu ihr.

Nach Sigurds Schilderung reagieren die beiden Geschwister, Gudrun und Gunnar, wortwörtlich wie kleine, verwöhnte Kinder und verlangen wiederholt von ihrer Mutter die Erfüllung ihrer geheimen, erst kurz zuvor entstandenen Wünsche.

Gleich nach dem Liebes-Bekennnis Guthorms folgt eine andere, diesmal seitens Gudruns, die ihrer Mutter gesteht, sie liebe Sigurd, und eine dritte, das Begehren Gunnars nach Brunhild:

Gudrun (zu Griemhilde):
O Mutter, liebe Mutter!
Wenn Sigurd geht, so sterb' ich hier um ihn!
Gunnar (von der anderen Seite):
O Mutter, höre mich! Ich will Brynhilden
Zur Gattin, oder sterben unvermählt!
Gudrun:
Mutter, welche Pläne,
Hegst du im Herzen? Das bedenke wohl:
Nicht leben will ich länger, wenn zum Weibe
Sigurd Brynhilden nimmt, nicht mich!
Gunnar (von der anderen Seite):
O Mutter!
Ein glühendes Verlangen nach Brynhilden
Hat mich erfaßt. Ich schwöre, daß ich eher
Sigurd erschlagen will, als ihm vergönnen,
Daß ihm die Herrliche zur Gattin werde! (I, 5, S. 19f.)

Griemhilde hilft ihren beiden Kindern, denn so verhalten sie sich, wie Kleinkinder, und sagt ihnen, indem sie einen Zaubertrank für Sigurd bereitet:

[...] [U]nd da die Wünsche
Von Gudrun mit den Deinen sich begegnen
Und ihr mich plagt mit ungestümen Worten,
Will ich euch beiden helfen. Hört mich an!
Ich will ihm einen Zaubertrank bereiten,
Mit dem Vergessenheit er trinken wird.
Entschwinden wird ihm schnell Brynhildes Bild

²⁹ Stein, 1883, S. 25.

Und alle Liebe, die in seinem Herzen
Er für sie hegte, fällt, Gudrun auf dich,
Die vor ihm steht. Dann werden wir es richten,
Daß er für dich, o Gunnar, um Brynhilden
Nach Skatalundr reitet. (I, 5, S. 21.)

Auf sich der Moral bewusst werdenden Gewissensbisse weisen die Worte Gudruns hin, als sie ihrer Mutter sagt: „Es wird ihm doch nicht schaden, Mutter?“ (Ebd.) Die Moral erscheint und verschwindet jedoch kurz darauf, angetrieben von dem übermächtigen Wunsch, geliebt zu werden: „O Mutter sieh, wie meine Hände zittern! / Ist's ein Verbrechen nicht, das wir begehn? / So ganz vertrauend seh' ich ihn vor mir / Und soll ihn doch betrügen? Nein, ich gieße / Den Zaubertrank hinweg.“ (I, 7, S. 23.) Zögernd traut sie sich anfangs nicht, ihm den Trank zu überreichen, einige Bedenken hat sie noch, bis ihre Mutter sie mit der Wirklichkeit konfrontiert. Die Tatsache aber, dass Sigurd in Brynhildes offene Arme fällt, lässt sie all ihre Zweifel vergessen, so überreicht sie ihm den Trank mit dem Gedanken: „Nein keiner Ander'n gönnt' ich dieses Glück! / Sieh, meine Hand ist fest jetzt wie von Eisen!“ (Ebd.) Alles ist vorbereitet. Der Betrug an der Walküre wird vollzogen werden.

ii. Ein leichten Herzens begangener Betrug an Brynhilde

Den listigen Frauen, Griemhilde und Gudrun, übergibt Sigismund die Verantwortung für die Verwandlung des hellstrahlenden, allerdings naiven Sigurds in einen Komplizen für ihre Pläne. Frauen handeln und betrügen Frauen.

Eingangs weist Sigurd einen ehrlichen Charakter auf, bescheiden und gerecht, dem Freund treu und tapfer ergeben. Er ist zwar unter dem Einfluss des Tranks, aber er ist sich seiner Vergangenheit nicht sicher, er hat nicht alles vergessen, denn die Augen Brynhildes - in einem ständigen Kampf zwischen dem Licht und der Dämmerung - quälen ihn in seiner Vergessenheit und erinnern ihn des Vergangenen. Bei Sonnenschein, „bei der Sonnen ew'gem Lichte“ (I, 7, S. 25), schwört er Gunnar, er wird vollführen, was Gunnar will, d.h. er wird an seiner Stelle um Brynhild werben. Doch die Vergangenheit wird in ihm wie im Nebel durch die Augen Brynhildes lebendig:

Sigurd (für sich):
Es kämpft in mir, wie am Novembermorgen
Die Sonne mit den Nebelmassen ringt,
Und doch die Klarheit nicht erstreiten kann!
Daß ich an diesem Orte schon gewesen,
Das will mir ahnen, doch was dann geschah
Ist in ein solches Dunkel mir gehüllt,
Daß es mich zur Verzweiflung bringen könnte,
Wenn alles Sinnen mich nicht klüger macht!
Ist es denn Wahrheit, was die Alten singen
Und werden Seelen wiederum geboren?
Die meine war in eines Andern Leib
Vielleicht schon einmal hier und will mit Macht
An das Erlebte sich zurück erinnern;
Und doch mit aller Mühe ruft sie nur
Zwei Augen wieder her, die vorwurfsvoll,
Stolz und doch liebend, in die meinen seh'n!
Wer seid ihr und was wollt von Sigurd ihr? (II, 1, S. 27.)

Anfangs weigert sich Sigurd, diese üble Tat, den Betrug an Brynhilde, zu vollstrecken, nicht nur, weil ihn in seiner Erinnerung die Augen seiner Verlobten quälen, sondern weil er damit etwas Anderes betont, das Höchste im Leben einer Frau, nämlich ihre Vermählung, wie es sich aus seiner Frage ergeben lässt: „Wie? / Betrügen soll ich ein argloses Weib, / Wo's um das Höchste ihres Lebens geht?“ (II, 1, S. 28.) Das Höchste ihres Lebens ist also das Harren auf den

Einen, ihre Heirat. Da bekennt aber Griemhilde, die Weiber seien zum Täuschen bestimmt und schildert damit den Geist einer Epoche, wo das Leben einer Frau kaum der Rede wert war:

Griemhilde:

So hohen Sinnes ist die Maid, daß nimmer
Sie sich als Weib dem unterordnen würde,
Den Deine Tathen hätten überstrahlt!

Sigurd:

Dann um so schlimmer scheint mir der Betrug!

Griemhilde:

Getäuscht zu werden ist das Loos der Frauen.

Sigurd:

Doch sinnt nicht mir solch' eine Falschheit zu! (II, 1, S. 28f.)

Er bedenkt auch die Folgen des Betrugs mit den Worten: „O daß mit solchen Thaten, / die untreu sind, ich Treue zeigen soll!“ und er fügt hinzu „[...] doch schlimme Folgen / Seh' ich aus schlimmen Thaten schon voraus!“ (II, 1, S. 29.) Durch Magie wird nun der Betrug mit Hilfe Griemhildes, die die Zauberkünste kennt, vollbracht:

Griemhilde:

Sie [Brynhilde] soll nicht wissen,
Daß Sigurd zu ihr kommt in Dir. Du magst
Als Gunnar ihr für diesen Tag erscheinen!
Ich kenne wohl die Kunst, durch die Dein Wesen
Unkenntlich ihr verwandelt werden soll,
Bis es dem rechten Gunnar möglich ist,
In seine Arme sie zu schließen. (II, 1, S. 28.)

Als er vor ihr steht, ist er ein anderer, obwohl ihm plötzlich bewusst wird, was die Augen bedeuteten: „Brynhilde! Ja, das sind die stolzen Augen! / Die immer mich verfolgen Nacht und Tag. / O wehe mir!“ (II, 4, S. 32.) Das sind die Augen der Seele, seine unbewussten Gewissensbisse, da er nun des Betrugs kundig und mitschuldig ist. Ihm ist nun alles klar und er ist sich selbst seiner Schuld bewusst. So Sigurd:

Ich erkenne

In fürchterlicher Klarheit, was ich that!
Wie in tief dunkler Nacht ein greller Blitz
Den Abgrund zeigt, an dem ein Wanderer steht,
So wetterleuchtete in meine Seele
Ihr Anblick, ihre Stimme, ihre Augen!
Und endlich gar ihr Name! Doch verschlossen
Ist mir: wie kam es, daß ich sie vergaß? (Ebd.)

Es wundert den Leser aber, dass er Brynhilde die Wahrheit nicht enthüllt, sondern er setzt den Betrug fort, dem Motto folgend, die Weiber sind da, um betrogen zu werden, indem er sagt: „Ich bin nicht Sigurd!“ (Ebd.) Die Leugnung seiner Identität führt allerdings nicht zu Schuldgefühlen, sondern er führt leichten Herzens den Betrug aus.

Da sagt die erstaunte Brynhilde: „Wer bist Du denn, o könnt' ich sagen, Lügner? Sigurd: Gunnar bin ich [...]. Welche Freude! / Daß ich nicht Sigurd bin, der Eide bricht!“ (II, 4, S. 33.) Entscheidend ist dieses plötzliche Zurückkehren der Erinnerung bei Sigurd, denn

[f]ast scheint er uns nur narkotisiert gewesen zu sein. In dem Augenblick, als er Brynhilde erkennt und den Frevel, den er begangen hat, durchschaut, in dem Augenblicke hätte er sich auch für die Walküre entscheiden müssen. Aber anstatt nur den einen Eid zu brechen, den er Gudrun geschworen, häuft er Meineid auf Meineid und kann sich selbst nur als Betrüger beachten, und

dies Gefühl drückt ihn auch zu Boden [...]. In den Augen der Zuschauer oder der Leser steht er nun schuldig da, und der Eintrag, den dies auf das Drama ausübt, ist kein unbedeutender.³⁰

Er führt den Verrat zu Ende, obwohl er die Möglichkeit hatte, dem Übel ein Ende zu setzen: „Nun ich bleibe / der Rolle treu! Zu Ende will ich führen / Den ungeheuren Frevel! Nimm den Ring! / Du bist nun Gunnars Weib und Königin.“ (II, 4, S. 35.)

Die Kritik, dass nirgendwo vom Tarnhelm oder von anderen Verwandlungen die Rede ist und dass in dieser Ansammlung verschiedenster Motive dramaturgische Ungereimtheiten nicht ausbleiben,³¹ stimmt nicht, da Sigismund Griemhilde, der Zauberkünste Mächtigen, hat sagen lassen, wie die Verwandlung von Sigurd erfolgen wird. (Vgl. II, 1, S. 28.) Vieles erfolgt im Hintergrund der Szene und die aufmerksame Lektüre des Werkes mag die dem Drama vorgeworfene Ungereimtheit entkräften. Es ist dennoch in einem Punkt verwirrend, dass Sigurd durch die Hilfe Griemhildes als Gunnar vor Brynhilde erscheint, denn sie erkennt in ihm Sigurd und freut sich darüber, während sie ihm zugleich glaubt, als er ihr schwört, Gunnar zu sein. An diesem Punkt wurde Sigismund stark kritisiert mit Kommentaren wie „[e]ntweder er kommt als Sigurd, dann kann Brynhilde ihn als solchen erkennen, seinen Worten aber, er sei Gunnar, keinen Glauben schenken, oder er kommt als Gunnar, dann muß Brynhildens Erkennung wegfallen“³² oder „[w]enig verständlich ist auch die Haltung Sigurds, der bei der zweiten Begegnung mit Brynhilde das betrügerische Spiel der Giukungen erkannt hat, aber den Betrug mitspielt“.³³ Ein längerer zeitgenössischer Kommentar kommt durch einen kurzen Vergleich mit der *Edda* auch zu derselben Schlussfolgerung:

Die Volsungasage erzählt nun - die Edda hat hier eine Lücke, - wie Sigurd, noch immer unter der Einwirkung des Zaubers stand, seine Werbung durchführt, ohne Brynhilde wiederzuerkennen, und wie ihm erst nach der Doppelhochzeit, wo alles zu spät ist, die Erinnerung wiederkommt. [...] Sigismund hat hier eine Aenderung mit dem Stoff vorgenommen; nicht zum Vorteil der Charakteristik Sigurds. Hier kommt nämlich dem Helden die Besinnung zurück, als er in Gunnars Gestalt vor der Walküre steht. Da schon erkennt er die Geliebte, da schon erinnert er sich seines ersten Schwures. Was soll er thun? Eid steht gegen Eid! Man erwartet nun von seiner Ehrenhaftigkeit, dass er ohne Zaudern sich für die erste Verlobte erklären und die Giukungen verlassen werde, um so mehr, als es ihm selbst unerklärlich, ja verdächtig vorkommt, wie er habe Brynhilde vergessen und sich an Gudrun binden können. Nicht so bei Sigismund. Nach kurzem, innerem Kampfe beschliesst Sigurd, den Betrug durchzuführen. [...] [Dies wirft] doch einen Schatten auf seinen Charakter. Denn nicht mehr unwissentlich, wie in der nordischen Sage, nein, mit Wissen und Willen betrügt er die frühere Verlobte. Er ist nicht mehr der bedauernswerte Held, der durch die Ränke anderer von der Geliebten gerissen wird, er ist ein Treuloser, welcher seinen Eid bricht, weil ihn eine stärkere Leidenschaft zu einer anderen beherrscht.³⁴

Der von allen gerühmte Sigurd steht verlegen mit niedergeschlagenen Augen vor ihr, vor der Frau: „Beschämendes Gefühl, wenn nach dem Boden / Sich meine Augen vor ihr senken müssen! / Wenn vorwurfsvoll ihr strenger Blick mich trifft! / So stehn Verbrecher vor des Richters Zürnen!“ (III, 5, S. 43.) Trotzdem ändert er sein Verhalten nicht. Trotz dieses Schattens also, trotz des Betrugs, bleibt ihm Brynhilde bei Sigismund treu. Für ihn und nach ihm stirbt sie, die Betrogene, sie ist ein liebendes Weib, das den Betrüger entschuldigt, denn er darf alles, sie nichts.

³⁰ Stammhammer, S. 64.

³¹ Vgl. Schulz, S. 203.

³² Stammhammer, S. 64.

³³ Schulz, S. 203.

³⁴ Stein, 1883, S. 25.

iii. Betrug, Neid und Rache

Högni:
O wäre sie uns nimmermehr geboren!
(V, 4, S. 61.)

„Das Schicksal hat gesprochen, ich gehorche!“ (II 4, S. 34), sagt Brynhilde zu Sigurd, als er als Gunnar vor ihr steht. Nach dem Betrug folgt Brynhilde Gunnar als seine Gemahlin, aber sie quälten Zweifel. Eingangs spielt bei der Entscheidung Brynhildes, ihm zu folgen, die Eifersucht die entscheidende Rolle:

Brynhilde:
Laß mich erst fragen, eh' ich mich entscheide.
Sprich, wer ist Gudrun, die Sigurd erwählt?
Sigurd:
Gudrun ist Gunnars, also meine Schwester.
Sie werden sich vermählen, wenn mit Dir
Ich Hochzeit erst gehalten.
Brynhilde:
Sage mir:
Ist Gudruns Schönheit größer, als die meine? (II, 4, S. 33.)

Das Lob Sigurds für Gudrun empfängt Brynhilde wie Gift in ihrem Herzen und sie sinnt nur noch auf Rache: „Erwacht in mir ist der Walküre Geist, / Der Liebe sanfte Bande sind zerrissen“. (II, 4, S. 34.) Das liebende Weib, des Helden Harrende, verwandelt sich in eine Rache nehmende Frau, die nur auf Rache sinnen kann. (Vgl. II, 4, S. 34.) Brynhilde [an Sigurd]: „Sprich, Gunnar, wird' ich dort auch Gudrun seh'n, / Wenn ich Dir folge? / Sigurd: Täglich, wenn Du willst, / Kannst Du an Gudruns Anblick Dich ergötzen!“ (Ebd.) Brynhilde sagt zu, in der Hoffnung, Sigurd sehen zu können und in monologischer Form schildert sie die Zerstörung ihrer fraulichen Träume und das Auslösen der Rachegefühle:

Sigurd zu seh'n, geh' ich die Hochzeit ein.
Was mich beseelt, das sind nicht Brautgedanken!
Kurz, ach, war meines Glückes sel'ger Traum!
Der stolze Bau, den sich mein Herz errichtet
Im Taumel seiner Wonnen, ist zerstört!
Und Trümmer füllen grausig meine Brust!
Aus denen nur der finst're Geist der Rache
Mordlustig steigt! O wehe mir! (II, 4, S. 35.)

Die Rivalin Brynhildes ist auf dem ersten Blick Gudrun, da beide um Sigurd kämpfen. Im Hintergrund aber hat Brynhilde noch mit einer weiteren Frauenfigur zu kämpfen, mit Griemhilde, der der Zauberkünste Mächtigen. Ihre Gedanken (mal spricht sie laut, mal nur flüsternd) übernehmen nun die Verwandlung der liebenden, des Helden harrenden Frau, in ein neidisches Wesen:

Brynhilde (bei Seite):
Ha! Sie ist glücklich, da ich elend bin!
Dort kommt er an, der mich verrieth! Doch ach!
Ich kann mein Herz nicht hassen, nur das Weib,
Die mich um einen solchen Mann betrog,
Den ich so heiß geliebt, den ich noch immer,
Das fühl' ich, lieben muß! (III, 2, S. 37.)

Die Szene spielt sich nach der Regieanweisung auf zwei Ebenen, da der Leser zunächst einmal die persönlichen Gedanken Brynhildes liest und dann die Worte an die anderen. So braucht man nicht zu spekulieren, die geheime Gedankenwelt Brynhildes wird dem Publikum in allen

Einzelheiten dargelegt und deklariert ihre Monstrosität. Das elende Verhältnis der Frauen treibt die Handlung voran (vgl. ebd.), und obwohl Gudrun wiederholt trübe Schuldgefühle zu haben scheint und im Grunde an ihren Taten zweifelt, kann sie nicht anders, denn sonst wird Sigurd der fremden Frau gehören. So rühmt sie ihr Glück mit Sigurd und füttert dabei den Neid Brynhildes, die mit Zorn reagiert:

Gudrun:
Nicht freundlich nimmst Du meine Worte auf,
Doch denke nicht, damit mich abzuschrecken.
Du mußt mich lieben, wenn auch widerwillig.
Für heute laß' ich Dich. Wirst mit dem Gatten
Allein zu sein Du doch so sehr begehren,
Wie mich es drängt in Sigurds Arm zu ruhn.
Brynhilde (bei Seite):
Sie spottet meiner! Grimm frißt mir das Herz!
Darf sie sich ihres Glückes vor mir rühmen,
Die freudlos mit dem ungeliebten Manne
Das Leben führen muß? (III, 2, S. 38.)

Von Belang ist hierzu das Bild der zwei Männer, Gunnars und Sigurds, das die Verwandlung und die Zweifel Brunhildes unterstützt und zur Entscheidung Brynhildes beiträgt, Rache zu nehmen.

Einerseits versucht Gunnar, sich versöhnlich den Frauen gegenüber zu zeigen, indem er seine Frau Brynhilde unterstützt und ihr Verhalten im Hinblick auf den Hof entschuldigt:

Gunnar:
Wenn auch Brynhilde
Nicht freundlich heut erscheint, mögt ihr verzeihn.
Zu neu noch ist ihr Alles. Doch ich weiß:
Sie wird noch lachen lernen, da mein Streben
Dahin nur geht, so glücklich sie zu machen,
Wie's durch die treuste Liebe mag gescheh'n. (Ebd.)

So erweist sich der Mann, der Betrüger, als großherzig und gutmütig, und das Opfer, die Betrogene, ist ihm zu Dank verpflichtet.

Doch andererseits erweist sich Gunnar als Feigling oder als Antiheld im Vergleich zu Sigurd, denn der erste jammert über den bevorstehenden Krieg, während sich Sigurd darüber freut. So Gunnar: „O schlimme Kunde! / Nie hab' ich sonst den Krieg geliebt. Verhaßt / Klingt in das Ohr das Wort jetzt tausendfältig, / Da es mich zwingt, den Freuden zu entsagen, / Die an der Seite des geliebten Weibes / Entzückend ich mir schon geträumt! Das Eisen / Muß ich nun fassen statt der weißen Hände“. (III, 3, S. 39f.) Dieser Kriegszug, den Högni ankündigt, dient Brynhilde als Anlass zur Enthüllung des wahren Charakters Gunnars, wobei sein erschüttertes Männlichkeitsbild³⁵ zum Ausdruck kommt.

Im totalen Gegensatz zu Gunnar spricht Sigurd begeistert vom Schlachtgetümmel, vom Kampfgeschrei, vom Zersplittern der Waffen, vom Fuße Setzen auf den Nacken der Erschlagenen (vgl. III, 3, S. 40f.) und bildet somit ein frappierendes Gegenbild zu der feigen Haltung Gunnars, der mit dem Feind verhandeln will. So Gunnar: „Könnten wir durch Unterhandlung nicht / Den Feind bestimmen, von uns abzustehen? / Man möge ihm Gold bieten, denn an Schätzen / Sind wir ja reich genug!“ (III, 3, S. 40.) Dies läßt Sigurd so nicht stehen: „Denn wer durch Gold, statt durch den scharfen Stahl / Die Länder vor dem Feinde

³⁵ Das ist übrigens das erschütterte Männlichkeitsbild um die Jahrhundertwende, das sich auch bei zwei anderen Autoren in ihrer *Brunhild* wiederfindet, nämlich Paul Ernst und Samuel Lublinksi.; Siehe dazu Schlusswort der vorliegenden Arbeit (Anm. 1) und ebd. die einleitenden Gedanken zu ihren Werken.

schützt, der kauft / Unsichern Frieden, doch ganz sichre Schmach!“ (Ebd.) Sigurd befindet sich in einem Wahn kriegerischen Fiebers, da er hinaus in den Krieg will. So sagt er: „Schon allzulange währte mir die Ruhe! / Nur in der Schlacht acht' ich mich selber werth. / Willkomm'ne Töne bringt die Nachricht: Krieg!“ (Ebd.)

Diese Gegenüberstellung dient Brynhild dazu, sich des Betrugs zu vergewissern, wie sie gesteht:

Und eines Solchen [Gunnars] willen hätte mich,
Odhin in Skatalundr eingeschlossen!
Für diesen hätte sich der Flammengürtel
Zum Weg eröffnet? Nimmer, nimmermehr!
Ich ahne Lüge, frevelhaften Trug!
[...]
Verrath und Falschheit hält sich hier verborgen! (III, 4, S. 42f.)

Sie fasst die Ereignisse zusammen, vergleicht das Benehmen beider Männer und kommt daraufhin zum Schluss, es könne Sigurd durch den Wall geritten sein: „Als Schwerter drohten, hat weibischer Sinn / In Jenem sich verrathen, der den Schein / Des Mannes und des Helden sich gegeben, / Denn achtlos ließ er alle Ehre liegen! / Niemals war Gunnar dort in Skatalundr!“ (III, 4, S. 42.)

Es war auch Sigurd, der ein goldgeschmücktes Schwert als Scheidewand auf ihrem Lager zwischen sie gelegt hat, um sie nicht zu berühren, während Gunnar so etwas nicht gemacht hätte. Zum Schluss sagt sie sich selbst, sie werde nicht rasten, bis sie das Truggewebe, das sie hält, zerreiße. (Vgl. III, 4, S. 43.)

iv. Streit, Weibes List und Mord

Brynhilde quält der Gedanke des Verrats und des Verhaltens Sigurds und so versucht sie, sich selbst fragend, dieses Rätsel vergebens zu lösen:

[...] Hat Sigurd nicht
Zur Gattin sich Gudrun erwählt? Und ich –
Bin ich nicht Gunnars Weib? Ja Gunnars Weib?
Das eben ist das ungeheu're Räthsel!
Wie konnt' ich dieses Schwächlings Opfer werden?
Und wieder: wie geschah's, daß solch ein Held,
Der alle seine Welt mit seiner Größe füllt,
Meineidig wurde mir gegenüber? (IV, 1, S. 48.)

Verstellung braucht sie also (ebd.), um Gudrun zu hinterfragen und tatsächlich bringt die listige Brynhilde Gudrun dazu, die Fassung zu verlieren, sie reizt sie und wirft ihr vor, Sigurd sei weniger Wert als Gunnar.

Der Streit der Königinnen ist nicht vor dem Dom wie im *Nibelungenlied*, sondern nach den nordischen Sagen, nach der *Völsunga-Saga*, am Fluss, wo Gudrun die Schleier waschen will. Das ist eine Erfindung des Autors, denn obwohl in der nordischen Mythologie der Streit der Königinnen an einen Fluss verlegt wird, während sich die zwei Schwägerinnen badeten,³⁶ benutzt Sigismund hier das Waschen der Schleier als Grund für den Streit.

Die flüsternde Brynhilde enthüllt dem Leser ihren Plan und beleidigt Gudrun mit Absicht, sodass jene ihr aus lauter Zorn die Wahrheit erzählt:

Brynhilde (bei Seite):
Ihr Götter, helft,

³⁶ Binder, S. 114.; Siehe zu der nordischen Version der Sage ebd. „Da ging Brunhild weiter hinein als Gudrun, und sagte, das Wasser, das aus Gudruns Haar tröpfte, wolle sie nicht auf ihrem Haupte tragen, weil sie einen viel besseren Mann habe“. Ebd.

Daß mir's gelinge, so den Punkt zu treffen,
 Wo sie [Gudrun] verwundbar ist, daß Leidenschaft
 Ihr das entreißt, was Vorsicht ihr gebietet,
 Nie an den Tag zu ziehn.
 (laut)
 Soll ich dir helfen,
 So wechseln wir den Platz! Nicht über mir
 Darf Sigurds Weib hier stehn. Es soll das Wasser
 Von Deiner Hand nicht zu Brynhilden fließen!
 Das wäre Schmach dem Weibe solchen Mannes,
 Der um so vieles edler ist an Muth,
 Als ich den Deinen kenne. (IV, 2, S. 49f.)

Dem Streit zwischen den Frauen liegt zu Grunde, welche von beiden den besten Mann habe. Gudrun sagt, Sigurd erhebt sich über alle Männer wie die Esche über Dornen (vgl. IV, 2, S. 50), indem sie wieder das Motiv der Esche mit ihrem Mann verbindet, und Brynhilde lobt Gunnar, der mehr gewagt hat als Sigurd und der durch das Iodernde Feuer zu ihr ritt. (Vgl. ebd.) So bringt Brynhilde Gudrun dazu, den Betrug zu enthüllen. Gudrun rechtfertigt Sigurd und sie übernimmt die Schuld, dass er den Schwur gebrochen habe. Sie übernimmt auch die Verantwortung für die Ränke und entlastet dabei den Helden:

Doch ohne Schuld ist Sigurd. Als er kam
 In dieses Haus, da hat sogleich zur Liebe
 Sein Anblick und sein Wesen mich entflammt,
 Doch Dir war all sein Denken nur geweiht!
 Da, wie mich meine Mutter elend sah,
 Hat sie Vergessenheit in einem Tranke
 Für ihn gemischt, den hab' ich ihm gereicht.
 Als Sigurd trank, da schwand aus seinen Sinnen
 Brynhild und Alles, was er ihr geschworen
 Und mir ward seine Liebe zugewandt. (IV, 2, S. 51.)

Der Mann, der Schuldige, der den Lauf der Dinge hätte ändern können, darf frei handeln, ohne Konsequenzen. „Doch [...] Sigurds Name soll erhaben / Und ohne Flecken über Alle leuchten!“ (Ebd.) Hier wird noch einmal verdeutlicht, dass alles Üble von den Frauen stammt. Alle drei Frauen, Brynhilde, Gudrun und Chriemhilde, haben weibisch gehandelt. Zusätzlich entschuldigen sie den schuldlosen Schuldigen, der sich insbesondere bei Sigismund seiner Schuld bewusst wird. Dass sich Brynhild in der monologischen dritten Szene des vierten Aktes über den Betrug nicht aufregt, sondern genauso wie Gudrun Verständnis für seine Taten zeigt, beweist, dass das Patriarchat sehr tief in der Gesellschaft verwurzelt ist. So wundert es nicht, wenn sie sich fragt: „Wie kommt es, daß die Kunde dieser Thaten / Zu unerhörter Wuth mich nicht entflammt?“ (IV, 3, S. 52.)

Trotzdem entwirft sie den Plan, den Neid Gunnars auf Sigurd zu erregen, denn ihr Ziel ist die Ermordung Sigurds. So macht sie vom männlichen, königlichen Prestige Gebrauch und sagt Gunnar: „Er [Sigurd] wird Dich [Gunnar] Deiner Herrschaft noch berauben, / Denn wer beachtet Dich noch neben ihm? / Von ihm befreit wirst herrlich Du gebieten, / Von keines andern Königs Glanz erreicht.“ (IV, 4, S. 53.) Brynhild lässt Gunnar klein neben Sigurd erscheinen, was ihn reizt und leicht zu ihrem Opfer macht.

Zugleich beruht sie auf der Nacht in Skatalundr, indem sie dabei lügt dem Zwecke der Eifersucht dienend:

Doch das ist's nicht allein. Er hat mit Schimpf
 Uns beide so bedeckt, daß wir zum Spotte
 Der Welt gereichen, rächen wir uns nicht.
 Denn wisse – o! kaum läßt mich Zorn und Scham

Das Schändliche verkünden? – Sigurd prahlt,
Wie Gudrun eben mir verrathen hat,
Daß er in meinen Armen einst geruht. (Ebd.)

Sie untergräbt den Charakter Sigurds und Gunnar erweist sich als ein leicht zu überredender Schwächling, der sie begehrt und ihr gehorcht. So Brynhilde: „Das wisse, nie berühren / Wirst Du mich, je, so lange Sigurd lebt, / Das schwör ich Dir mit hohen Eiden zu. / Denn einen Mann, der solche Schmach erträgt, / Müßt' ich verachten!“ (IV, 4, S. 54.)

Ihr gelingt es, Gunnar für ihre Mordpläne zu begeistern, indem sie ihm sich selbst verspricht. Und Gunnar? Er ist ihr so sehr verfallen, er schwankt zwischen *tremendum* und *faszinosum* und er gesteht:

Was litt' ich nicht, seitdem ich sie besitze!
Denn wie besitz' ich sie? Nur um fortwährend
Mit Wünschen meine Sinne zu entflammen,
Die stets zurück sie weist! Ich gleich dem,
Der vor dem Thor des Paradieses stirbt,
Von jeder Qual der Sehnsucht hingewürgt! (Ebd.)

Von der Verachtung Brynhildes gequält wendet sich Gunnar an seine Brüder, Högni und Guthorm, denn er sei fest davon überzeugt, dass Sigurd treulos in Brynhildes Arm auf Skatalundr gelegen hat. Sterben soll Sigurd und Gunnar rechnet auf die Schwerter seiner Brüder. (Vgl. IV, 6, S. 55.) Diese Rolle des Mörders übernimmt nun Guthorm und er schlägt vor, Sigurd nicht im Kampf, sondern während des Schlafes zu töten oder wenn Sigurd wehrlos ist. (Vgl. IV, 7, S. 56.)

Auf die Erfüllung seiner Begierde wartet nun der in sie verliebte Gunnar: „Brynhilde such' ich jetzt, / Bei ihrem Anblick Alles zu vergessen / Im Taumel des Genusses ihrer Reize / Mich zu betäuben [...]. Um solchen Preis ein Mord ist nichts!“ / O kommst Du endlich, Liebe zu gewähren, / Nach der in Sehnsucht Gunnar sich verzehrt!“ (V, 7 u. 8. S. 65.) Vom *faszinosum* ist nun die Brücke zum *tremendum* nicht weit, ein Mord trennt sie. Als wäre die Ermordung nicht genug, schafft sie noch jene Voraussetzungen, die Gunnar als Opfer ihrer List erscheinen lassen. So hat der Leser Mitleid mit dem Mörder, da er seiner unerfüllten Begierde zum Opfer fiel.

Nach der Vollendung des Mordes verweigert ihm Brynhilde ihre Liebe und wirft ihm vor, sinnlos gehandelt zu haben: „Versprochen hab' ich nur, Dir das zu bieten, / Was Du verdienst. Verdient nun von Brunhilden / Ein Gunnar Liebe? [...] Ich hatte Gründe [für den Mord], doch wo sind die Deinen?“ (V, 8, S. 65f.) Sie benutzt ihre Reize, um ans Ziel zu gelangen und wird so zum Monster.

Gunnar rechtfertigt seine Tat, indem er sagt, „[g]erecht war mein Thun, denn solche Strafe / Gebührt Verräthern, die des Freundes Weib, / Das Heiligste, nicht achten!“ (V, 7, S. 65.) Er gesteht, es sei Sigurd in Skatalundr gewesen, der um sie gefreit habe. Mit Recht starb er, erklärt er Brynhilde mit den Worten: „[...] daß er [Sigurd] dort / Sich Dir vermählt hat, ist ja meine Stütze. / Dort hat den Augenblick er frech benutzt, / Nicht achtend, daß des Freundes Braut es war, / Die er zu werben war gesendet worden. / Bedürfte es mehr der Gründe noch fü mich?“ (V, 8, S. 66.)

Sigismund ist in diesem Punkt dem Lied *Brünhildens Helfahrt* nicht treu, sondern er belastet die Figur Brunhildes und lässt sie wie ein listiges Weib erscheinen. Nach dem Lied sagt Brynhild: „Doch schalt mich Gudrun, / Gjukis Tochter, / daß in Sigurds Arm / ich einst geruht.“³⁷ Eben diese Tat übernimmt nicht Gudrun, sondern Brynhild bei Sigismund, Brynhild lügt, sodass Gunnar auf Sigurd eifersüchtig ist. Der Eingriff von Sigismund macht aus Brynhilde ein elendes Geschöpf.

³⁷ Genzmer, *Brünhildens Helfahrt*, S. 365-368, hier S. 367.

Der betrogene Gunnar sagt ihr: „Sagtest Du nicht selbst, daß er sich rühmte: / In Deinen Armen hab' er einst geruht?“ (Ebd.)

Gunnar ließ sich leicht von ihr dazu überreden und das ist nun seine Entschuldigung für den Mord. So leugnet er nicht mehr, dass er sie mit Sigurds Hilfe betrogen hat. Nachdem das Opfer Brynhilde ihren Betrüger betrogen hat, verschafft sie ihm Schuldgefühle Sigurd gegenüber, sodass für den Leser Brynhilde zum Monster wird. Brynhilde wirft Gunnar vor, er habe meuchlerisch den grauenhaften Mord begangen, er habe vergessen, was Sigurd ihm geschworen habe, und dass er sein Blut mit Sigurds Blut zum Zeichen ihres Bundes vermischt habe. (Vgl. V, 8, S. 65f.) Dies unterstreicht ihre Monstrosität.

Erst dann deckt Brynhilde Gunnar ihren Plan auf, indem sie zuerst Sigurd von seiner Schuld befreit. Ihre Worte sind ein Lob für Sigurd:

Niemals hat Sigurd größer sich gezeigt,
Nie edler, niemals treuer! Denn sein Schwert,
Das goldverzierte, legt' er zwischen uns,
Als er mit mir das Lager dort bestiegen.
So sehr sorgt er für Dich, daß seine Hand
Mich nicht berührte, noch sein Mund mich küßte!
So wandellos war er bemüht, die Eide,
Die er Dir that, zu halten! Ohne Fehl
Und fleckenlos hat er mich Dir gegeben.
Gelungen war ihm die höchste That,
Sich selbst zu überwinden! (V, 8, S. 66f.)

Sie gesteht, sie wüsste, Sigurd sei unschuldig. Für Gunnar ist sie nun ein fürs Verderben geborenes Weib, da sie an einem Unschuldigen Rache genommen hat. Er sagt: „Wehe mir! / So hast Du mich verderbt, furchtbares Weib! / Dir war bewußt, daß ohne Schuld er war? / Und wissend machtest Du meineidig mich?“ (V, 8, S. 67.) „Warum, Furchtbare, mußte Sigurd sterben, / Den Du doch liebtest? Warum hast Du mich / Den Du nicht liebst, gemacht zu seinem Mörder?“ (V, 8, S. 68.)

Sie rächt sich an Gunnar, indem sie ihn mit der Schuld für die Ermordung eines Unschuldigen belastet. Gunnar ist nichts anderes für sie als ein Instrument, das sie nun zertrümmert:

Brynhilde:
Dich hab' ich nun durch Sigurds Mord der Rache
Der ew'gen Götter sicher preis gegeben!
In Sigurd habt ihr euch nur selbst erschlagen.
Dein ganzes Leben wird nur Reue sein,
Die Deine Brust zerfleischt mit Geierskrallen,
Bis ihm ein blut'ger Tod ein Ende macht. (Ebd.)

Brynhilde agiert egoistisch, denn sie könne Sigurd wegen der Ränke der Giukungen nicht haben, deshalb musste er sterben. Entweder er gehöre ihr oder er sterbe trotz seiner Unschuld. Sie gesteht:

Betrogen habt ihr mich, ihr Giukungen!
Sigurd gehörte mir durch Odhins Spruch,
Doch habt ihr ihn durch Zaubertrunk geblendet
Und dann ihn noch gebraucht, mich auszuliefern
Dem ungeliebten Manne, der mich nie
Aus eigener Kraft, Du weißt's, errungen hätte!
Begreifst Du nun, welch' ungeheuer Zorn
Mich faßte bei Entdeckung dieser Frevel?
Ein Weib, so hoch von Muth, daß sie dem Ersten
Der Männer nur als Gattin dienen wollte,
Habt ihr gewagt, um diesen zu betrügen
Und ihr statt seiner solch' ein Schattenbild

Von Mann in Dir zu geben? (V, 8, S. 67.)

Zum Schluss versucht Sigismund eine Lücke im eddischen Stoff auszufüllen, nämlich dass sich Gudrun, im Gegensatz zu Kriemhild des *Nibelungenliedes*, mit den Mördern ihres Gemahls wieder aussöhnt. Bei Sigismund will sie nach der Ermordung Sigurds sterben, aber da erscheint Sigurds Geist und fordert sie zur Rache auf.³⁸

Die sechste „Scene“ des letzten Aktes schildert das Gespräch zwischen dem Geist des Verstorbenen und Gudrun, in dem er sie zur Rache auffordert: „Nie ward ein Mord / So freventlich vollführt! Es schreit zum Himmel / Mein Blut um Rache auf! Doch wessen Hände / Vollenden diese, wenn Du nicht mehr lebst? / Nein lebe, Gudrun! Lebe meiner Rache!“ (V, 6, S. 64.)

6.2.4. Wozu auf *einem* Scheiterhaufen?

Sigismund schließt das Drama in Anlehnung an das nordische Lied *Brynhildes Helfahrt bzw. Todesfahrt*, doch mit kleinen Abweichungen, und er beschreibt dabei die Fahrt Brunhildes in einem Wagen in die Unterwelt. Es geht um einen Dialog in einer unterirdischen Felsenschlucht zwischen einem steinernen, erdentsprossenen Riesenweib und Brynhilde, die dem verstorbenen Sigurd folgen will.

Hierzu helfen nun dem Leser beim Verständnis der Lokalisierung der teilnehmenden Frauen einige mythologische Elemente.

Hel war nach der *Edda* die Tochter Lokis und einer Riesin, Schwester eines Wolfes und einer Schlange. Sie ist halb schwarz und halb menschenfarbig und ihr Wohnort ist im Dunkel der Erde zu finden, unter der Wurzel der Esche, Yggdrasill, im Niflheim, dessen Innerstes Niflhel heißt. Die im Kampfe Gefallenen wurden nach Walhall getragen, nur die am Alter Gestorbenen und die Kranken fuhren zu ihr nieder.³⁹

Hel und ihre zwei Geschwister waren die entsetzlichsten Geburten der Unterwelt und da die Asen wussten, von ihnen käme nur Übles, haben sie sie weit von sich geschleudert, die Schlange in das Meer, wo sie wuchs, bis sie mit dem Namen Midgards-Schlange die ganze Erde umgab, den Wolf Fenris fesselten sie mit einem unzerreißbaren Band und Hel verbannten sie in die Unterwelt. Für die Skandinavier galt der Tod, die Krankheit und die Entkräftung als das Schrecklichste überhaupt, deshalb wurde Hel grässlich dargestellt, als furchtbare Riesin in einer entsetzlichen und Grauen erregenden Umgebung.⁴⁰

Das Riesenweib bei Sigismund ist auch vorkosmisch und gleicht - nach der Regieanweisung - einem Felsen, da ihr Leib in den Felsen übergeht. Kopf und Arme sind zwar frei, aber sie scheinen aus Stein zu sein. (Vgl. S. 70.) Der Dialog dieses Wesens mit Brynhilde dient in erster Linie dem Lob Sigurds, des erhabenen Völkerfürsten (vgl. V, 9, S. 70), wie ihn das Riesenweib nennt. Nach ihrer Beschreibung wurde Sigurd im Reich der Toten als Held empfangen, die „Klüfte heulten und die Felsen dröhnten / Und donnernd frachten auf die Pforten Hels / vor [s]einen Schritten.“ (Ebd.)

Der Schluss des Dramas erinnert an seinen Anfang, denn es sind wiederum mythische Wesen, alles weibliche Wesen, die den Helden durch die Schilderung seiner heroischen Taten loben. Es waren die Walküren in der ersten Szene des ersten Aktes, nun ist es dieses vorweltliche, vorzeitliche Wesen, das das ruhmvolle Leben des Helden preist und ihn willkommen heißt. Eine Hymne an das männliche Geschlecht ist dieser Zyklus des Dramas, der mit entlehnten Szenen aus *Brynhildes Helfahrt* anfängt und auch endet.

Während Sigurd, der Betrüger, einen ehrenvollen Empfang in der Unterwelt hat, werden Brynhilde die Pforten der Unterwelt verweigert. Nicht nur das. Das Riesenweib fragt sich, wer es ist, der überhaupt wagt, den Schritten Sigurds zu folgen. Ihre Antwort ist ein ironisches

³⁸ Vgl. Stein, 1883, S. 26.

³⁹ Vgl. Grimm, 1943, S. 193f.; Mehr zu Hel, Hella oder Hekla in 3.5.3. im ersten Teil dieser Arbeit.

⁴⁰ Vgl. Binder, S. 232f.

Lachen: „Ha! / Brynhild ist es! Den Eingang wehr' ich ihr!“ sagt sich das Riesenweib. „Erfrech' Dich nicht, noch weiter fort zu steigen / [...] / Walkürenhexe! Was ist dein Begehrt? / Mordgierige! Du hast mit deinen Händen, / Das wisse, Menschenblut zu oft verspritzt!“ (V, 10, S. 71.)

Das Riesenweib, die Rolle der Theodizee übernehmend, wirft ihr vor, alles Üble stammt von ihr. Sie sei „[v]erhaßt zugleich den Göttern und den Menschen!“ (Ebd.) Diesen letzten Vorwurf bestätigen frühere Aussagen wie „Zum Bösen nur für uns bist Du geboren / Und krank von Unheil kamst Du schon zur Welt!“ (V, 4, S. 61) oder „O wäre sie uns nimmermehr geboren!“ (Ebd.) Einerseits sind ihre Reize unverkennbar, doch andererseits wird sie in den düstersten Farben dargestellt.

Ihre gestohlenen Gewänder, die ihr ihre Identität gaben, interessieren niemanden mehr, ihr ewiger Schlaf als Strafe von Gott, die Verwandlung Sigurds und der Betrug an ihr, ihre Verdinglichung als verkaufte Braut, das ist alles vergessen.

Das Einzige, was übrig bleibt, ist der Vorwurf des Riesenweibs, dass sie „Giukis hohes Haus gestürzt“ hat. (Ebd.)

Dass ihre Seele als Walküre Sigurds Spuren folgend zur Hel hinabfährt, unaufgehalten von dem Riesenweibe, das sie daran hindert, Sigurd zu folgen,⁴¹ stimmt nicht ganz, denn ihre Identität als Walküre wurde beschimpft und schon lange war sie dieser Identität beraubt. Es ist eine elende Frau übrig geblieben, die sich selbst opfernd versucht, dem Manne zu folgen. Aber weder im Diesseits noch im Jenseits gibt es einen Platz für sie. Sie lebt und stirbt mit der Vorstellung, sie gehöre dem Mann, ihrem Bezwinger: „Wir aber bleiben ewig nun zusammen, / Sigurd und ich!“ (V. 10, S. 72.)

Von ihrer Vereinigung mit Sigurd in der Ewigkeit, im Jenseits, spricht sie kurz vor ihrer Aufopferung: „So wisse denn [sagt sie Gunnar]: nicht konnte hier auf Erden / Ich ihm gehören, wengleich ihm vermählt. / Wir konnten nur im Tod' uns erst vereinen. / Er ging voraus und heut noch folg' ich nach [...]“. (V, 8, S. 68.)

Der erschütterte Gunnar ist trotz seiner unerfüllten Begierde bereit, ihr noch einen Wunsch zu erfüllen, da sie auf ihn einen unwiderstehlichen Zauber ausübt: „So sprich, Brynhild, bewiesen hab' ich ja, / Daß Deinen Worten ich zu sehr gehorche.“ (Ebd.) Sie hat noch eine Bitte, die letzte ihres Lebens, sagt sie ihm. Gunnar soll ihr versprechen, dass er sie und Sigurd auf *einen* Scheiterhaufen legen wird (ebd.), obwohl das nordische Lied von *zwei* Scheiterhaufen spricht.

Warum unterscheidet sich nun bei Sigismund der Tod Brynhildes bei Sigurds Begräbnis?

Im nordischen Lied steht, „[n]ach dem Tode Brünhilds wurden zwei Scheiterhaufen errichtet: einer für Sigurd, und der brannte zuerst; Brünhild aber ward auf dem anderen verbrannt“.⁴²

Es wird in der *Edda* von verschiedenen Holzstößen berichtet, wobei Sigurd zuerst brennt, aber eine „wörtliche Erfüllung von Brynhilds Bitte hätte [...] eine Zusammengehörigkeit der beiden auch in den Augen der Ausführenden bedeutet.“⁴³ Und eben diese Zusammengehörigkeit erzielte Sigismund, da Brunhild entblößt von ihrer Identität als einzige Waffe im Leben und im Tode die Liebe für den Mann hatte.

Zusammenfassend geschildert geht es in diesem Drama um die Bestrafung einer betrogenen Schwanjungfrau, die wiederum betrogen wird. Es ist ein Werk mit einer elenden, erbärmlichen Amazone ohne Waffen, ohne Identität. Sie kämpft nicht, auch nicht mit Worten, sondern sie

⁴¹ Vgl. Rehorn, S. 175.

⁴² Genzmer, *Brünhildens Helfahrt*, S. 365-368, hier S. 365.

⁴³ Vgl. Reichert, 1988, S. 594. „Nur in der Snorra Edda wurden die beiden zusammen verbrannt. Nach Vorstellung des Publikums war Brynhild Sigurds Gattin, wenn sie mit ihm verbrannt wurde wie in der Snorra Edda. Deswegen scheint es mir wichtig, darauf hinzuweisen, daß Brynhilds Wunsch nach gleichzeitiger Verbrennung mit Sigurd in anderen Quellen nicht ausgeführt wird.“ Ebd.

wartet auf den ihr Bestimmten, um ihn dann ermorden zu lassen. Sie bereitet ruhig den Mord ihres Geliebten vor, indem sie lügt und sich verstellt. Ausdrücke, die ihren Geist rühmen, verblasen ohne Weiteres auf der Stelle, diese Brynhilde tut nichts und meint nicht. Sie ist schon vor ihrer Einführung verdinglicht worden.

Der abschließende Kommentar der damaligen zeitgenössischen Kritik ist,

daß die Walkyre Brunhilde als Heldin einer modernen Tragödie nicht geeignet ist unsere Mitempfindung zu erregen, und daß die Zaubermittel in der Form, wie die Sage sie enthält, in einer modernen Bühnendichtung eine Stelle nicht finden dürfen. Eine zweite Erfahrung geht in das Bedenken über, daß auch das Weib Brynhilde, bei aller psychologischen Vertiefung ihres Charakters, so ohne Weiteres zu einer tragischen Heldin im dramatischen Sinne auch noch nicht geschaffen ist. Ihrem Charakter fehlt die ἀμαρτία, also ist der einfache Conflict ausgeschlossen.⁴⁴

Nördlichere Quellen der Sage gibt es nicht. Die eddische Walküre erscheint als besonders androgyn. Eine fremdere Brynhilde als die der Lieder der *Edda* gibt es nicht. Doch auch dieser ferne, vorkosmische Mythos der starken Frau diente bloß der Entkräftung seiner Protagonistin. Auch diese Brynhild wurde entmythisiert.

⁴⁴ Rehorn, S. 176.; Dieser abwertende Kommentar Rehorns dehnt sich auch auf die Brunhild-Figur bei Waldmüller, Geibel und Sigismund aus.

C

**Brunhild als *tema con variazioni* in allen Gattungen.
Als Vortragsthema, in der Lyrik und
„als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“**

7

Johann Wolfgang von Goethe: *Der Maskenzug der romantischen Poesie* (1810)

Zum wohl ersten künstlerischen Debüt Brunhildes, einer heidnischen Figur aus barbarischer Vorzeit

Dem Pol entsprießt die herrlichste der Frauen.¹

¹ Goethe, Johann-Wolfgang von: „Der Maskenzug der romantischen Poesie“. In: Ders.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Epen, West-Östlicher Divan, Theatergedichte*. Bd. III. Hrsg. von Ernst Beutler. Einführung und Textüberwachung von Hellmuth Freiherrn von Maltzahn. Zürich u. Stuttgart: Artemis 1959, S. 704-711, hier S. 707.; Im Folgenden Seitenzahl im Text.

7.1. Die Nibelungen als Vortragsthema Goethes für „die hohe Weiblichkeit“ der Weimarer „Unterhaltungen am Mittwoch“

Christoph Heinrich Müller sendete mir seine Ausgabe [des Nibelungenliedes] leider ungeheftet, das köstliche Werk blieb roh bei mir liegen, und ich, in anderem Geschäft, Neigung und Sorge befangen, blieb so stumpf dagegen wie die übrige deutsche Welt; nur las ich zufällig eine Seite, die nach außen gekehrt war, und fand die Stelle, wo die Meerfrauen dem kühnen Helden weissagen. Dieß traf mich, ohne daß ich wäre gereizt worden, in's Ganze tiefer einzugehen; ich phantasirte mir vielmehr eine für sich bestehende Ballade des Inhalts, die mich in der Einbildungskraft oft beschäftigte, obschon ich es nicht dazu brachte, sie abzuschließen und zu vollenden.²

Johann Wolfgang von Goethe

In den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts existierte das *Nibelungenlied* ausschließlich als altdeutsche „Curiosität“ im Bewusstsein einiger weniger. Goethe ließ sogar 25 Jahre die oben erwähnte Müller'sche Ausgabe ungelesen,³ obwohl er schon vor der ihm von Müller zugesandten Ausgabe (1782) von der Existenz des *Nibelungenliedes* wusste. Johann-Jakob Bodmer legte ihm 1779, als Goethe Zürich besuchte, die Abschrift des Gedichtes neben *Ilias* auf das Pult, in der Hoffnung seine Aufmerksamkeit zu erregen, allerdings ohne Erfolg.⁴

Außerdem haben noch weitere bekannte Persönlichkeiten der literarischen Szene – u.a. auch Lessing, Herder und Klopstock – dem *Nibelungenlied* die geringste Beachtung geschenkt, und König Friedrich II schrieb Christoph Heinrich Müller am 22.02.1784⁵ den vielzitierten Satz: „Meiner Ansicht nach sind solche [Gedichte] nicht einem Schuß Pulver werth und verdienten nicht, aus dem Staube der Vergessenheit gezogen zu werden. In meiner Büchersammlung wenigstens würde ich dergleichen elendes Zeug nicht dulden, sondern heraus schmeißen.“⁶ Die Ablehnung des *Liedes* von Friedrich II. fand übrigens in völliger Übereinstimmung mit seinen Zeitgenossen statt.⁷

Goethes Äußerungen über das *Nibelungenlied* finden sich in persönlichen Aufzeichnungen wie in den Tagebüchern und in den *Annalen*, in seinem Briefwechsel und an vielen Stellen seines

² Goethe, Johann-Wolfgang von: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. IIII. *Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse*. Weimar: Hermann Böhlau 1893, S. 28f. Dieser Kommentar Goethes stammt aus seinen *Tag- und Jahreshften* aus dem Jahr 1807.

³ Brackert, Helmut: „Nationallied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie“. In: Ursula Henning u. Herbert Kolb (Hrsg.): *Medievalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag*. München: Beck 1971, S. 343-364, hier S. 344.

⁴ Vgl. ders.: „Die Bildungsstufe der Nation' und der Begriff der Weltliteratur. Ein Beispiel Goethescher Mittelalter-Rezeption“. In: Hans Reiss (Hrsg.): *Goethe und die Tradition*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 84-101, hier S. 84.

⁵ Vgl. Boehn, S. 3.

⁶ Brief Königs Friedrich II an Christoph Heinrich Müller vom 22.02.1784. Mit diesem berühmt gewordenen Brief bedankt sich König Friedrich II bei Müller für die Zusendung der Nibelungen. Es wäre aber dem König nicht recht, wenn man ihm aus diesem Grund einen Vorwurf machen würde, da die französische Schulung seines Geistes einerseits und der damals vorherrschende Zeitgeist andererseits zur Ablehnung des Liedes führten. Vgl. Boehn, S. 3.; Es wird allerdings behauptet, der vielzitierte Satz des Königs sei nicht direkt auf das *Nibelungenlied* gemünzt, obwohl man zugeben muss, es gab im literarischen Horizont Friedrichs und seiner Zeitgenossen wenig Bezugspunkte für das archaisch-höfische „Zwittergebilde in einer fremden Sprachform.“ Vgl. Schulze, 2008, S. 279.; Siehe dazu Zarncke, Friedrich: „Friedrich der Große und das Nibelungenlied“. In: *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*. Phil.-hist. Classe. Bd. 22. Leipzig 1870, S. 193-226, bes. S. 203-206.

⁷ Vgl. Boehn, S. 3.

Werkes sowie auch in Briefen und Erinnerungen anderer. Sein Urteil über das *Lied* war kein konstantes, denn man wird mit Zeugnissen konfrontiert, die 1806 zum ersten Mal auftauchen und bis 1831 reichen. So ergibt sich aus diesen Äußerungen ein schwankendes Bild, nämlich vorsichtiges Lob einerseits, doch verbunden mit Zweifel, Ablehnung und Kritik andererseits.⁸ Goethe ließ auch nur ungern etwas aus dem Mittelalter in sein Blickfeld treten und teilte das Desinteresse, mit dem das gebildete Publikum dieser Zeit auf Johann-Jakob Bodmers Neuentdeckung des *Nibelungenliedes* reagierte. In den Zusammenhang des damals vorherrschenden patriotischen Zeitgeistes, nun da sich das Interesse an die nordische und überhaupt die romantische Vorzeit wendet, gehört auch Goethes Beschäftigung mit dem *Nibelungenlied*.⁹ 1806 wandte er sich dem *Lied* zu, 1808-9 beschäftigte er sich besonders eingehend damit und in den folgenden Jahren kommt das *Lied* wiederholt in seinen literarästhetischen und kulturpolitischen Überlegungen vor. Aber der Anstoß zum *Lied* kam von außen motiviert von den Gelehrten seiner Zeit und den von der patriotischen Nibelungenmode erfassten Damen des Weimarer Hofes.¹⁰ Erst nach der allgemeinen patriotischen Interessenbildung im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und im Rahmen des Literaturkreises der Weimarer Mittwochsvorträge beginnt also die Auseinandersetzung Goethes mit dem *Nibelungenlied*.¹¹

Doch er selbst, so bekennt er in einem Brief an Karl Ludwig von Knebel, „hätte das Gedicht für [sich] vielleicht niemals durchgelesen, und noch viel weniger soviel darüber nachgedacht, als [er] gegenwärtig tun muß, um durch Reflexionen und Parallelen die Sache anschaulicher und erfreulicher zu machen.“¹² An der Unvergleichbarkeit des *Nibelungenliedes* mit der *Ilias* hat er zeitlebens festgehalten und die Ansicht der literarischen Welt, das *Nibelungenlied* sei nach Johannes von Müller die „teutsche Ilias“, nicht geteilt.¹³

⁸ Vgl. Hahn, Reinhard: „Dies Werk ist nicht da, ein für allemal beurtheilt zu werden [...]“. Über Goethes Auseinandersetzung mit dem *Nibelungenlied*. In: *Goethe-Jahrbuch* 112 (1995), S. 275-286, hier S. 276f.

⁹ Vgl. Brackert, 1972, S. 84f. u. S. 88f.; Gewaltige patriotische Konflikte während der französischen Besatzung entwickeln sich vor allem in Preußen, aber auch in anderen Teilen Deutschlands und die gebildete Schicht legte still und vorsichtig die französische Literatur bei Seite, indem sie zur deutschen griffen. Vgl. ebd., S. 86 u. S. 88.; Um sich dem damals vorherrschenden Zeitgeist bewusst zu werden, wird hier aus der Einleitung des *Nibelungenliedes* zitiert von der Ausgabe Friedrich Heinrich von der Hagens vom 28.08.1807 zu Berlin: „Wie man zu des Tacitus Zeiten die Altrömische Sprache der Republik wieder hervor zu rufen strebte: so ist auch jetzt, mitten unter den zerreißensten Stürmen, in Deutschland die Liebe zu der Sprache und den Werken unserer ehrenfesten Altvordern rege und thätig, und es scheint, als suche man in der Vergangenheit und Dichtung, was in der Gegenwart schmerzlich untergeht.“ Hagen, Friedrich-Heinrich von der: „Einleitung“. In: *Der Nibelungen Lied*. Herausgegeben von Friedrich-Heinrich von der Hagen. Berlin: Bei Johann-Friedrich Unger 1807, S. I-IV, hier S. I.; Goethe kannte die Ausgabe von der Hagens, denn ihm wurde 1807 diese publizierte Edition übersandt. Dafür bedankt er sich in seinem Brief bei von der Hagen am 18.10.1807, er entschuldigt sich, „daß [er] nicht mehr in diesem Fache getan“ und bittet mit Nachdruck um die versprochene Einleitung, „weil man erst über verschiedene Bedingungen, unter denen das Gedicht entstanden, aufgeklärt werden muß, ehe man darüber noch weiter zu urteilen wagt.“ Brief Goethes an Friedrich-Heinrich von der Hagen vom 18.10.1807. Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefe. 1805-1821*. Bd. III. Hamburger Ausgabe in 4 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Bodo Morawe. Hamburg: Wegner 1965, S. 57.

¹⁰ Vgl. Hahn, 1995, S. 284f.

¹¹ Vgl. Schulze, 2008, S. 280.

¹² Brief Goethes an Karl Ludwig von Knebel vom 25. November 1808. Goethe, 1965, S. 95.

¹³ Vgl. Brackert, 1972, S. 90f.; Schon 1786 urteilt Müller „Der Nibelungen-Lied könnte die teutsche Ilias werden“. Müller, Johannes von: *Der Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft. Von dem Aufblühen der ewigen Bünde an*. 17. Bd. Zweyte Abtheilung. Leipzig: Weidmann u. Reich 1786, S. 121.

Nach Goethe ist „[s]o viel [er], ohne sonderliches Studium dieses merkwürdigen Gedichtes, einzusehen glaub[t], [...] die Fabel in ihren großen Hauptmotiven ganz nordisch und völlig heidnisch“¹⁴ und an folgendem, zusammenfassendem Urteil seiner Beobachtungen hat er lebenslang festgehalten. Mit Goethes Worten:

Uralter Stoff liegt zugrunde.
Riesenmäßig.
Aus dem höchsten Norden.
Behandlung, wie sie zu uns gekommen.
[...]
Die Motive durchaus sind grundheidnisch.
Keine Spur von einer waltenden Gottheit.
Alles dem Menschen und gewissen [Einflüssen? Kräften?] imaginativer Mitbewohner der Erde angehörig und überlassen.
Der christliche Kultus ohne den mindesten Einfluß.
Helden und Heldinnen gehn eigentlich nur in die Kirche, um Händel anzufangen.
Alles ist derb und tüchtig von Hause aus.
Dabey von der gröbsten Rohheit und Härte.¹⁵

Goethe war, wie er sich selbst nannte, „Gast und Wanderer“ in den Regionen des Altdeutschen¹⁶ und hat dem Mittelalter eine wachsende Zurückhaltung entgegengebracht. Er sah sich gerne bei fremden Nationen um und er rät allen, es ihm gleich zu tun. So Goethe:

National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon, oder die Nibelungen; sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne

¹⁴ Brief Goethes an H. Eichstädt vom 31.10.1807. Goethe, 1965, S. 58.; Doch man soll in Betracht ziehen, dass „keines seiner Urteile verständlich ist, wenn es aus seinem jeweiligen Kontext herausgelöst wird. So muß etwa sein Insistieren auf dem ‚Grundheidnischen‘ der Nibelungen als Antwort auf die apodiktische Behauptung August Wilhelm Schlegels bezogen werden, ‚daß das Gedicht seinem innersten Geiste nach Christlich‘ sei.“ Hahn, 1995, S. 277.; Siehe noch dazu Schlegel, August-Wilhelm: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Teil III (1803-1804). Geschichte der romantischen Literatur*. Herausgegeben von Jakob Minor. Heilbronn: Henninger 1884, S. 124. Analytischer darin das Kapitel „Deutsche Ritter-Mythologie“, S. 111-125.

¹⁵ Goethe, Johann-Wolfgang von: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. XLII. *Aus dem Nachlaß*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1907, S. 471-474, hier S. 472f.; Es geht dabei um eine von Goethe stichwortartige Rezension der Simrockschen Übersetzung von 1827, die Goethes tiefes Verständnis des Heldenepos verrät und aus dem Nachlaß veröffentlicht worden ist. Vgl. Goethe, 1965, S. 539.; In diesem Aufsatz Goethes, dem die Herausgeber der nachgelassenen Werke den Titel „Das Nibelungenlied, übersetzt von Carl Simrock. 2 Theile. Berlin 1827“ gaben, ist seine Gesamtauffassung der Nibelungen niedergelegt. Dabei kann es aber wohl nur um einen identischen von den in den Annalen sogenannten „flüchtigen Aufsätzen“ des Jahres 1808 gehen, der von Goethe bei der Gelegenheit der Simrockschen Nibelungen 1827 wieder hervorgeholt worden sein soll. Vgl. Jenny, Ernst: *Goethes altdeutsche Lektüre*. Basel: Kommissionsverlag Reich 1900, S. 62. Diss. Univ. Basel.; Dieser in stichwortartigen Kurzsätzen verfasste Entwurf ist erst posthum 1833 veröffentlicht worden. Vgl. Gille, Klaus F.: „... uns ist nun die Betrachtung um so viel bequemer gemacht.“ Goethes Lektüre des Nibelungenliedes“. In: Dagmar Ottmann u. Markus Symmank (Hrsg.): *Poesie als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bornmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 71-82, hier S. 74.

¹⁶ Vgl. Steig, Reinhold: *Goethe und die Brüder Grimm*. Berlin: Herz 1892, S. 155.; Siehe zur Bezeichnung Goethes als „Gast und Wanderer“ den Weimarer Brief Goethes vom 02.10.1816 an die Königliche Hoheit. Ebd.

Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen¹⁷.

Gerade das *Nibelungenlied* hat für Goethe einen gravierenden Mangel, denn es fehlt das wichtige Moment, das dem Heidnischen erst seine kontextuelle Bedeutung gibt. Das ist das Antike¹⁸, denn

[w]ährend sich bei Homer die Menschenwelt noch einmal im Olymp spiegelt und die Götter nur ein Reflex der Helden sind, wölbt sich über den Nibelungen ‚ein eherner Himmel, keine Spur von Göttern, von Fatum. Es ist bloß der Mensch auf sich gestellt und seine Leidenschaften.‘ Was Goethe mithin vermißt, ist die humane Projektion: die nibelungischen Helden, die wie ‚eherne Wesen nur durch und für sich existieren‘, kennen keinen Entwurf, in dem sich auf höherer Stufe eine ideale Vorstellung ihrer selbst reflektiert. Sie haben für sich zwar Charakter, jedoch keine kultivierte, ausgebildete Menschlichkeit.

Nur von dieser Unterscheidung her läßt sich verstehen, was Goethe dem so viel zitierten und doch so selten richtig verstandenen Wort meint: „Die Kenntniß dieses Gedichtes gehört zu einer Bildungsstufe der Nation“.¹⁹

Doch was man unter Volk versteht, ist eine ungebildete Masse auf den ersten Stufen der Kultur stehend. Es ist wünschenswert, ihren Charakter zu bilden, wobei nur die antike Kunst als Basis der höheren Bildung ihren exzeptionellen Charakter gesichert hat und nur sie alleine zur höheren Charakterbildung führen kann.²⁰ Man sollte noch Goethes Begründung, die meist nicht mitzitiert wird, ergänzen: „Und zwar deswegen, weil es die Einbildungskraft erhöht, das Gefühl anregt, die Neugierde erweckt, und um sie zu befriedigen uns zu einem Urtheil auffordert.“²¹ Denn wenn man sich das Zitat genauer ansieht, dann wäre es das Gegenteil von dem, was man aus ihm hat herauslesen wollen, denn da steht nicht, „die Kenntnis dieses Gedichts gehört zum Bildungsgut“, sondern zu einer Bildungsstufe der Nation, wobei zu einer bedeutet zu einer früheren, überholten, die daher der neuen Zeit nicht mehr die verpflichtenden Vorbilder aufzeigen kann.²²

Das *Nibelungenlied* schließt nach Goethe die Menschen unter einem „ehernen Himmel“ hermetisch ab und, was ihn betrifft, setzt das Werk keine humanisierenden Impulse. Genau dieser „Hyperpaganismus“ des Werkes war nach Notizen von seinen Zeitgenossen der Haupteinwand Goethes gegen das *Nibelungenlied*.²³ Henriette von Knebel schreibt am 16.11.1808, Goethe hat uns am Mittwoch seine Reflexionen über das alte Gedicht mitgeteilt und er glaubt, in den damaligen Zeiten wäre eigentlich das wahre Heidentum zu finden gewesen. Da fügt sie hinzu, Homer hätte mit den Göttern in Verbindung gestanden, in diesen

¹⁷ Brief Goethes an Johann Peter Eckermann vom 31. Januar 1827. Eckermann, Johann-Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Herausgegeben von Heinz Schlaffer. München: Hanser 1986, S. 207.

¹⁸ Vgl. Brackert, 1972, S. 90.

¹⁹ Ebd., S. 91f.

²⁰ Vgl. ebd., S. 92f.; „Nation ist dabei zweiseitig zu fassen, historisch und pädagogisch, denn es meint offenbar die gegenwärtige Bildung der Nation ebenso wie ihre überwundene Bildungsstufe.“ Ehrismann, Otfried: *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenliedes von der Mitte des 18. Jh. bis zum Ersten Weltkrieg*. München: Fink 1975, S. 88. Darin das Kapitel „Goethe“, S. 84-90.; Dass die Beschränkung auf isolierte Äußerungen zu Fehldeutungen führen kann, hat Brackert anhand dieses vielzitierten Diktums Goethes in seinem Aufsatz „Die Bildungsstufe der Nation‘ und der Begriff der Weltliteratur. Ein Beispiel Goethescher Mittelalter-Rezeption“ überzeugend dargelegt. Vgl. Hahn, 1995, S. 277.

²¹ Goethe, 1907, S. 473.

²² Vgl. Brackert, 1971, S. 352. (Hervorhebung vom Autor)

²³ Vgl. Schulze, 2008, S. 288.; Siehe zu „Hyperpaganismus“ Goethe, Johann-Wolfgang von: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Herausgegeben von Ernst Beutler. Bd. XXII. *Goethes Gespräche*. Erster Teil. Zürich u. Stuttgart: Artemis 1964, S. 521.

Leuten aber ist keine Spur von irgendeinem himmlischen Reflekt.²⁴ Obwohl ihn also die Weimarer Gesellschaft von der Nibelungenmode gepackt drängte, machte er das *Lied* nicht zum deutschen Klassiker, sondern er rezipierte es in ständigem Vergleich mit Homer und gab der antiken klassischen Dichtung seinen Vorzug.

Zusammengefasst teilte Goethe, dem die Antike eine zeitlose Norm blieb, die Begeisterung seiner Zeit fürs Mittelalterliche nicht, während sich später seine ironische Distanz bis hin zur bissigen Ablehnung verfestigt,²⁵ indem er sagt,

[e]s ist in der altdeutschen düsteren Zeit, [...], eben so wenig für uns zu holen, als wir aus den serbischen Liedern und ähnlichen barbarischen Volkspoesien gewonnen haben. Man liest es und interessiert sich wohl eine Zeitlang dafür, aber bloß um es abzutun und sodann hinter sich liegen zu lassen. Der Mensch wird überhaupt genug durch seine Leidenschaften und Schicksale verdüstert, als daß er nötig hätte, dieses noch durch die Dunkelheiten einer barbarischen Vorzeit zu tun. Er bedarf der Klarheit und der Aufheiterung, und es tut ihm not, daß er sich zu solchen Kunst- und Literatur-Epochen wende, in denen vorzügliche Menschen zu vollendeter Bildung gelangten, so daß es ihnen selber wohl war, und sie die Seligkeit ihrer Kultur wieder auf Andere auszugießen im Stande sind, und die damit verbundenen hat er nicht nötig.²⁶

Goethes Interesse am *Lied* blieb stets das des Dichters, was sich an den Vortragsabenden in Weimar und an einem ebenso in Weimar stattfindenden Maskenzug zeigen lässt. Zu einem endgültigen Urteil über das Epos ist Goethe nicht gelangt und er ist nicht in allen Punkten seiner ursprünglichen Auffassung treu geblieben. Seine Meinung bildete sich allmählich.²⁷ So Goethe: „Der Wert des Gedichtes erhöht sich, je länger man es betrachtet, und es ist wohl der Mühe wert, daß man sich bemühe, sein Verdienst aufs Trockne zu bringen und ins Klare zu setzen“.²⁸

Goethes Beschäftigung mit dem Mittelalter, egal wie nachdrücklich ihn „Berufene und Unberufene“ immer wieder auf den poetischen mittelalterlichen Stoff hinwiesen, hat auf seine Werke keinen Einfluss genommen. Der betitelte Maskenzug von 1810 *Die romantische Poesie* zählt nach der Goetheforschung nicht recht,²⁹ doch er zählt als wohl erste Beschäftigung mit den Nibelungenhelden. Zudem wirft er auch noch das erste fahle Licht auf die Figur Brunhildes.

Die Gestalten seiner Schrift *Die romantische Poesie*³⁰ treten 1810 in Form eines Maskenzugs vor die Augen eines exklusiven, von Goethe unterrichteten Kreises am Weimarer Hof. Goethe wurde durch die Neuentdeckung des Nibelungenstoffes im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts sogar gezwungen, seine bisher mehr oberflächliche Betrachtung der Nibelungen aufzugeben und er begann während seiner Mittwochs-Vorträge seinem Publikum, zu dem

²⁴ Vgl. ebd., S. 521.

²⁵ Vgl. Brackert, 1972, S. 93.

²⁶ Brief Goethes an Eckermann vom 03.10.1828. Eckermann, S. 253f.

²⁷ Vgl. Hahn, 1995, S. 285f.

²⁸ Goethe an Karl Ludwig von Knebel vom 25.11.1808. Goethe, 1965, S. 95.

²⁹ Vgl. Hübner, Arthur: „Goethe und das deutsche Mittelalter. Festvortrag in Weimar am 7. Juli 1936“. In: Hermann Kunisch und Ulrich Pretzel (Hrsg.): *Kleine Schriften zur deutschen Philologie*. Berlin: Ebering 1940, S. 268-281, hier S. 275.; Goethe wurde übrigens „das Schema mit fast all den Gestalten alter Dichtung, die es vorführt, von Siegfried und Brunhild bis zu Rother und Herlind, durch den Präsidenten von Fritsch dargeboten – vermutlich um zu verhindern, daß der Dichter der Hofgesellschaft, die nun einmal dem altdeutschen Zeitgeschmack huldigte, wieder antikisch kam.“ Ebd., S. 275f.

³⁰ Die Verse des eingangs unbetitelten Maskenzugs waren dem Publikum gedruckt verteilt worden. Da sie Beifall gefunden haben, wollte Goethe einen würdigen Titel hinzufügen und einige Änderungen machen, doch hinzugefügt war nichts anderes als der Titel *Die romantische Poesie*. Vgl. Düntzer, Heinrich: *Goethes Maskenzüge*. In ihrem Zusammenhange dargestellt und erläutert von Heinrich Düntzer. Leipzig: Wartig 1886, S. 86.

auch die Herzogin Weimars zählte, das *Nibelungenlied* vorzulesen und zu erläutern. Diese Mittwochsgespräche, die Goethe „Unterhaltungen am Mittwoch“ nannte, verschafften der altdeutschen Literatur in Weimar einen so großen Aufschwung, dass Goethe für die Gestaltung seiner Redoute anlässlich der Verlobung der Tochter Karl Augusts am 14.01.1810 und des Geburtstags der Herzogin Luise am 30.01.1810 das Thema und die Motive aus der altdeutschen Poesie wählte. Am 02.02.1810 wurde der Maskenzug im Weimarischen Stadttheater uraufgeführt und am 16.02.1810 wurde er zur Feier des Geburtstags der Erbprinzessin Maria Pawlowa im Neuen Schloss wiederholt.³¹

Dieser Maskenzug von 1810, ein ihm vom Weimarer Hofkreis offenbar vorgegebenes Programm, stellt die mittelalterlichen Figuren mit spürbar ironischer Distanz vor,³² jedoch war Goethe wohl der erste, der versucht hat, die poetischen Gestalten des *Nibelungenliedes* in seinem Maskenzug künstlerisch greifbar hinzustellen.³³ Da Goethe keine bildliche Tradition der Dargestellten bekannt war, es gab ja bis dahin keine, so zeigen alle Helden eine gewisse Freiheit der Typisierung, z.B. war für ihn Siegfried ein morgenländischer Krieger, Brunehild, so nennt sie Goethe, ist in allem eine Minerva.³⁴

7.2. Die Goethesche Brunehild, die dem Pol entspringende „herrlichste der Frauen“

Goethe hat in seinem Maskenzug u.a. auch die Handlung der Vertreter aus dem Kreis der Heldendichtung verarbeitet, nämlich die Brunhild-Siegfried-Episode. Goethe fasst Brunehild und Siegfried ohne Assoziationen an eine bestimmte geschichtliche Epoche auf, sondern als Helden aus nordischer Zeit. Dabei vermeidet er jede Interpretation und jede historische konkrete Einordnung,³⁵ obwohl die Forschung eingehend vom Verhältnis Goethes zum

³¹ Vgl. Schulte-Wülwer, Ulrich: *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Giessen: Anabas 1980, S. 24f.; In einem Brief an Carl Friedrich Zelter vom 18.11.1805 erwähnt Goethe die „Unterhaltungen am Mittwoch“, während derer er seit dem Ende des Jahres 1805 in seinem Haus vor Damen des Hofes und der Weimarer Gesellschaft wöchentlich Vorträge mit meistens naturwissenschaftlichen Themen hielt. Vgl. Goethe, 1965, S. 532.; In einem Brief an Alexander von Humboldt vom 3.4.1807 erwähnt er den Neuanfang der durch den Krieg unterbrochenen Zusammenkünfte am Mittwoch. Vgl. ebd., S. 41f.; Die Beschäftigung mit dem *Nibelungenlied* wurde im Spätjahr 1808 zum Vortragsgegenstand in der schon aus vorigen Jahren gewohnten Mittwochvormittagsrunde „für die hohe Weiblichkeit des Weimarer Hofes.“ Objartel, Georg: „Goethes Not mit den Nibelungen“. In: Ulrich Müller (Hrsg.): *Im sechsten Jahr des Drachen*. Göttingen: Kümmerle 2000, S. 51-65, hier S. 55.; Als Teilnehmerinnen an Goethes Runde waren u.a. „die Herzogin Louise, Prinzessin Caroline, die Damen Egloffstein, Henckel, Schiller, Stein, Seebach, Wolzogen.“ Ebd., S. 56.; Während und gerade wegen der Mittwochsvorträge hat er sich mit dem Stoff so vertraut gemacht, dass er den mittelhochdeutschen Urtext ohne weitere Vorbereitung in verständlicher Übersetzung vorzulesen vermochte. Vgl. Boehn, S. 7.

³² Vgl. Brackert, 1972, S. 93.

³³ Vgl. Boehn, S. 7.

³⁴ Vgl. Schulte-Wülwer, S. 27.; Abbildungen der Kostüme sowie auch eine genaue Beschreibung der Kostüme der am Maskenzug teilnehmenden Damen für die Leserinnen bietet das *Journal des Luxus und der Moden* im April desselben Jahres. Vgl. Düntzer, S. 75.

³⁵ Vgl. Schulte-Wülwer, S. 26f.; Goethe interessierte sich in erster Linie für die sagengeschichtlichen Grundlagen des ersten Teils des *Nibelungenliedes*, daher griff er auf die norwegischen und isländischen Quellen der *Lieder-Edda*, insbesondere auf das *Alte Sigurdlied* und die *Wilkinasaga* zurück. Vgl. ebd., S. 27.; Siehe dazu Goethe, Johann-Wolfgang von: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Herausgegeben von Ernst Beutler. Band XI. *Italienische Reise. Annalen*. Zürich u. Stuttgart: Artemis 1962, S. 834.; In den *Tag- und Jahreshften* aus dem Jahr 1809 bemerkt Goethe: „In geselliger Unterhaltung wandte sich das Interesse [„einer edlen Gesellschaft, die sich fortwährend mittwochs in meiner Wohnung versammelte“] ausschließlich

Nibelungenlied spricht. Die kurze hiesige Analyse bezeugt allerdings das Verhältnis Goethes zur nordischen Mythologie und seine Distanzierung vom *Lied*. In der gesamten Goetheschen Forschungsliteratur ist der Maskenzug in Vergessenheit geraten, es gibt nur folgende zwei kurze eher (d)evaluierende Kommentare:

Die zwei Hauptfiguren aus dem Nibelungenkreis treten im Maskenzug zeitgemäss und in Liebe miteinander verbunden auf und sie werden nicht aus der ernsten Thematologie des *Nibelungenlieds* abgeleitet,³⁶ während „die Dichtung selbst zeigt, wie leicht und obenhin Goethe den Gegenstand nahm. Hier blieb das Mittelalter im Grunde im minniglichen Klingklang hängen. Man merkt diesem Maskenzug an, daß er mit spielerischer Hand einer Art Modelaune nachgibt.“³⁷

Die Gestalten der *Edda*, der Nibelungen und des Liedes vom König Rother³⁸ waren einem breiten Publikum durch die historische und künstlerische Bemühung der romantischen Schule durchaus bekannt. Allerdings ließ Goethe die Figuren des Maskenzuges nicht selbst sprechen. Ihre Verse wurden von dem Minnesinger und dem Heldendichter rezitiert mit einziger Ausnahme der Verse vom Zwergenkönig Elberich, der am Ende des Aufzugs das sogenannte Goethesche Rätsel vielleicht selber vorgebracht haben mag.³⁹ Die romantische Poesie bestand für Goethe aus dem lyrischen Bereich des Minnesangs und dem epischen der Heldendichtung. Deshalb gliedert sich der Maskenzug in zwei Teile, den ersten vom Minnesänger, den zweiten vom Heldendichter angeführt, wobei die Leichtigkeit der Liebe dem Ernsthaften der Helden gegenübertritt.⁴⁰ Ein Herold führt den Minnesinger und den Heldendichter an, welche den hohen Herrschaften die vorüberziehenden teils allegorischen, teils individuellen Gestalten durch die nachfolgenden Strophen ankündigen und erklären. (Vgl. S. 704.)

Nach der Einführung der drei Jahreszeiten folgt der Winter begleitet vom Norden und der Heldendichter fordert die Zuschauer auf, das Gesicht gen Norden zu wenden, denn, wie der Vergleich mit der skandinavischen und isländischen Literatur zeigt, ist die germanische Dichtung aus dem Norden gekommen.⁴¹ So sagt er: „Doch wendet nun von diesem Blumengrünen / Zu nordschen Himmelsfeuern das Gesicht“. (S. 707.)

Der Winter wird nicht als traurige Jahreszeit eingeführt, sondern er ist die Jahreszeit festlicher Freude, denn ihn belebt die Feier des 30. Januars, ein unmittelbarer Hinweis auf das Geburtsdatum der Herzogin. Es ist ebenfalls der Winter, der die hohen Gäste zu den Heldengestalten der altromantischen Poesie des Nordens führt. Ihm folgt ein Zwergen-Paar, die Diener jener fabelhaften Helden der Vorzeit, das das schwere Schwert Siegfrieds trägt,⁴² jenes Schwert, das Werk „zwergemiger Schmiedehöhlen“ (S. 708), das Siegfried und

gegen nordische und überhaupt romantische Vorzeit. [...] [B]esonders aber wurde die Aufmerksamkeit auf Wilkina-Saga und sonstige nordische Verhältnisse und Produktionen gelenkt“. Ebd.

³⁶ Vgl. Ehrismann, 1986, S. 151.; Ehrismann registriert in knapper Form - im Konzept eines Nachschlagewerkes - die Rezeption des *Nibelungenliedes* von der Mitte des 18. Jh. bis zum Ersten Weltkrieg. Siehe darin das Kapitel „Goethe“, S. 149-154.

³⁷ Hübner, S. 276.

³⁸ Zum Vergleich Siegfrieds und Rother's siehe Wesle, Carl: „Brünhildlied oder Sigfridepos?“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 51 (1926), S. 33-45, ins. S. 33f.

³⁹ Vgl. Maltzahn, Hellmuth Freiherr von: „Einführung und Textüberwachung der Theatergedichte, Vorspiele, Maskenzüge“. In: *Johann Wolfgang von Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Epen, West-Östlicher Divan, Theatergedichte*. Bd. III. Hrsg. von Ernst Beutler. Zürich u. Stuttgart: Artemis 1959, S. 769-829, hier S. 826.; Die Rolle des Minnesängers übernahm Präsident von Fritsch und die des Heldensängers Goethes zwanzigjähriger Sohn August, „der des Vaters klangvolles Organ besaß und mit Gefühl vorzutragen verstand.“ Düntzer, S. 64f.

⁴⁰ Vgl. Schulte-Wülwer, S. 26.

⁴¹ Vgl. Düntzer, S. 72.

⁴² Vgl. Majer, S. 142f.; Darin werden exemplarisch vereinzelte Strophen des Maskenzuges analysiert u.a. auch kurz die Sigurd-Brunehild-Episode.

Brunehild scheidet. (Vgl. ebd.) Diese zwei Zwerge leiten das alte Hünenvolk an - Sigurds Heimat heißt in der *Edda* Hunaland - und so beweisen sie die Riesenkraft jenes nordischen Volkes, indem sie dieses gewaltige Schwert tragen. Dabei geht es nicht um das Schwert Siegfrieds im *Nibelungenlied*, sein Name wird hier absichtlich verschwiegen. Den Zwergen folgen nun Brunehild und Siegfried als Vertreter der nordischen Dichtung in ihrer wilden, grimmigen, hünenhaften Zeit mit ihrem grausen und widerwärtigen Kampfe im Brautbett.⁴³

BRUNEHILD. Dem Pol entspießt die herrlichste der Frauen,
Ein Riesenkind, ein kräftig Wunderbild.
Stark und gewandt, mit hohem Selbstvertrauen,
Dem Feinde grimm, dem Freunde süß und mild,
So leuchtet, nie versteckt vor unserm Schauen,
Am Horizont der Dichtkunst Brunehild,
Wie ihres Nordens stete Sommer-Sonne,
Vom Eismeer bis zum Po, bis zur Garonne.
SIEGFRIED. Ihr schreitet kühn der gleiche Mann zur Seite,
Der ihr bestimmt war, den sie doch verlor.
Für seinen Freund erkämpft' er solche Beute,
Durchsprengte kühn das Zauberschwert;
Wie schön das Hochzeitlager sich auch breite,
Die Freundschaft zieht er streng der Minne vor.
Dieß Schwert, ein Werk zwergemser Schmiedehöhlen,
Schied ihn und sie! – O seltsames Vermählen! (S. 707f.)

In Gedichtform werden in acht Zeilen die Herkunft und die zwiespältigen Eigenschaften Brunehildes hervorgehoben. Ihr Abstammungsort wird nicht irgendwo im Norden skizziert, sondern er wird genannt, es ist der Norden selbst, der Pol. Goethe spricht in seiner Auseinandersetzung mit der Sage von „grundheidnischen Motiven“ „aus dem höchsten Norden“ (siehe Anm. 15) und verleiht somit seiner Brunehild Fremdheitselemente.

Literarisch gilt der Pol als Symbol der Grenzüberschreitung und der Aufhebung von Zeit und Raum, während ihn zudem die Unerreichbarkeit sowie die Kälte und die Lebensfeindlichkeit charakterisieren.⁴⁴ *Die schöne Helena des Nordens* - ein Name von mir - ist hier ganz deutlich Teil der ursprünglichen Natur, da sie dieser unmittelbar „entspießt“ und die oben erwähnten düsteren Eigenschaften in sich trägt.

Sie verkörpert in ihrer herrlichen weiblichen Gestalt alle männlich projizierten Eigenschaften, nämlich die Stärke und die Gewandtheit des Körpers in einer mythisch herrschenden Urwelt der Riesen und der Wunder, die ihr eine übermenschliche Hypostase zuweist, die abstößt und zugleich anlockt.

Als „Riesenkind“, kindlich gehegt also, doch in der Wirkung ein Riese, wird sie dargestellt, so verbirgt sie hinter der Frauengestalt die männliche Kraft eines Riesen. Doch zwischen den Zeilen ist das Kindliche zu erkennen, jenes projizierte Element der kindlichen Geliebten, einer anderen Ibsenschen Nora.

Sie ist mit dem Manne zugeordneten seelischen Eigenschaften eines starken Charakters ausgerüstet und dadurch vermag sie in der männlichen Domäne des Kampfes Freunde von Feinden gut zu unterscheiden, ein deutlicher Hinweis auf einen scharfen männlichen Geist.

Als ewiges Licht, das keine Nacht kennt, tritt unverhüllt die herrlichste der Frauen in vollem Glanze auf, die sich mit der immer dauernden sonnigen Seite ihrer entfernten Heimat identifiziert und keine Grenzen kennt, vom nordischen Eismeer bis zu den warmen Flüssen Italiens und Südfrankreichs, Po (lat. Padus) und Garonne.

⁴³ Vgl. Düntzer, S. 73.

⁴⁴ Vgl. Butzer, S. 280.; Siehe dazu das Kapitel 4.5.3. im ersten Teil dieser Arbeit ins. die Überlegungen zur Assoziation der Pole mit der Männlichkeit.

Ein *Brunichildis castrum*, das nun den Namen *Bruniquel* trägt, wird in der Provinz Quercy, und zwar in Nieder-Quercy, - Quercy gehörte früher zum Königreich von Metz, dem Sitz Austrasiens - am Fluss mit dem Namen Garonne erwähnt.⁴⁵ Man könnte also daraus den Schluss ziehen, Goethe war dies vielleicht bekannt. Allerdings ist hier eventuell ein Bezug auf die historische Brunichilde zu finden, da in Metz der Hauptsitz ihres Reiches war.

Zwischen *tremendum* und *fascinosum* schwankt der Betrachter, da Brunehild Assoziationen gründlichen Widerspruchs weckt. Die Hinweise auf ihre damalige szenische Erscheinung bestätigen auch ihr androgynes Debüt: Mit einem den Kopf weit überragenden Speer, einem schweren Schild, Helm und Panzer, doch auch in goldgesticktem Unter- und Oberkleid und in einem ebenso reich bordierten Mantel tritt sie auf. Die Krone glänzte von Brillanten und Amethysten, die Arme waren mit drei Goldspangen geschmückt, die weißen Stiefel mit Gold geschnürt und ihre reichen Locken bedeckten den entblößten Hals.⁴⁶ Eine trotz der Waffen eher weibliche Darstellung.

Ihr war ein Mann ihresgleichen bestimmt, doch ihr wird vorgeworfen, dass sie verantwortlich dafür war, dass sie ihn verlor, obschon er es war, der sie „Beute“ nannte und die Männerfreundschaft der Liebe vorzog. Das Wort „solch“ verleiht dem Nomen „Beute“ eine besondere Aura, während an erster Stelle im Satz steht, für wen Siegfried die Beute erobert. Somit wird auch die Bedeutung der Männerfreundschaft betont. Das Wort „gleich“ stellt ihre Androgynität unter Beweis, wobei das Wort auch als eine Grenzüberschreitung der Frau gesehen werden kann. Die Höherwertigkeit der Kulturen wäre die Regel, die Gleichwertigkeit der weiblichen mit der männlichen Kultur kann nur stören.

Für seinen Freund schreitet Siegfried durch die Flammen und so erwähnt Goethe, wenn auch indirekt, die Erweckungssage und den Schlaf Brunhildes hinter der Flammenwand. Hier zeigt sich ganz deutlich das Interesse Goethes an der nordischen *Edda*, einer Tatsache, der die Fabel ihren heidnischen Charakter verdankt. Dies bestätigen, wie schon erwähnt, auch die Zwerge, jene Wesen des Nordens, die das *Nibelungenlied* nicht kennt.

Die Stanze von Siegfried setzt übrigens nicht allein Kenntnis des *Nibelungenliedes*, sondern auch der *Sigurdsage* voraus, was u.a. auch das zwischen den im Brautbette Kämpfenden liegende Schwert beweist.⁴⁷ Im *Journal des Luxus und der Moden* wird im März 1810 ebenfalls auf die nordische Version der Sage von Sigurd, nicht von Siegfried, eingegangen.⁴⁸

Der Kreis schließt sich mit der rein nordischen Figur Elberichs, des Zwergenkönigs, durch den Goethe seinem Publikum ein Rätsel hinwirft, das aber selbst nicht löst.

ELBERICH. (Rätsel.)
Im stillen aber herrschet über diese,
Und weit und breit, ein wundersames Haupt,
Scheinbar ein Kind und nach der Kraft ein Riese,
Das jeder leugnet, jeder hofft und glaubt:
Der Welt gehört's, sowie dem Paradiese;
Auch ist ihm alles, ist ihm nichts erlaubt.
Verein es nur in kindlichem Gemüte,
Die Weisheit mit der Klugheit und der Güte. (S. 710.)

Sein Schlüsselwort steht noch nicht fest, schreibt Goethes Zeitgenosse Friedrich-Justin Bertuch, der u.a. auch seit 1786 Herausgeber des *Journals des Luxus und der Moden* war, doch

⁴⁵ Vgl. Hofmann, Konrad: „Domus Brunichildis“. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 28 (1884), S. 143f., hier S. 144.; „Die Äußerung, dieses Kind des Pols lebe in der Dichtung vom Eismeere bis zum Po und zur Garonne, deutet mit großer Freiheit auf die Lombardei und das südliche Frankreich, die Ost- und Westgothen.“ Düntzer, S. 73.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 75f.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 73.

⁴⁸ Vgl. Majer, S. 147ff.; Siehe analytisch zu Sigurd und Brunehild den Beitrag, „Einige erläuternde Noten zu diesem Aufsätze“. Ebd.

viele deuten es, so Bertuch, als „Liebe“, andere als „Genius“⁴⁹ oder als geniale Dichtung, da „alles Große so schattenhaft verschwinde, ohne leibhafte Spur zu hinterlassen, wie dieser Maskenzug, und wo einst die größten Thaten geschehen, herrsche später Oede. Nur die Dichtung vermöge Dauer zu verleihen“.⁵⁰ Eine weitere Lösung des Goetheschen Rätsels wäre das „Ideal“ bzw. „das romantische Ideal“, das kindlich gehegt, doch Riese in der Wirkung, durchaus herrschen kann, nirgends verwirklicht, doch gehofft und geglaubt. Nur im Lichte der Dichtung ist ihm alles gestattet, sonst ist ihm nichts erlaubt.⁵¹

Die Wahl blieb den Zuhörern bzw. den Lesern überlassen. Den heutigen Lesern also auch. So stellen sich über das Rätsel hinaus und abgesehen davon u.a. auch folgende offen gebliebene Fragen: Ein Riesenkind, dem alles, doch im Grunde nichts erlaubt ist? Das jeder verleugnet, d.h. jeden abstößt, doch zugleich auf das jeder hofft? Dessen Weisheit und Klugheit sich in seinem kindlichen Gemüt vereinen? Bedeutet das vielleicht nicht nur das Ideal, sondern auch die ideale Frau? Nicht nur das romantische Ideal, sondern auch die romantische Liebe? Jene Schillersche Frau, die weise im häuslichen Kreise herrscht und mit Güte in ihrer Rolle als kindliche Geliebte dem Paradies - als Wunsch und Traum jedes Mannes - angehört? Nach Goethe leuchtet am Horizont der Dichtkunst, nie versteckt vor unserem Blick, Brunehild. So ein sonderbares Wesen und dessen leuchtenden, unvergänglichen von Skandinavien bis zu den warmen Ländern des Südens reichenden Ruhm in der Dichtkunst – hier exemplarisch personifiziert in Brunehild - erläutert Virginia Woolf:

Imaginär ist sie [die Frau] [am Horizont der Dichtkunst] von höchster Bedeutung. Gedichtbände füllt sie von der ersten bis zur letzten Seite; in der Geschichte kommt sie so gut wie gar nicht vor. In der Literatur bestimmt sie das Leben von Königen und Eroberern; in der Wirklichkeit war sie die Sklavin jedes Burschen, dessen Eltern ihr einen Ring auf den Finger zwangen. Einige der inspiriertesten Worte, einige der tiefsten Gedanken der Weltliteratur fließen von ihren Lippen; im realen Leben konnte sie kaum lesen, selten buchstabieren und war das Eigentum ihres Ehemannes.⁵²

Sie ist „so groß wie ein Mann, manche meinen sogar größer. Aber das ist die Frau in der Literatur.“⁵³

Am Horizont der Dichtkunst in einer jede Epoche umfassenden romantischen Poesie, doch im Schatten des wirklichen Lebens verborgen, herrscht Brunehild.

⁴⁹ Vgl. Maltzahn, S. 826.; Goethes vertrauter Zeitgenosse Riemer behauptete auch, die Lösung des Rätsels eben sei „Genius“ oder vielmehr „Genie“. Vgl. Düntzer, S. 82.; Siehe analytisch zu der Erklärung des Rätsels ebd., S. 82-86.

⁵⁰ Ebd., S. 85.

⁵¹ Vgl. Seydel, Rud.: „Ein Goethesches Rätsel“. In: *Goethe-Jahrbuch* 7 (1886), S. 292f., hier ebd.

⁵² Woolf, 2012, S. 45.

⁵³ Ebd., S. 44f.

8

Johann-Gottfried Kinkel: *Brynhildis* (1850)

Brynhildis als narzisstische Konstruktion im Diskurs der Psychoanalyse

Brynhildis bin ich, die Valkyre;
Das Schicksal nennt mich Sigurds Braut;¹

¹ Kinkel, Gottfried: „Brynhildis“. In: Ders.: *Gedichte*. Zweite vermehrte Auflage. Stuttgart u. Tübingen: Cotta'scher Verlag 1850, S. 47-49, hier S. 49.; Zitiert wird nach dieser zweiten Auflage der *Gedichte* aus dem Jahr 1850 und die Strophenangaben sind im durchlaufenden Text in Klammern zu finden.; Der Name des Gedichtes wird im Gegensatz zu dem der Protagonistin zur Unterscheidung kursiv geschrieben.

8.1. Johann-Gottfried Kinkels männlicher Sinn in seiner *Brynhildis*

8.1.1. Ein in Vergessenheit geratener Lyriker und Professor

„Die Poesie Kinkels ist elegantes Mittelgut.“² So schlicht und ruhmlos endet in der *Deutschen Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts* von Friedrich Kummer aus dem Jahr 1909 die kleine Biographie des vergessenen Kunsthistorikers, Lyrikers, Epikers, Professors in London und in Zürich und Patrioten Johann-Gottfried Kinkel, der 1815 in Oberkassel am Fuße des Siebengebirges, heute zu Bonn gehörend, zur Welt kam und 1882 in Unterstraß, heute Stadtteil von Zürich, wo er an der dortigen Universität bis zu seinem Tod tätig war, starb.

Als *Brynhildis* 1850 zum ersten Mal in der zweiten Auflage seiner *Gedichte* veröffentlicht wurde, war ihr Schöpfer im Gefängnis, während seine Frau, Johanna Kinkel, eine talentierte Komponistin und Schriftstellerin, sich um die Herausgabe kümmerte und das Vorwort zu dieser schrieb:

Das Schicksal Gottfried Kinkels ist in seiner ganzen Härte nur einigen Wenigen im deutschen Vaterlande bekannt [...]. Nur das Eine muß hier erwähnt werden, daß dem Gefangenen selbst die Erlaubniß versagt blieb, auch nur die Druckbogen dieser zweiten Ausgabe seiner „Gedichte“ einer Durchsicht zu unterziehen. [...] Daß in dieser Ausgabe auch Fragmente aufgenommen sind, erklärt und entschuldigt sich aus demselben Umstande. Jedes dieser Fragmente hebt, einem unmündigen Kinde gleich, ein paar bittende Hände zu der öffentlichen Stimme empor, und ruft: „Hilf mir, daß mein Vater und Erzieher frei werde!“

Das deutsche Volk, dessen edelste Güter Gottfried Kinkel erringen zu helfen glaubte, möge des lebendig Begrabenen nicht vergessen. Denn dies Gedenken ist der einzige Lohn, den es einem seiner opfermuthigsten Söhne zu zollen vermag!

Bonn, im Oktober 1850

Johanna Kinkel.³

Im Frühjahr 1839 kam Gottfried Kinkel mit der aus früher Jugend ihm bekannten Johanna Mockel, die auf ihn durch ihr geniales Wesen, ihre gründliche Bildung, ihre seltene poetische Begabung und ihr eminentes musikalisches Talent den tiefsten Eindruck machte, in Berührung.⁴ Johanna verfügte über eine große kompositorische, musikpädagogische und schriftstellerische Begabung und sie war ihrem Gatten als Gesamtpersönlichkeit wohl überlegen.⁵ Die im - gemeinsam mit seiner Frau Johanna Mockel 1840 gegründeten und bis 1847 bestehenden - Dichterbund „Maikäfer“ entstandenen Dichtungen sind die bekanntesten des Ehepaares und der sogenannten Bonner Spätromantik. Kinkels *Gedichte* (1843), das separat veröffentlichte Versepos *Otto der Schütz* (1846) und beider *Erzählungen* (1849) sind hier u.a. zu nennen.⁶

² Kummer, S. 332.

³ Kinkel, Johanna: „Vorwort“. In: Kinkel, Gottfried: *Gedichte*. Zweite vermehrte Auflage. Stuttgart u. Tübingen: Cotta'scher Verlag 1850, S. V-VI, hier S. V-VI. (Hervorhebung von der Herausgeberin und Ehegattin von Gottfried Kinkel)

⁴ Vgl. Hub, S. 219.; Johanna war „(Tochter eines Gymnasialdirektors, die in unglücklicher Ehe mit dem Buch- und Musikalienhändler Mathieux in Köln gelebt hatte und von demselben geschieden worden war).“ Ebd.; Analytischer zu seiner Entwicklung bis 1839 siehe noch Enders, Carl: *Gottfried Kinkel im Kreise seiner Kölner Jugendfreunde. Nach einer beigegebenen unbekanntes Gedichtsammlung*. Bonn: Marcus u. Webers 1913. Darin ins. die Kapitel „Die Voraussetzungen in Kinkels Entwicklung bis 1839“, „Die Düsseldorfer Schule, der Kunstverein und Künstlervereinigungen“ und „Kinkel in Köln und Düsseldorf und seine gesellige Art“.

⁵ Vgl. Ennen, Edith: „Kinkel, Gottfried“. In: *Neue Deutsche Biographie*. Herausgegeben von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 11. Berlin: Duncker u. Humblot 1977, S. 623f., hier S. 623.

⁶ Vgl. Beyrodt, Wolfgang: „Kinkel, (Johann) Gottfried“. In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Killy Literatur Lexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Raumes*. 2te vollständig überarbeitete Auflage. Bd. 6. Berlin u. New York: De Gruyter 2009, S. 410, hier ebd.



Abb. Johann-Gottfried Kinkel
Stahlstich von Theodor Kühner⁷

Nach seiner Tätigkeit 1837 als Privatdozent für Kirchengeschichte in Bonn, 1839 als Religionslehrer in Bonn und 1841 als Hilfsprediger in Köln trat Gottfried Kinkel wegen seiner freisinnigen Einstellung der philosophischen Fakultät bei. 1853 war er Professor für Deutsche Literatur am Hyde Park College in London und 1866 wurde er als Professor der Kunstgeschichte an das Polytechnikum nach Zürich berufen, wo er bis zu seinem Tod wirkte.⁸ In London gründete er auch das Emigrantenblatt *Hermann*, während seine politischen Aktivitäten dort und anschließend auch seine Amerikareise heftige Polemiken u.a. von Karl Marx auslösten.⁹

Sein viel gelesenes kleines Epos, *Otto der Schütz*, war das Vorbild für zahlreiche kleine Epen, die alle im Mittelalter spielten und die romantischen Abenteuer eines jungen Helden schilderten, der alle Schönheit und Stärke in sich vereinigte und die hochgeborene Braut heimführte.¹⁰ Gottfried Kinkel, der viele Nachfolger fand, ist der früheste Vertreter der episch-lyrischen Modedichtung, deren Vorliebe in der Literatur bis 1856 andauerte. Doch nicht durch dieses vielgelesene Werk, sondern auch durch sein persönliches Schicksal während der Revolution¹¹ ist Gottfried Kinkel besonders berühmt geworden. Rheinländer von Geburt nahm er am badischen Aufstand teil, wurde gefangen genommen und vom Kriegsgericht in Rastatt zu lebenslänglicher Festungsstrafe verurteilt. Er floh mit Hilfe seines Schülers Karl Schurz aus

⁷ In: Häntzschel, Günter: „Gottfried Kinkel. 1815-1882“. In: Hiltrud Häntzschel: (Hrsg.): *Deutsche Schriftsteller im Porträt. Restaurationsepoche. Realismus. Gründerzeit*. Bd. 4. München: Beck 1981, S. 94f., hier S. 94.

⁸ Vgl. Wilpert, Gero von: *Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte*. Dritte, erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 1988, S. 427.

⁹ Vgl. Beyrodt, S. 410.

¹⁰ Dieses Versepos erlebte bis 1905 83 Auflagen und wurde auch von Johanna als Operette vertont. Vgl. Ennen, S. 623.; Der Literaturhistoriker Johannes Scherr bezeichnete diese poetische Erzählung von Gottfried Kinkel als „eine der schönsten poetischen Erzählungen, die in der europäischen Literatur existieren“. Scherr, 1869, S. 309.

¹¹ Kinkel wirkte damals als erster Führer der Demokratie in den Kreisen Bonns. Er war Stifter eines Handwerkerbildungsvereins und Agitator und Herausgeber der radikalen *Bonner Zeitung*. In die preußische konstituierende Versammlung 1849 gewählt hielt er freiheitstrunkene Reden in Berlin und nahm an Zügen bewaffneter Abenteurer teil. Dabei wurde er verwundet und gefangen genommen. Vgl. Hub, S. 219. Analytischer zu den Revolutionsjahren Kinkels siehe ebd., S. 219ff.

Spandau und entkam nach England, wohin ihm seine Frau und Kinder folgten.¹² Es war seine Befreiung aus der Festung Spandau, die als spektakuläres Ereignis Kinkel mehr ins Rampenlicht rückte als die meisten seiner zahlreichen Werke.¹³ Seine *Gedichte* blieben damals unbemerkt und man schenkte ihnen erst nach seiner politischen Tätigkeit und seinem persönlichen Schicksal Aufmerksamkeit. Doch sie verdienen diese Aufmerksamkeit, denn in ihnen offenbart sich ein reiches poetisches Talent, eine reiche geistige Bildung und ein tief empfindendes Gemüt neben kräftigem männlichem Sinn,¹⁴ der deshalb als Vertreter der patriarchalen Epoche gelten kann.

8.1.2. Ein ebenso in Vergessenheit geratenes Gedicht

Das Gedicht *Brynhildis* befindet sich in der Rubrik „Bilder aus Welt und Vorzeit“, dem ersten Teil seines Bandes *Gedichte*, mit dem den Inhalt erleuchtenden Untertitel „Sagen und Romanzen“.

Bezüglich der Bezeichnung des Gedichts Romanze ist *Brynhildis* im metrischen Sinne keine Romanze, denn „[d]ie häufige Strophenform der altspanischen Romanze ist der trochäische Vierzeiler mit Mittelzäsur und Assonanz“,¹⁵ bei Kinkel sind es aber jambische Vierheber. Die Angabe Romanze ist also nicht als Strophenform, sondern eher allgemein im landläufigen Sinne als romantisch zu verstehen. Allerdings ist das Gedicht nicht in der ersten Auflage der *Gedichte* von 1843,¹⁶ sondern erst in der zweiten, erweiterten Ausgabe aus dem Jahr 1850, die seine Frau herausgegeben hat. In der ersten Auflage von 1843 gibt es zwar diese Kategorie mit 14 Gedichten, zu denen aber *Brynhildis* nicht zählt.

In der Forschung wurde dieses Gedicht bislang nicht berücksichtigt. Auch in der zusammenfassenden Literatur über Gottfried Kinkel und in der gesamten Kinkelforschung taucht das Gedicht nicht auf.¹⁷ Außer einem Kommentar aus dem Jahr 1874 ist *Brynhildis* völlig in Vergessenheit geraten. Die zeitgenössische Kritik sprach in diesem kurzen Kommentar von den Bildern der Ahnen, die Kinkel nicht in säuselnden, grauen Nebeln, sondern in blanker Pracht schildert,¹⁸ und sie widmete ein paar Zeilen der vortrefflichen Bearbeitung der Sage vom *Dietrich von Berne* und dem epischen Liede von der *Brynhildis*, „die im Todesschlaf in ihrer Flammenburg sitzt und sich dem Sigurd, der sie aus ihrem Banne löst, in Liebe zu eigen gibt. Welche dramatische Lebendigkeit, welche Frische und Gegenständlichkeit zeigt sich nicht in diesen Gemälden, deren Stoff doch eben dem nebelhaften Gebiete der Sage angehört!“¹⁹ Kinkel macht nicht vom *Nibelungenlied* Gebrauch, sondern er lässt sich von den nordischen Quellen inspirieren, zumal das *Nibelungenlied* weder etwas von der Erweckung Brunhildes

¹² Vgl. Kummer, S. 332.

¹³ Vgl. Kohlschmidt, S. 257.

¹⁴ Vgl. Kurz, S. 213.

¹⁵ Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 1979, S. 704.; Siehe noch zu der achtzeiligen Strophenform des Gedichts Frank, Horst Joachim: *Handbuch der deutschen Strophenformen*. München: Hanser 1980, S. 557ff.

¹⁶ Kinkel, Gottfried: *Gedichte*. Stuttgart u. Tübingen: Cotta'scher Verlag 1843.; Das Gedicht wird dann in allen weiteren Auflagen abgedruckt, bis zur 6. Auflage von 1857 mit nur geringen Änderungen.

¹⁷ Bernhard Walcher analysiert in seinem Kapitel „Bilder aus Welt und Vorzeit - Lyrik im Horizont des ästhetischen Historismus“ den Komplex der Literarisierung älterer Motive und Stoffe bei Gottfried Kinkel am Beispiel von drei Gedichten, nämlich *Roma's Erwachen*, *Der Triumphbogen des Marius in der Provence* und *Dietrich von Berne*. Vgl. Walcher, Bernhard: *Vormärz im Rheinland. Nation und Geschichte in Gottfried Kinkels literarischem Werk*. Berlin: De Gruyter 2010, S. 230-250. Zugl.: Diss. Univ. Heidelberg 2009. Siehe darin das Kapitel III.5.2., S. 230-249.; *Brynhildis* ist auch nach Angaben Pr. Dr. Bernhard Walchers nie analysiert worden. Für seine wertvollen Hinweise und Kommentare besten Dank.

¹⁸ Vgl. Hub, S. 222.

¹⁹ Ebd.

noch von den Namen Grane und Sigurd, der Wunderburg und dem Feuerwall weiß. Außerdem beweist auch der mit y geschriebene Name von der Brynhildis die nordische Herkunft des Stoffes.

Brynhildis

Hoch ragt die Wunderburg in's Weite,
Von Feuerlohe streng bewacht;
Wie Schlangen ringeln sich im Streite
Das Licht der Glut, des Qualmes Nacht.
Doch schleicht noch heimliche Märe
Verlockend um den Ort,
Als ob begraben wäre
Dasselbst ein Zauberhort.

Es naht der Held der Nibelungen,
Vom heißen Blut des Drachen roth;
Ihm waren kund der Vögel Zungen,
Die Nachtigall ihm Kunde bot.
Fest sitzt im Bügel der Hohe,
Er spornt zum Sturm das Roß,
Recht wo die wildeste Lohe
Gen Himmel zügelnd schoß [ohne Punkt]

Die Brücke dröhnt von Rosses Hufen,
Er fliegt durch Glut ein Phönix leicht;
Dort winken des Palastes Stufen,
Ringsum die scheue Flamme weicht!
Der Held zur Stiegen reitet,
Vom Rosse springt er jach;
Durch dröhnende Hallen er schreitet
Zum innersten Gemach.

Dort liegt in Todesschlaf versunken
Auf Stein ein erzgepanzert Bild;
Behelmt das Haupt, von Zauber trunken,
Ruht auf dem kalten Eisenschild;
Als wär's aus Stein gehauen
Zu eines Grabes Zier.
Der Held tritt ein mit Grauen
Und löst des Helms Visir.

Da öffnet sich mit leisem Beben
Der festgepreßten Lippen Thor,
Die dunkeln Wimpern langsam heben
Von blauen Augen sich empor.
Da quillt hervor in langen
Flechten ein goldenes Haar,
Es sprengen des Panzers Spangen
Zwei Brüste wunderbar.

Sie schüttelt sich: da sinkt hernieder
Des Erzes und des Schlafes Last;
Es halten weiche warme Glieder
Den Helden sehnsuchtvoll umfaßt.
Vom langen Todesharme
Glüht auf der süße Leib;

Es ruht in starkem Arme
Das wonnezitternde Weib.

Brynhildis bin ich, die Valkyre;
Das Schicksal nennt mich Sigurds Braut;
Daß mich kein Andrer dir entführe,
Ward ich den Flammen anvertraut.
Du bist hindurchgedrungen,
Du thatst, was Keiner thut,
Du hast als Preis errungen
Die Maid aus Odins Blut.

Wohl sank die Nacht, wohl kam der Morgen,
Es rollte hin der Jahre Kreis
Wo Sigurd weilt, es blieb verborgen,
Doch schleicht im Volk die Mär noch leis:
Hoch oben sind sie zusammen,
Er fand den Zauberhort;
Rings scheuchen die grimmigen Flammen
Jeglichen Lauscher fort.

8.2. Der psychoanalytische Ansatz im Lichte der Gender Studies

8.2.1. *Brynhildis* in einer kritischen Auseinandersetzung mit den Schriften Sigmund Freuds

Die Weiblichkeit ist in den Freudschen Theorien²⁰ andauernd negativ besetzt. Bei dieser Theorie geht es um Abwehrphantasien der Männer, die durch ihre Negationen auf das Abgewehrte, nämlich das Bild der Frau und das ihr darin *Aberkannte*²¹ hinweisen. Im Lichte der Untersuchung dieser Abwehroperationen²² werden anhand einer kritischen Re-Lektüre der Schriften Freuds am Beispiel des Gedichts *Brynhildis* die zugrundeliegenden verborgenen, unbewussten Männerphantasien mit den Mitteln seiner eigenen Theorie auf einem tiefhermeneutischen Niveau dargestellt und ausgelegt.

Da in die Weiblichkeitsbilder sowohl traumatische Aspekte und Ängste als auch Sehnsüchte einfließen, entstehen gebrochene und widersprüchliche Projektionen. Als Verkörperung des Verdrängten wird das Weibliche zunächst mit den Wunschvorstellungen und dem männlichen Begehren identifiziert: Die Frau wird dabei zum Bild des mütterlich-naturhaften Ursprungs, wonach sich das abgetrennte männliche Subjekt regressiv zurücksehnt. Allerdings wehrt sich das Gegenwartsunbewusste des Mannes gegen diese Sehnsucht und beginnt deshalb das Weibliche als Bedrohung zu betrachten. Die Frau wird also dadurch zugleich zum Bild des Unheimlichen, des gefürchteten Bösen und des Todes.²³

Diese widersprüchlichen Weiblichkeitsbilder von *Brynhildis* als Inbegriff *des Wunsches, der Versagung, des Bösen* und *des Grauens*²⁴ werden „als männliche Abwehrphantasien des

²⁰ Freud, 1969, ins. darin „Die Weiblichkeit“, S. 544-565.

²¹ Vgl. Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Mit 17 überwiegend farbigen Abbildungen. Gießen: Psychosozial-Verlag 2003, S. 63. (Bei allen Zitaten von Rohde-Dachser Hervorhebung von der Autorin)

²² Es geht um die Abwehrmechanismen der *Spaltung, Projektion, Verleugnung, Idealisierung* und *Entwertung*, die mit Ende des dritten Lebensjahres eines Knaben allmählich, aber nie vollständig durch die *Verdrängung* abgelöst werden. Vgl. ebd., S. 59.

²³ Antonopoulou, S. 39.

²⁴ Siehe zu diesen Begriffen Rohde-Dachser S. 64ff.

männlichen Subjekts [erklärt], in denen sich die kulturellen Ängste einer Epoche und Gesellschaft verdichten.“²⁵

Ausgangspunkt dieser Phantasien ist nach Freud das Bild der „kastrierten Frau“, der Frau als Mangelwesen, das „die Konsolidierung einer sicheren (männlichen) Geschlechtsidentität begünstigt.“²⁶ Bei der Analyse dieser Phantasiegebilde geht es um sogenannte *Deckphantasien*, „die mobilisiert und wachgehalten werden, um eine andere, ängstigendere Phantasie zu ‚verdecken‘.“²⁷ Während sich das Männliche im Patriarchat zu einer allgemeingültigen und objektiven Norm erhebt und zum Ganzen verabsolutiert wird, fungiert das Weibliche als Ergänzung, deren ständige Präsenz der Versicherung der männlichen Geschlechtsidentität dient.²⁸ Diese Gegensatzung definiert nun das Männliche allerdings nicht als echten Gegenpol, sondern als seine *Ergänzungsbestimmung*.²⁹

Das Bild der „kastrierten Frau“ bietet dem Mann also die Basis seiner männlichen Geschlechtsidentität und sichert ihm seinen Platz in der patriarchalischen Gesellschaft, während der Frau ein Los zugeschrieben wird, das aus der Selbstdefinition des Mannes ausgeklammert wird. Nach Freud weckt der Anblick der penislosen Frau *massive Kastrationsängste*, die seitens des Knaben zu einer Reihe von Negationen führen, die jedoch beim Mann Sicherheitsgefühle auslösen.³⁰

Das Mangelwesen Frau stellt, wie Christa Rohde-Dachser in ihrer Studie folgendermaßen resümiert und exemplarisch in der Weiblichkeitskonzeption der Titelfigur der Brynhildis im nächsten Kapitel verdeutlicht, eine Frau dar,

„- die *keine* vom Mann unabhängigen Wünsche und Interessen hat;“³¹

Wie kann aber die in Todesschlaf versunkene Kinkelsche Brynhildis eigene Wünsche und Interessen haben?

„- *keine* vom Mann unabhängige Lust; - *kein* autonomes sexuelles Begehren;“³²

Ihm, Sigurd, allein schuldet sie bei Kinkel ihre Auferstehung. Könnte man überhaupt von Lüsten sprechen, zumal ihr Leben selbst vom Mann bestimmt wird?

„- *kein* eigenes Genitale; - *keinen* anderen wertvollen Besitz;“³³

Sigurd, dem Helden Kinkels, graut es vor dem Weib, was den Anblick des penislosen Geschlechts und seine Differenzierung zum männlichen Geschlecht betrifft. Allerdings ist *sie* der Besitz selbst, sie kann nicht besitzen, sie kann nur besessen werden.

„- *keine* Überlegenheit und *keine* Macht über den Mann; - die *keinen* anderen (d.h. keinen Rivalen) an ihrer Seite hat, - und die – last not least – *keinen* Vorwurf erhebt.“³⁴ Brynhildis liegt ohne Macht vor Sigurd, im wahrsten Sinne des Wortes ohnmächtig im Todesschlaf versunken und ist ihm völlig unterlegen, sie gehört ihm. Nicht nur, dass sie keinerlei Vorwürfe gegen ihn erhebt, sondern sie ist ihm auch vom Schicksal vorbestimmt, erst als Braut Sigurds erblickt sie wieder das Licht der Welt, während sie Naturkräfte beschützen, sodass kein Rivale sie erreichen kann.

Dieser Komplex von Vorstellungen im Freudschen Weiblichkeitsentwurf enthält also das Tabuisierte, das Abgewehrte. Das Bild dieser Frau ist nach Rohde-Dachser, was der Mann im

²⁵ Antonopoulou, S. 41.

²⁶ Rohde-Dachser, S. 59.

²⁷ Ebd., S. 59f.; Rohde-Dachser verweist hier auf Simmels Schrift *Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem* (1911).; Siehe dazu das Kapitel 3.4. im ersten Teil dieser Arbeit „Zur Kultur des Eigenen bzw. zur Akkultur des Fremden - Georg Simmels *Weibliche Kultur* (1902) und *Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem* (1911)“.

²⁸ Vgl. Antonopoulou, S. 38.

²⁹ Vgl. Rohde-Dachser, S. 96.

³⁰ Vgl. ebd., S. 61f.

³¹ Ebd., S. 64.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

Patriarchat nicht denken darf und will, nämlich die Idee seines zerstörten Bildes, seines zerstörten Spiegels³⁵: „- ihre Unabhängigkeit; - ihre Macht (Überlegenheit); - ihre Sexualorgane; - ihr Begehren; - ihren Besitz (ihre Brüste, ihre Kinder, ihre Gebärfähigkeit); - den *Rivalen* an ihrer Seite; - ihre Neidlosigkeit (mit der sie seinen Fetisch negiert); - ihren Vorwurf – seine Schuld.“³⁶

Die Vorstellung dieser Frau als autonomes, begehrendes und beehrtes Weib verkörpert den *Inbegriff des männlichen Wunsches*, überfordert ihn aber zugleich, denn sie löst ebenfalls bei ihm Furchtgefühle vor dieser unbekanntem Anderen aus. Die gesicherte Überlegenheit und Dominanz des Mannes gegenüber der Frau als Mangelwesen, das seine männliche Identität stützt, gerät ins Wanken, denn er wird in eine abhängige Position gebracht, er wird wieder zum Sohn und er erlebt die Angst vor der Macht der Mutter. Der Wunsch des Mannes, in den Schoß der viel versprechenden Frau einzudringen, scheitert, denn sie verbietet ihm diesen Wunsch. So wird die Frau auch zum *Inbegriff der Versagung*, denn sie ist es, die den begehrenswerten Körper autonom besitzt und sie entscheidet über dessen Verfügbarkeit. Damit aber gerät der narzisstische Anspruch des Mannes, was die dauernde Verfügbarkeit des begehrenswerten Körpers betrifft, ins Wanken und endet in einer *scham- und wutauslösenden Vorstellung*. So weckt sie durch ihre eventuelle Verweigerung die *narzisstische Wut* des Mannes und provoziert auf einer primitiven Ebene phantasierte oder reale Gewalt, denn die Schamgefühle verwandeln sich in Aggression.³⁷ Dies betont Christa Rohde-Dachser in ihrer Studie, wenn sie schreibt:

Es ist die *andere Frau*, die scheinbar all dies bewirken kann: Sie kann dem Mann die Männlichkeit rauben, ihn zum Kind machen, ihn zur Bestie stempeln und - so die nächste Zuschreibung – sie will es auch. Das bedeutet, dass sie ihre „Macht“ sadistisch gegen den Mann wendet, und wenn sie dies nicht tut, dann könnte sie es doch. [...] Mit einem Wort: *Sie ist schuld an dem, was sie bewirkt oder bewirken könnte*. In diesem narzisstischen Denkgebäude [...] wird sie damit vom *Inbegriff des Wunsches* [...] zum *Inbegriff des Bösen*.³⁸

Anstelle der „kastrierten Frau“ tritt, wenn auch nur zeitweise, eine starke, autonome, selbstständige Frau, nicht mehr als Spiegel des Mannes, sondern als autonome Existenz, die nur als Bedrohung wahrgenommen werden kann. Diese andere Frau als Pendant zur „kastrierten Frau“, bei Rohde-Dachser die „furchtbare Frau“ genannt, bedeutet für den Mann den Verlust seines Spiegels und das provisorische Auftauchen seines Wunsches, eine unbewusste seelische Situation, die seine Phantasien und Ängste weckt. Diese Vorstellung des weiblichen „Du“ ist ihm unerträglich und muss verschwinden. So taucht das negative, böse, gefürchtete Selbst auf und es verwandelt die Frau vom *Inbegriff des Wunsches* zum *Inbegriff des Grauens*, wobei die Medusa, bei deren Anblick sich der Mann versteinert, mit dem Frauenbild - so Freud - identifiziert wird.³⁹ Das mythologische Symbol des abgeschnittenen Medusenkopfes als Projektionsfeld und negativer Spiegel des Mannes signalisiert seine Kastrationsangst und besagt das Furchtbare: „Schau weg, Du könntest Dich selbst erkennen und nicht ertragen, was Du siehst.“⁴⁰

Weiblichkeit fungiert also im Diskurs der Psychoanalyse nur als Ergänzungsbestimmung des Männlichen und bestätigt seine narzisstische Konstruktion. [...] [Das Weibliche] ist in den männlichen Entwürfen als autonome Größe nicht vorhanden. Die Psychoanalyse reproduziert die patriarchalische Geschlechterdifferenz, in der die Frau nur als Projektion männlicher

³⁵ Vgl. ebd., S. 64.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. ebd., S. 64ff.

³⁸ Ebd., S. 66.

³⁹ Vgl. ebd., 66f.

⁴⁰ Ebd., S. 67.

Weiblichkeitsvorstellungen wahrgenommen wird. Freuds Theorie der psychosexuellen Sozialisation ist auf die männliche Perspektive reduziert.⁴¹

8.2.2. Zur Enthüllung männlicher und weiblicher Seelenlandschaften aus männlicher Sicht gesehen bzw. androzentrisch strukturiert

In dieser kurzen Verserzählung in dichter, die Vorstellungskraft anregender Darstellung des Geschehens begegnet uns Brynhildis als eine Phantasiefigur des Mannes, um die zahlreiche seiner Wünsche sowie auch seiner Befürchtungen kreisen. Die wunderbaren Taten des Helden Sigurd werden farbenprächtig und heiter beschrieben, bzw. hervorgehoben, wobei die erzielte, erhöhte männliche Identität dargestellt wird, während sich die „Valkyre“ (7. Str.), nach deren Namen das Gedicht benannt wurde, in ein „wonezitternde[s] Weib“ (6. Str.) verwandelt, deren einzige Bestimmung die Ergänzung des Mannes ist.

Das Gedicht unterteile ich bildlich und zugleich inhaltlich in 8.2.3. in acht thematische männliche und weibliche Gemälde, acht *Phantasiegebilde* bzw. *Deckphantasien*, um mit Rohde-Dachser zu sprechen, deren Rekonstruktion mit einer hermeneutischen Lektüre vergleichbar ist.

Diese im Lichte der Psychoanalyse sich aus der Interpretation ergebende Zusammensetzung aller Bestandteile des Gedichts führt zu einem neu-rekonstruierten Text, der exemplarisch für die Enthüllung der verborgenen unbewussten Männerphantasien gelten kann.

Das Gedicht besteht aus acht Strophen, die jeweils acht Verse umfassen. Innerhalb der Strophen lässt sich allerdings nach dem vierten Vers eine morphologische und zum Teil inhaltliche Zweiteilung beobachten. (Siehe noch zu den Achtzeilern Anm. 15).

Nach dieser Einteilung werden diese Welten auf beiden Ebenen onomatisiert, indem Zitate bei der Beschreibung der äußeren Schale unmittelbar - wie dies die folgende Tafel enthüllt - die verborgenen Seiten des Unbewussten enthüllen.

Im Anschluss folgt in 8.2.4. durch eine kleine strukturalistische Analyse das Fazit, dass es in diesem Gedicht um den manifesten Traum des Helden geht, in dem sich die latenten Gedanken der Männerphantasie verbergen und durch das Gesetz der Symbolisierung der Dechiffrierung bedürfen.

Kinkels Phantasiegebilde im Diskurs der Psychoanalyse

1. „Die Wunderburg“ mit dem „begraben[en] [...] Zauberhort“ (1. Str.)	1. Das unbekannte Draußen - Der Trieb des Abenteurers zum <i>faszinosum</i>
2. Der „zum Sturm das Roß“ spornende „Held der Nibelungen“ (2. Str.)	2. Sigurd, der Eroberer, als das idealisierte Männerbild
3. Der „Palast“ und das „innere Gemach“ (3. Str.)	3. Die Annäherung des begehrten Ortes
4. Eine „in Todesschlaf versunken[e]“ Gestalt (4. Str.)	4. Das rätselhafte Weib
5. „Es sprengen des Panzers Spangen / Zwei Brüste wunderbar.“ (5. Str.)	5. Die Ausphantasierung des weiblichen Ideals
6. „Das wonnezitternde Weib.“ (6. Str.)	6. Brynhildis als Objekt der Begierde – Ihre Funktion als Ergänzungsbestimmung
7. „Brynhildis bin ich, die Valkyre; Das Schicksal nennt mich Sigurds Braut;“ (7. Str.)	7. Brynhildis - Die Personifizierung des vom Patriarchat geprägten Frauenbildes
8. „Hoch oben sind sie zusammen, / Er fand den Zauberhort;“ (8. Str.)	8. Die Utopie des hohen Paares – Die Erfüllung des Begehrens

⁴¹ Antonopoulou, S. 40f.

Es ergibt sich also, dass die „Valkyre“ der „Zauberhort“ ist. Als solcher „Hort patriarchalischer Ängste und Wunschimaginationen wird [...] [sie] auf die Verkörperung des männlichen Unbewussten reduziert.“⁴²

8.2.3. Brynhildis selbst als „Zauberhort“, „als Hort patriarchalischer Ängste und Wunschimaginationen“⁴³

Bei der Analyse wird auf den aus männlicher Sicht auszulegenden Projektionsmechanismus und auf die sich daraus ergebenden latenten Rollenzuweisungen an das andere Geschlecht Wert gelegt, die für die Bestimmung des Weiblichen im Patriarchat zentral sind.

i. Das unbekannte Draußen - Der Trieb des Abenteurers zum *faszinosum*

„Hoch ragt die Wunderburg in' s Weite“. (1. Str.) Der erste Vers weist schon auf das Unantastbare, das nicht zu Begreifende, das Unbekannte hin, was zudem mit einer märchenhaften Wunderwelt verbunden ist. Nichts erinnert an das Eigene, an die Normalität der jeweiligen bekannten Gesellschaft.

Dieses unbekannte Draußen wird zum Bestimmungsort oder zum Lebensziel der Abenteurer, die durch „heimliche Märe“ (ebd.) von dieser hoch ragenden, nicht zu erreichenden „Wunderburg“ gehört haben. Je weiter und geheimnisvoller, desto attraktiver, eine Tatsache, die mit der Existenz eines Zauberhorts verstärkt wird, wie es sich aus dem Text ergibt: „Verlockend um den Ort, / Als ob begraben wäre / Daselbst ein Zauberhort.“ (Ebd.)

Unheimliche, widersprüchliche, jedoch einander ergänzende Naturelemente und Mächte beschützen die Burg und den sich darin befindenden Hort und weisen die Nähernden ab: „Von Feuerlohe streng bewacht; / Wie Schlangen ringeln sich im Streite / Das Licht der Glut, des Qualmes Nacht.“ (Ebd.)

ii. Sigurd, der Eroberer, als das idealisierte Männerbild – Die Annäherung des begehrten Ortes

Der Auftritt des Abenteurers wird prächtig dargestellt, doch seinen Namen erfährt der Leser erst in der siebten Strophe aus dem Mund der Brynhildis. Der Eroberer tritt zunächst als „Held der Nibelungen“ (2. Str.) auf und er erhält Bezeichnungen wie der „Held“ (2, 3, 4 und 6. Str.) oder „der Hohe“. (2. Str.)

Die dem Protagonisten verliehenen Merkmale schildern das idealisierte Bild eines Mannes: Heroismus, Tapferkeit, Stärke, Furchtlosigkeit, Mut, sogar übernatürliche Kräfte eines Gottes und Unsterblichkeit. Der Abenteurer, „Vom heißen Blut des Drachen roth“ (ebd.), was natürlich auf seinen Sieg über den Drachen hinweist, personifiziert den furchtlosen, tapferen Eroberer, der zudem mythische Elemente aufweist, da er der Sprache der Vögel kundig ist. (Vgl. ebd.) Stürmisch fliegt er „durch Glut ein Phönix leicht“ (3. Str.) zum Ziel. Seine Parallelisierung zu dem sich im Feuer verjüngenden Vogel, dem als Sinnbild der Unsterblichkeit geltenden Phönix,⁴⁴ verleiht ihm weitere göttliche Eigenschaften.

⁴² Ebd., S. 39.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Nach der isländischen Legende sammelte der altgewordene Phönix 4000 Jahre vor der Geburt Christi - da waren schon 1000 Jahre vergangen - ein großes Vogelheer um sich, um einen großen Scheiterhaufen zusammenzutragen. Durch Gottes Willen schien die Sonne auf den Scheiterhaufen und der Phönix fiel ins Feuer und verbrannte gänzlich zu Asche. Nach drei Tagen stand er von den Toten auf, war wieder jung, wusch sich mit dem Wasser des Lebensbrunnens und die schönsten Federn wuchsen ihm. Alle 1000 Jahre wird er wieder zu Asche, um dann wieder aufzuerstehen. Vgl. Simek, Rudolf: *Altnordische Kosmographie. Studien und Quellen zu Weltbild und Weltbeschreibung in Norwegen und Island vom 12. bis zum 14. Jahrhundert*. Berlin u. New York: Walter de Gruyter 1990, hier S. 164f.; Siehe analytischer dazu den „Exkurs: Der Vogel Phönix“ und darin den Primärtext der altisländischen Legende. Ebd., S. 164.

Der Held agiert, ist beweglich und aktiv und treibt die Handlung voran. Er durchschreitet Hallen, Stufen, Stiegen und gelangt ans höchste Ziel seiner triebhaften Jagd, an die schlafende Valkyre.

iii. Das rätselhafte Weib

Im „innersten Gemach“ (3. Str.) ihrer hoch ragenden, unerreichbaren Wunderburg „liegt in Todesschlaf versunken“ (4. Str.) eine schlafende Gestalt. Die diese Gestalt charakterisierenden Wörter betonen die Stille, die Unbeweglichkeit, die ruhende, aber unterworfenen und tote Natur und erreichen mit dem Ausdruck „[z]u eines Grabes Zier“ (ebd.) ihren Höhepunkt. Die einen Kämpfer begleitenden Konnotationen, nämlich „ein erzgepanzert Bild“ (ebd.) mit behelmttem Haupt „auf dem kalten Eisenschild“ (ebd.) dienen nur zur Entkleidung der schlafenden Frau von ihren männlichen Eigenschaften und führen infolgedessen zu ihrer Verwandlung in ein Weib.

Die Verse von Johann-Gottfried Kinkel „Der Held tritt ein mit Grauen / Und löst des Helms Visir“ (ebd.) verbunden mit der unmittelbaren Anspielung Friedrich Hebbels in seinen *Nibelungen* auf den Medusenkopf - „Wer sie [Brynhildis] erblickt, der kann nicht wieder fort“ (*Der gehörnte Siegfried*, I, 1, V. 123.) - sind auf das Freudsche „Grauen vor dem Weib“ zurückzuführen. Beide Textstellen drücken die Furcht des Mannes aus, die durch die - so Ortrud Gutjahr - „unbegreifliche Andersheit ausgelöst [wird], da kein Erkennen des Gleichen mehr möglich ist. Siegfrieds Furcht erwächst aus der Erkennung der Walküre als *Nicht-Mann* und damit aus der Aufgabe, dieses Nicht-Eigene in der Differenz zum Eigenen zu bestimmen.“⁴⁵ Dieses „Grauen vor dem Weib“, was durch den Anblick des penislosen Geschlechts und seine Differenzierung zum männlichen Geschlecht ausgelöst wird und eine direkte Anspielung auf den Medusenkopf als mythologisches Symbol des Grauens ist, erscheint Freud natürlich und durch die Anatomie begründet zu sein.⁴⁶ Bei Friedrich Hebbel spricht Brunhild in seiner *Nibelungen-Trilogie* die Sprache der Runen, die der Mann nicht beherrscht und die auf die Ur-Vergangenheit hinweist. Von diesen Eigenschaften erzählt Volker den Helden am Hof:

Volker: Du weißt von Runen, die geheimnisvoll
Bei dunkler Nacht von unbekanntem Händen
In manche Bäume eingegraben sind:
Wer sie erblickt, der kann nicht wieder fort,
[...] das Schwert entgleitet ihm,
Sein Haar wird grau, er stirbt und sinnt noch immer:
Solch eine Rune steht ihr im Gesicht! (*Der gehörnte Siegfried*, I, 1, V. 120ff.)

Die Andersartigkeit Brunhildes ist der Widerschein ihrer Verwurzelung in einem Bereich, der sich nicht begreifen lässt. Diejenigen, die sie erblicken, sind von ihr besessen, ihre Schönheit lässt sie nicht mehr los, sie sind nicht mehr Herr ihrer selbst. Sie verlieren bei ihrem Anblick sogar ihre Schwerter, was für Hebbel das Symbol des Selbstverlustes ist⁴⁷ oder sie sehen ihr negatives, gefürchtetes, böses Selbst.⁴⁸ Diesem bösen Selbst entstammt die Angst beim Lösen „des Helms Visir“ (4. Str.) bei Kinkel. Die männlich-gekleidet bewaffnete, kriegerische Frau ist für Siegfried, Sigurd bei Kinkel, keine Bedrohung, denn sie liegt noch schlafend und durch Sigurd selbst entwaffnet vor ihm. Das Grauen verschwindet auf der Stelle durch die Erweckung Brunhildes und ihren Werdegang zu weiblicher Identität, „indem er sie als spiegelbildliche Ergänzung bestimmt, die ihm erst seine männliche Identität zu bestätigen vermag.“⁴⁹

⁴⁵ Gutjahr, 2005, S. 106.

⁴⁶ Vgl. Rohde-Dachser, S. 63.

⁴⁷ Vgl. Nölle, S. 253f.

⁴⁸ Vgl. Dachser, S. 67.

⁴⁹ Gutjahr, 2005, S. 107.

iv. Die Ausphantasierung des weiblichen Ideals

Das lange Haar und die weibliche Brust als die Erkennungszeichen des weiblichen Geschlechts bei den androgynen Figuren werden in einem erotischen Ambiente hervorgehoben. Die Hauptszene, die Erweckung der Valkyre, stellt die unbewusste, männliche Phantasie ganz deutlich dar: Das Tor der Lippen öffnet sich mit leisem Beben, die dunklen Wimpern, die blauen Augen, ein in langen Flechten hervorquellendes goldenes Haar, zwei wunderbare Brüste, die des Panzers Spangen sprengen (vgl. 5. Str.), „weiche warme Glieder“ und „der süße Leib“ beschreiben das Objekt der Begierde, „das wonnezitternde Weib“, das „in starkem Arme [ruht]“. (6. Str.)

Während der Mann handelt und ständig aktiv ist, „schüttelt [sie] sich“ (ebd.), wodurch sie sich in dieser symbolischen Bewegung von „[d]es Erzes und des Schlafes Last“ (ebd.) befreit, denn ihre als männlich geltenden Eigenschaften sind ihr zur Last geworden. Die vom Todesschlaf erweckte Frau, die „[d]en Helden sehnsuchtvoll umfasst“ (ebd.), sieht als exemplarisches Beispiel der patriarchalischen Ordnung ein, dass der Mann ihr Leben bestimmt, denn er hat zum Wiedererwachen der Valkyre als einziger beigetragen. Es ist der Mann, sei es ihr Vater oder ihr vom Vater ausgewählter Mann, der sie vor dem ewigen Schlaf rettet. Sie gehört ihm.

v. Brynhildis - Die Personifizierung des vom Patriarchat geprägten Frauenbildes

Mit dem einleitenden, enthüllenden Satz der siebten Strophe, „Brynhildis bin ich, die Valkyre; / Das Schicksal nennt mich Sigurds Braut“, der durch seine Widersprüchlichkeit die endgültige Unterwerfung der Frau aufzeigt, wird das siebte Gemälde eingeführt. Diese Ausphantasierung in Form eines Dialogs, in dem sich die Frau als Objekt des Begehrens an den Mann wendet, umfasst die erwünschten Worte, die ein Mann hören will. Es sind acht Verse, die zu der Formulierung der männlichen Identität beitragen und die erotische Entkleidungsszene mit dem Geschlechtsakt vervollständigen: „Du bist hindurchgedrungen, / Du thatst, was Keiner thut“ (7. Str.), sagt ihm Brynhildis.

Brynhildis ist zwar die einzige sprechende Person in dieser kurzen Verserzählung, - sie spricht nur einmal - aber sie ist passiv in ihren eigenen Worten und empfängt die Geschehnisse, wie die Erde den Regen. Dieses einzige Mal, als Brynhildis das Wort ergreift, bestärkt und bestätigt sie die unbewusste Phantasie des Mannes, nämlich, wem sie gehört.

Das Schicksal bzw. die patriarchale Gesellschaft beseitigt alle ihre androgynen Eigenschaften und nennt sie Braut eines Mannes, indem nur die weiblichen Seiten hervorgehoben werden. Es ist, als ob sie einen ihr vom Mann diktierten Text vorliest.

Nur ihm und keinem anderen Rivalen soll sie gehören, was dem Mann seine Einzigartigkeit und seine männliche Identität bestätigt: „Daß mich kein Andrer dir entführe, / Ward ich den Flammen anvertraut“ (ebd.), gesteht sie ein. Obwohl sie Flammen schützen, tat Sigurd, was keiner gewagt hat. Als Frau, sogar als die stärkste Frau, ist sie dem Mann gegenüber machtlos. Brynhildis verkörpert die Stellung der Frau im Patriarchat und nimmt die ihr zugewiesene Rolle an, nämlich ihren Platz im Schoß des starken Mannes zu haben, eine Tatsache, die durch den Widerspruch der stärksten Frau verstärkt wird, denn sogar die Valkyre ist letztendlich auch nur ein „wonezitternde[s] Weib.“ (6. Str.) Sie sieht sich selbst als Preis, den der Mann für seine Heldentaten errungen hat und sie sagt: „Du hast als Preis errungen / Die Maid aus Odins Blut.“ (7. Str.)

Brynhildis verkörpert die passive, stille Einfalt, die durch ihr Nicht-Handeln den Mann vergöttert, wobei sie ihm ihre Jungfräulichkeit als Preis beschert, denn „kein Andrer“ (ebd.) als er darf sie berühren.

Alles, was der Mann im Patriarchat nicht aushält, u.a. die Unabhängigkeit der Frau, ihre Macht, ihr Begehren, ihren Besitz sowie auch einen Rivalen an ihrer Seite,⁵⁰ enthüllt sich mit der Sprache des Sekundärprozesses in der *Brynhildis*. Der patriarchalische Weiblichkeitsentwurf und stellvertretend die Theorie Freuds ist bei Kinkel hier zu Hause.

⁵⁰ Vgl. Rohde-Dachser, S. 64.

vi. Die Utopie des hohen Paares – Die Erfüllung des Begehrens

In einer kreisförmigen Struktur entfaltet sich das letzte Phantasiegebilde, wobei die anfänglichen Motive wiederkehren. Die Verse der achten, letzten Strophe, „Wol sank die Nacht, wol kam der Morgen“, weisen auf jene der ersten, „[d]as Licht der Glut, des Qualmes Nacht“, hin, genauso wie der Satz der letzten Strophe, „im Volk die Mär noch leis [schleicht]“, im Vergleich zu den anfänglichen „heimliche[n] Märe[n]“ steht. Den eingangs begrabenen Zauberhort der ersten Strophe hat Sigurd in der letzten Strophe ausfindig gemacht.

„Hoch oben“ (8. Str.), an einem nur dem Mann bekannten Ort, sollen die zwei hausen, wobei Sigurd zugleich wieder irgendwo auf Abenteuersuche ist: „Wo Sigurd weilt, es blieb verborgen“. (Ebd.) Dass der Mann umherwandelt, erinnert mit Sicherheit an *Das Lied von der Glocke* von Friedrich Schiller. Die Frau befindet sich in dem ihr zugewiesenen Ort in Sicherheit, während sie das Feuer vor anderen Eroberern als den persönlichen Hort Sigurds schützt.

Das „innerste Gemach“ (3. Str.), wo sie war, verwandelt sich in einen ähnlichen, unbekanntem Ort, der sie wieder als eine neue Mauer umschließt und ausgrenzt. Nach Freud ist der Mann das Zentrum seines narzisstischen Universums, wobei die Frau als sein Spiegel funktioniert. Christa Rohde-Dachser konstatiert: „Weil er [der Mann] ihr Zentrum ist und sie sein Spiegel, ist er es auch, der sich entfernen kann, während sie am Ort, der auch der seinige ist, verbleibt (sie hat keinen eigenen Ort). Ihre autonome Existenz ist ebenso undenkbar wie ihr autonomes Geschlecht.“⁵¹ Nach Virginia Woolf hat die Frau in der Literatur wie Leuchtfeuer gebrannt, da war sie vielgestaltig, groß und erhaben, doch in der Wirklichkeit wurde sie eingesperrt.⁵² Bei Kinkel wird die Frau schon in der Literatur eingesperrt, sie muss die weibliche Freiheitsillusion bei oder sogar vor ihrer Geburt abschaffen.

In diesem Gedicht mit volksliedhaftem Charakter, wo Sigurd als Personifizierung des männlichen Ideals gilt, geziemt der Frau, sogar der stärksten aller Zeiten, nach dem vorherrschenden Frauenideal ein einziger Platz, der im Schoß des starken Mannes in ihrer Geschlechtsrollenidentität, jener der Ausphantasierung seiner verborgenen Wünsche.

In dieser Wunderburg war etwas Wertvolles. Brynhildis war etwas Wertvolles. Sie ist der Zauberhort, sie gehört ihm sowohl in der realen als auch in der fiktiven Welt. Sie selbst hatte (k)eine eigene Burg, um beim Geiste des Mittelalters zu bleiben. Im 19. Jahrhundert hatte sie - mit Woolf - (k)ein eigenes Zimmer.

8.2.4. Verborgene Männerphantasien aus der Sicht eines Träumenden

Das Unzugängliche und Unnahbare in der realen Welt, eine verschobene und verdrängte Fantasie, wird bei Kinkel, durch die Worte „weit“ und „hoch“ unterstützt, als Wunderburg dargestellt. Der Wunsch nach dem Unerreichbaren wird nun im manifesten Traum realisiert. Das Entscheidende kommt keinesfalls zur Sprache, es wird lediglich durch Symbole angedeutet.

Nomen, Adjektiv und Verb unterstreichen in dichter sprachlicher Symphonie in der Phrase „Von Feuerlohe streng bewacht“ die Schutzmaßnahmen des dort versteckten Zauberhortes. Der Leser weiß also schon, etwas Wertvolles wird da durch übermenschliche Natur und Zauberkräfte bewacht. Ein sehr gut gehüteter, geschlossener Raum, der laut Freud die Frau bezeichnet, wird angedeutet.

Die sich wie Schlangen ringelnden Änderungen der Zeit in der Antithese „[d]as Licht der Glut, des Qualmes Nacht“ betonen zudem die Unendlichkeit, den zeitlosen Raum um diese Wunderburg herum, oder anders gesagt, die Abwesenheit des Zeitgefühls im Traum. Die schleichende „heimliche Märe“ in der ersten Strophe ist noch ein Indiz dafür, dass die uneinnehmbare Wunderburg nicht für jeden zu erreichen ist und somit unmittelbar auf den Einen bzw. den Auserwählten hinweist. Alles spielt sich also in der Sphäre des Intimen ab.

⁵¹ Ebd., S. 60.

⁵² Vgl. Woolf, 2012, S. 44f.

Die zweite und die dritte Strophe werden als „männlich“ charakterisiert und sie funktionieren als Handeln des Männlichen versus Nicht-Handeln des Weiblichen⁵³ oder bestenfalls als Reaktion des Weiblichen aufs männliche Handeln.

Das Abenteuer des Helden, die Eroberung des Unbekannten, geschieht in einer prächtigen Szene, wo die dauerhafte Bewegung, die Schnelligkeit des Blitzes und die Tatäußerung den Mann kennzeichnen. Er wirkt und handelt. Der sogar auf dem Ross fliegende Held wird mit Naturelementen, die die Burg beschützen, konfrontiert, die kein Mensch bewältigen kann, nämlich „Er spornt zum Sturm das Roß⁵⁴, / Recht wo die wildeste Lohe / Gen Himmel zügelnd schoß“ (2. Str.), während „Ringsum die scheue Flamme weicht!“ (3. Str.) Alles zieht sich vor dem Helden zurück. Dieser Darstellung zufolge ist der Held das Zentrum seines narzisstischen Universums.

Stellt man die Verben gegenüber, stellt man fest, sie beschreiben nichts Anderes als männlich und weiblich konnotierte Eigenschaften: „Er fliegt“, „reitet“, „springt“, „er schreitet“, während die Brücke und die Hallen, durch die er rast, „dröhnen“. Man hört ihn kommen, er macht alle auf sich aufmerksam, er ist da.

Dabei zeigt diese Gegenüberstellung, dass die Stufen des Palastes, einer gehorsamen Frau gleich, „winken“ und dass das Feuer „weicht“. Er kommt und er wird empfangen, so wie es sich nach den Gesellschaftsnormen geziemt. Die Substantive und ihre begleitenden Adjektive bestätigen dies, zumal „die wildeste Lohe“ zur „scheu[en] Flamme“ wird. Die „Gen Himmel zügelnd“ schießende wildeste Lohe wird also gezähmt, die eingangs hoch ragende Burg heißt ihn willkommen.

Die Stiegen, die Stufen, die Flammen und die dröhnenden Hallen, anders gesagt das Hasten des Helden durch die Hallen und seine Eile stellen ganz deutlich den Geschlechterakt dar, der sich in einer hoch erotischen Szene gipfelt, wenn er „[z]um innersten Gemach“ (3. Str.) gelangt, wo sich „mit leisem Beben / Der festgepreßten Lippen Thor“ (5. Str.) öffnet.

Die winkenden Stufen „[z]um innersten Gemach“ bereiten also den Geschlechtsverkehr vor, während die Burg nun zum Palast umgewandelt wird. Eine Burg erinnert nämlich an Eroberung, die der Held schon hinter sich hat, während ihn jetzt ein Palast empfängt. Die Hindernisse „[d]ie Brücke“, „die Stiege“, „[d]ie Stufen“, die „dröhnende[n] Hallen“, als Vorstufen des Zieles, werden leicht bewältigt.

Im Traum wird zudem auch die Angst vor dem Tod überwunden, zumal der Held als der Phönix, der als Inbegriff der Unsterblichkeit und als Symbol der Beseitigung des Todes fungiert, auftritt. (Siehe Anm. 44).

Die vierte Strophe ergänzt die auf etwas Begrabenem basierende erste Strophe, indem sie von „Grabes Zier“ erzählt. Aber auch alle Verben, Nomen und Adjektive stehen im starken Gegensatz zum eilenden Helden und weisen auf die Passivität hin, die durch die als „weiblich“ geltenden zwei nächsten Strophen ergänzt wird.

⁵³ „Der Mann handelt, die Frau reagiert. – Weiblichkeit ist identisch mit (erworbener) Passivität, die ‚masochistisch‘ genossen wird.“ Rohde-Dachser, S. 57.; Siehe noch analytisch dazu das Kapitel „Freud: Thesen über ‚Die Weiblichkeit‘“. Ebd., S. 56f.

⁵⁴ Nach der Sage ist es die Walküre, die mit ihrem Ross, mit Schwert und Schild die Lüfte durchschreitet.; Kinkel macht übrigens erst in der sechsten Auflage seiner *Gedichte* vom Namen „Grani“ statt des Wortes „Ross“ bei *Brynhildis* Gebrauch. Siehe dazu Kinkel, Gottfried: „Brynhildis“. In: Ders.: *Gedichte*. Sechste Auflage. Stuttgart u. Augsburg: Cotta'scher Verlag 1857, S. 36-39, hier S. 37.; Grane, bei Kinkel Grani genannt, ist nach der nordischen Mythologie das Ross, das aus dem Gestüte des Königs Hjalprekr stammt, mit dem Sigurd die Waberlohe durchreitet, das er mit dem Gold Fafners belastet und das nach der Ermordung seines Herrn nach Hause läuft. Vgl. Gering, Sp. 1385f.; Bei Richard Wagner ist es aber Brünnhilde, die am Ende der Tetralogie dieses Ross besitzt. Sie ergreift es in der allerletzten Szene der *Götterdämmerung*, entzäumt es schnell und führt es galoppierend in den Scheiterhaufen mit den Worten: „Grane, mein Roß, [...] Weißt du, Freund, / wohin ich dich führe?“ (V. 2012ff.)

Die Verben „[d]ort liegt“, „versunken“, „behelmt“, „ruht“, „wär's gehauen“ verbunden mit den Substantiven des absoluten Nicht-Handelns, nämlich „Todesschlaf“, „Stein“, „erzgepanzert Bild“, „auf dem kalten Eisenschild“, „Stein“ und dem Höhepunkt vom „Grabes Zier“ sind eine unmittelbare Anspielung auf die absolute Passivität, auf das Abwarten, selbst handeln zu können, bis der Held dies erlaubt. Aktion ist nur von ihm ausgehend möglich, denn er „tritt ein“, er „löst das Visir“, er ist also der einzig Handelnde. Es geht ja schließlich um ihre Auferstehung, was dem Leser durch die Worte „Todesharme“ und „Todesschlaf“ deutlich wird.

Es folgen zwei durchaus als „weiblich“ geltende Strophen, in denen Verben, Nomen und Adjektive alle erwünschten Dimensionen des Weiblichen hervorheben. Die Verbindung mit der männlichen Angst vor dem Medusenkopf wird in den nächsten Versen deutlich, nämlich „Der Held tritt ein mit Grauen / Und löst des Helms Visir“ (4. Str.), aber sie wird gleich von der Entkleidungsszene ersetzt, die sich zu einem erotischen Spiel entwickelt. Erst nachdem er das Visier gelöst hat, beginnt das Leben bzw. die Reaktion des Weibs, was aus den weiblich konnotierten Verben hervorgeht: „öffnet sich“, „heben sich empor“, „quillt“, „sprengen“. Sie „schüttelt sich“ jedoch eigentlich nur, um wieder in seine starken Arme zu fallen.

Die Adjektive und Adverbien „leise“, „langsam“, „lang und golden“, „wunderbar“, „weich und warm“, „sehnsuchtvoll“, „süß“ und auf den Höhepunkt hinweisend „wonnezitternd“ betonen die Weiblichkeit, während die Nomen ihrerseits, das Tor der Lippen, die Wimpern, die blauen Augen, die Flechten, die Brüste, die warmen Glieder und der süße Leib, die absoluten Männerphantasien schildern.

Stellt man nun die Pronomen „er“ und „sie“ gegenüber, ist die Betonung von „er“ auffallend, während die Abwesenheit des Pronomens „sie“ ebenfalls ins Auge sticht. In der fünften und sechsten Strophe entwickelt sich bei der Beschreibung des geträumten Weibes alles unpersönlich. Wessen Lippen oder wessen Leib gemeint sind, ist im Traum nicht von Bedeutung. Nur am Anfang der sechsten Strophe zeigt sich eine bestimmte Personifizierung des Weibes durch „[s]ie schüttelt sich“, um wiederum unpersönlich zu werden. Das Begehren allein erfüllt den Traum und bereichert ihn mit allen Details.

Die Strophen zwei, drei, vier und sechs beschreiben den namenlosen Abenteurer, den Helden. Die Bezeichnung „Held“ wird in diesen Strophen wiederholt, sodass seine Persönlichkeit gestärkt wird. Sein Name wird erst in der siebten erwähnt und in der achten wiederholt, damit die intime Sphäre des Persönlichen garantiert wird. Dass es aber um Sigurd geht, kann der Leser durch die Bezeichnung „der Held der Nibelungen“ der zweiten Strophe schon entnehmen und dies in der dritten Strophe der späteren Auflage des Gedichtes bestätigt bekommen, nämlich durch den Namen seines Rosses „Grane“. Johann-Gottfried Kinkel lässt Brynhildis selbst ihre Zugehörigkeit als Odins Tochter und Sigurds Braut - nämlich die Tochter von und die Braut von - enthüllen und so nennt sie ihren und seinen Namen: „Brynhildis bin ich, die Valkyre, / Das Schicksal nennt mich Sigurds Braut;“ (7. Str.) Dies ist übrigens kein Dialog, da Sigurd schweigt, es ist seitens Sigurds ein insgeheim erwünschter Monolog. Kinkel setzt anfangs die Worte von Brynhildis nicht in Anführungszeichen, sondern er integriert sie in den fließenden Traum. Erst in späteren Auflagen erscheinen diese Worte in Anführungszeichen.⁵⁵

Der Mann bleibt, als Träumender, bis zum Ende stumm. Er agiert wie im Traum, indem er die sich vor seinen Augen entwickelnde Szene beobachtet, ohne aktiv teilzunehmen. Er hört das Erwünschte, - Du bist es, du tatest es, du hast alles errungen (vgl. ebd.) -, und somit wird er in seinem egozentrischen Universum unterstützt. Diese persönlichen Momente sind verborgen, sie schließen nämlich, wie der Text dies bestätigt, „[j]eglichen Lauscher“ (8. Str.) aus.

Die Pronomen „ich“ und „du“ kommen in der siebten Strophe ins Spiel, allerdings nur „Du“ groß geschrieben und am Anfang von drei Versen herrschend, wodurch das Selbstbewusstsein des Mannes und seine Identität bekräftigt werden. Diese siebte Strophe ist der Übergang, die Brücke zum gemeinsamen Pronomen „sie“ in der letzten Strophe.

⁵⁵ Vgl. dazu die zweite und sechste Auflage der *Gedichte*.

Es ist nicht jedermanns Traum, denn das Pronomen „Du“ personifiziert die latenten Wünsche des Träumenden. Die Flammen lodern in einer kreisförmigen Abrundung des Geschehens auf, nun aber *er ist drinnen* und weilt bei seinem Besitz. Sie sind außer Gefahr, da sie „hoch oben“ zusammen sind. Das Feuer garantiert die persönliche, unzugängliche Sphäre und verschließt jedem Fremden das Tor der verborgenen Wünsche und latenten Träume.

„Hoch oben“ sind sie in einer utopischen Harmonie vereint, zumal der gut bewachte „Zauberhort“, gut verschlossen zwar, zu bewachen ist, aber während der Mann „weilt“, seine Freiheit genießt und die Bezeichnung „Der Hohe“ zu Recht behält, wartet die Frau, wiederum durch das Element des Feuers geschützt, in einem zeitlosen Leben, in dem der Kreis der Jahre sich immer wieder schließt und Nacht und Tag einander unaufhaltsam abwechseln, auf ihn.

Unser neu rekonstruierter Text, der nach Freuds Weiblichkeitstheorie verborgene unbewusste Phantasien enthüllt, könnte laut Christa Rohde-Dachser so lauten:

Für meine Mutter (später: meine Frau) bin ich der einzige. Sie wird immer bei mir bleiben, denn sie ist abhängig von mir. Ich brauche sie mit niemandem zu teilen. Sie braucht mich, nicht umgekehrt. Mein Penis garantiert mir ihren Besitz. Sie selbst hat nichts, worum ich sie beneiden konnte. Im Gegenteil, sie beneidet mich. Ich bin es, der sie liebt und begehrt, und nicht umgekehrt. Sie selbst ist ohne Begehren. Deshalb wird sie auch nie nach einem anderen verlangen. Ohne mich gibt es für sie keinen Genuß. Sie lebt nur durch mich (und nicht umgekehrt). Alles, was sie dabei erleidet, ist nicht meine Schuld. Sie will es so.⁵⁶

Zusammenfassend betrachtet stellt das Phantasiegebilde von Brynhildis eine Frau dar, von der die Abenteurer träumen, nach der sie sich sehnen. Sie weckt in ihnen masochistische Züge sowie auch Angstvorstellungen, den Trieb nach dem mütterlich-naturhaften Ursprung sowie auch die Sehnsucht des männlichen Geschlechts nach der Mutter. Die Männer-Welt vergleicht sie mit Schrecken sogar mit Medusa und wird von ihr abgestoßen. Sie muss also, nachdem sie dem männlichen Subjekt bei seiner Identitätsbildung geholfen hat, vom literarischen Plateau verschwinden.

Brynhildis ist ein geschlechtsgebundenes Gedicht, das im Rahmen des Herrschaftsverhältnisses zwischen den Geschlechtern im 19. Jahrhundert die kulturspezifischen Zuschreibungen von Rollen und Stereotypen und konkreter, mit Inge Stephan zu sprechen, „das Weiblichkeitsbild“ und „das Weiblichkeitsmuster“,⁵⁷ jene psychoanalytische, historische und mythologische Basis, „auf der die Produktion und personale Konkretisierung von Frauenbildern in literarischen Texten erfolgt“,⁵⁸ deutlicher denn je aufgezeigt hat.

⁵⁶ Rohde-Dachser, S. 57f.

⁵⁷ Vgl. Stephan, Inge: „Bilder und immer wieder Bilder...‘. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur“. In: Hiltrud Bontrup und Jan Christian Meltzer (Hrsg.): *Aus dem verborgenen zur Avantgarde. Ausgewählte Beiträge zur feministischen Literaturwissenschaft der 80 Jahre*. Hamburg: Argument 2000, S. 13-34, hier S. 25.

⁵⁸ Ebd.

9

Johannes Scherr: *Brunhild* (1870)

Die Novelle *Brunhild* als „Philippika“
gegen „müßiggängerische Damen“ und „Toilettenpuppen“¹

Man merkt, es ist da ein Eigenartiges, eine auf sich gestellte Natur. Es geht von dieser vornehm eleganten, nicht allein in betreff der Toilette vornehm eleganten Mädchengestalt ein Ton und Duft stolzer und herber Jungfräulichkeit aus, etwas Abweisendes, um nicht zu sagen Abstoßendes, das aber auf wahlverwandte Seelen nur um so anziehender wirken wird.²

¹ Scherr, Johannes: „Brunhild“. In: Ders.: *Novellenbuch von Johannes Scherr. Rosi Zurflüh, Brunhild, Werther-Graubart*. Dritter Band. Leipzig: Ernst Lulius Günther 1873, S. 201-254, hier S. 206f.; Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert mit Seitenzahl im Text.; Der Name der Novelle wird im Gegensatz zu dem der Protagonistin zur Unterscheidung kursiv geschrieben.

² Ebd., S. 204.

9.1. Scherrs Bedürfnis nach Allgemeinbildung *vor allem der Frauen*

Das Weib soll kein Mann sein wollen, oder es wird zur Karikatur.
Der Mann gilt durch edles und großes Tun, die Frau durch schönes Sein.³

Johannes Scherr



Ein in der *Gartenlaube* im Jahr 1867 veröffentlichtes Bild von
Johannes Scherr⁴
(1817 Hohenrechberg bei Gmünd - 1886 Zürich)

Als zehntes Kind der Familie wurde Johannes-Hieronimus Scherr am 03. Oktober 1817 in Hohenrechberg bei Schwäbisch Gmünd geboren. Sein Vater war Schulmeister und seine Mutter eine strenggläubige Katholikin, die Johannes zum Studium der Theologie bewogen hat.⁵ Dem Konvikt zu Ehningen trat er 1834 nach dem Wunsch seiner Mutter bei, um sich zum Priester ausbilden zu lassen. Da las er nachts heimlich verbotene Schriften von Kant, Fichte, Rousseau, Byron, Voltaire und Goethe und überstand so jene Zeit im Konvikt, bis er den befreienden Entschluss fasste, 1837 aus dem Konvikt auszutreten.⁶

Er spürte immer deutlicher, er taugte nicht zum Geistlichen und dieses Amt führe ihn in schwere innere Konflikte. Infolge der dort herrschenden pedantischen Zucht erwachte in ihm zudem ein unbändiges Freiheitsgefühl, so erlebte er dort zwei entsetzliche Jahre und sein Trost waren jene Nächte, als alle eingeschlafen waren - es waren fünfzig Jungen in einem Saal - und von den pfäffischen Aufsehern nichts mehr zu befürchten war. Hinter Studierpulte verschanzt entzündete er seine Lampe und gab sich der Lektüre hin, welche öffentlich als Gotteslästerung galt.⁷ Johannes unterbrach sein Priesterstudium und zog in der Mitte der 30er Jahre zu seinem viel älteren Bruder nach Zürich, der sich als Pädagoge dort einen guten Namen gemacht hatte.⁸

Im weiteren Verlauf seines Lebens war Scherr weder ein kirchlicher noch ein gläubiger Mensch. Von nun an schrieb er unermüdlich weiter, vor allem Prosa, Sagen und Erzählungen aus Schwaben.⁹ In der Forschung wird von seinem philologischen Studium in Tübingen

³ Scherr, 1928, S. 288.

⁴ In: *Gartenlaube* 30 (1867), S. 469-471, hier S. 469. Es geht dabei um den Beitrag eines anonymen Verfassers über Johannes Scherr mit dem Titel: „Ein unentwegter Kämpfer. Johannes Scherr“. Im Folgenden wird mangels Verfassernamens nach diesem Titel zitiert und im Literaturverzeichnis steht der Beitrag unter dem Namen Unbekannter Autor.

⁵ Vgl. Steinbrink, Bernd: *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung*. Tübingen: Max Niemeyer 1983, S. 262.

⁶ Vgl. Steffen, Marion: „Johannes Scherr als Anthologist und Kulturhistoriker“. In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Helga Eßmann und Udo Schöning. Berlin: Erich Schmidt 1996, S. 391-409, hier S. 392.

⁷ Vgl. Klink, Willibald: *Johannes Scherr. Kunsthistoriker. Leben, Wirken, Gedankenwelt*. Thayngens-Schaffhausen: Augustin 1943, S. 24f.; Siehe dazu den Brief Scherrs an Frau Luise Rieter-Schellenberg über das Klosterleben, ebd.; Zum Gesamtbild der Persönlichkeit von Johannes Scherr, zu seiner Ideenwelt, zum Leben und Schaffen siehe analytisch dieses Buch Klinkes.

⁸ Vgl. Steinbrink, S. 262.

⁹ Vgl. Steffen, S. 392.

berichtet, doch die Quellen¹⁰ sind sich nicht darüber einig. Sicher ist während seiner Studienzeit jedenfalls die wirtschaftliche Not, unter der er häufig litt.

Nach seinem Studium gab er 1843 mit seinem Bruder zusammen ein Buch heraus u.d.T. *Geschichte der religiösen und politischen Ideen*, ließ sich in Stuttgart nieder und heiratete die Schweizerin Marie-Susette (auch Marie-Susanne genannt) Kübler die hauptsächlich für die Frauenwelt schrieb und ihm bei seiner schriftstellerischen Tätigkeit half. 1849 floh er nach seiner 15-jährigen Verurteilung zum Zuchthaus in die Schweiz, litt aber auch da wirtschaftliche Not, da ihm anfangs seine Tätigkeit am Polytechnikum in Zürich nicht zur Absicherung seiner Existenz reichte,¹¹ bedenkt man, dass die Zahl der Studenten in jenen Jahren gering war.¹²

Er hielt vom Sommersemester 1850 bis 1852 Vorlesungen in Geschichte und Literaturgeschichte in Zürich und damals entstanden seine großen Kultur- und Literaturgeschichten, Anthologien und seine biographischen Schriften. Diese Dozentenstelle wurde zwei Jahre später aus finanziellen Gründen gestrichen, Scherr schrieb eine Reihe von Romanen und er arbeitete zwei Jahre lang als Redakteur des freisinnigen Wochenblattes *Der Landbote*, um den finanziellen Engpass zu überwinden. Die Eröffnung einer Privatschule brachte auch keine Erleichterung, während Überlegungen, nach Amerika auszuwandern damals auftauchten und wieder verworfen wurden. Die Situation ändert sich erst im Jahre 1860 radikal mit seiner Professur für Geschichte in Zürich.¹³

Scherr betätigte sich sein ganzes Leben lang schriftstellerisch, eine Tätigkeit, die sich schon sehr früh verselbständigte, da er schon 1835, also mit 18, sein erstes Buch, das Bändchen *Poetische Versuche* mit Gedichten in Gmünd veröffentlicht hatte. Von politischer Tätigkeit in seinen Schweizer Jahren wollte er nichts mehr wissen, er lebte zurückgezogen, hatte politisch resigniert und glaubte nicht mehr an eine Besserung der öffentlichen Zustände in Deutschland. Seine nach der Revolution verfassten Schriften, wo das Heimweh immer zu erahnen und zu spüren ist, beweisen die sich auf sein Gemüt schlagende Verbitterung und müssen auch vom Gesichtspunkt eines ins Exil getriebenen Republikaners her beurteilt werden.¹⁴ Seine Heimat hat er nicht wiedergesehen.

Scherr sieht sich als Erzieher des Publikums, will auf der Basis geistiger und sittlicher Bildung Moral und Nationalbewusstsein vermitteln und fordert sein Publikum auf, sich von neuem stärker an der Klassik zu orientieren.

¹⁰ Steinbrink spricht vom Studium der Philologie und Geschichte (Vgl. ebd., S. 262) und Klinker berichtet vom Studium der Philosophie und der Ästhetik an der Universität Tübingen, wo ihn insbesondere die Vorlesungen des noch recht jungen Ästhetikers Friedrich Theodor Fischer fesselten.; Seinen so verehrten Lehrer Vischer fand Scherr später am Polytechnikum in Zürich als Kollegen. Vgl. Klinker, S. 28f.; Doch genauere Angaben sind bei Steffen zu finden, nämlich dass er „Philologie, Philosophie, Historik, Aesthetik und Literaturgeschichte“ studierte und dass Reisen innerhalb Deutschlands, nach Italien und Frankreich die „Vervollständigung des Studienkursus“ bildeten, wie seine unveröffentlichte und unbetitelt Lebensbeschreibung aus dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, (1Bl. 8, 11127), bezeugt. Vgl. Steffen, S. 392.

¹¹ Vgl. Steinbrink, S. 262f.

¹² Vgl. zu den Zürcher Jahren Scherrs als Privatdozent und später als Professor siehe Klinker, S. 74-125, hier S. 82.

¹³ Vgl. Steffen, S. 393.

¹⁴ Vgl. Klinker, S. 24 u. S. 82.; Scherr musste alle sechs Monate die Aufenthaltsgenehmigung für sich und seine Familie beantragen, sich ruhig verhalten und an keiner Versammlung teilnehmen, sich an die ihm von dem Polizeirat zu erteilenden Weisungen halten, um nur Einiges zu nennen. Vgl. Stern, Alfred: „Politische Flüchtlinge in Zürich nach der Revolution von 1848 und 1849“. In: *Anzeiger für schweizerische Geschichte* 4 (1919) 17, S. 337-362, hier S. 344.; Zu bedenken wäre die Tatsache, dass sich nach der Revolution ein Strom von Flüchtlingen in die Schweiz ergoss, deren Zahl im Juli 1849 über 11.000 betrug, doch im Februar 1851 auf etwa 500 sank. Zu diesen Flüchtlingen gehörten auch Johannes Scherr und seine Familie. Vgl. ebd., S. 337. Ins. zu Scherr S. 343-346.

Obwohl viele Werke des Schwaben Johannes Scherr hohe Auflagen erreichten, ist sein umfangreiches und vielfältiges Werk heute nahezu in Vergessenheit geraten. Seine Werke als Anthologist, Kultur- und Literaturhistoriker, Romancier, Übersetzer und Verfasser politischer Schriften fanden damals ein breites Publikum. Scherr intendierte, eine breite Leserschaft und ganz besonders den „nichtgelehrten Leser“¹⁵ zu erreichen, ein Bemühen, das in vielen Kleinigkeiten in seinem Schaffen spürbar ist. Abgesehen aber von der jeweiligen Gattung stößt jeder, der sich mit dem Schaffen Scherrns auseinandersetzt, auf einen charakteristischen Zug des Verfassers,¹⁶ nämlich auf seinen

pädagogischen Anspruch, der sich in spürbarem Bemühen um die moralische Leitung des Lesers äußert. Damit verbunden ist eine intensive Vermischung von Literatur- und Kulturgeschichtlichem, Politischem und Poetischem. Scherr ist ein Schriftsteller, der selbst dort, wo er wirklich Dichter sein möchte, den Erzieher [ganz deutlich in *Brunhild*] nicht verleugnen kann.¹⁷

Er hat auch den Versuch unternommen, den Verlauf der deutschen Kultur- und Sittengeschichte von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart darzustellen, indem er sowohl die soziale als auch die politische Entwicklung miteinbezieht.¹⁸

Als Verfasser von fünf Kultur- und Literaturgeschichten hat sich Johannes Scherr einen Namen gemacht. Man kann aber nur schwer eine Grenzlinie zwischen Kultur und Literaturgeschichtsschreibung bei Scherr ziehen, da seine Literaturgeschichten zugleich auch Kulturgeschichten sind und umgekehrt.¹⁹ Wenn man sich allerdings in dieser Epoche klar macht, „daß das Bedürfnis nach kulturhistorischen Romanen und Novellen auf einem (mißverstandenen) Begriff von Allgemeinbildung beruht und nicht nur auf dem Drang zur Unterhaltung, so muß man sich daran erinnern, daß dies auch das Zeitalter der Kulturgeschichten ist.“²⁰

Seine Konstanten, gerade nicht untypisch für die betreffenden Jahre seines Schaffens, sind die Vermittlung des Ewigen und des Schönen und die Vorrangstellung der Dichter der Klassik im Bewusstsein des Publikums. Seine Konstante war, wie schon kurz erwähnt, das nicht gelehrte Publikum zu erreichen, während das ideologische Grundgerüst seiner Literatur- und Kulturgeschichten auch in weiteren Gattungen seine Anwendung findet. Er stellt als Kern seines kulturhistorischen Schaffens zugunsten von der Alltags- und der Mentalitätsschilderung die politische Ereignisgeschichte zurück und begreift die Nationalhistorie in anthropologischer Perspektive als Volkswendung. Sein Kulturpessimismus nimmt nach dem Scheitern der Revolution zu. Sein Werk ist des Öfteren von einer andauernden Satire geprägt, indem er das menschliche Schicksal in karikierender Form darstellt und seinen Helden ein ironisierendes Porträt der Mittelmäßigkeit verleiht. In seinen zahlreichen Dorfgeschichten bedrohen Unglück, Verlust und Tod das scheinbare Idyll, typisch für den Realismus. Seine kultur- und literaturgeschichtlichen Arbeiten erzielten viele Auflagen und stießen weniger in der wissenschaftlichen Fachwelt als im Bildungsbürgertum auf hohe Resonanz,²¹ wobei die

¹⁵ Scherr, Johannes: „Vorwort“. In: Ders.: *Geschichte der deutschen Literatur. Mit fünfzig Portraits der ausgezeichneten Dichter und Gelehrten deutscher Nation*. Zweite durchgesehene u. verbesserte Ausgabe. Leipzig: Otto Wigand 1854, S. IX-X, hier S. IX.

¹⁶ Vgl. Steffen, S. 391 u. S. 402.

¹⁷ Ebd., S. 391.

¹⁸ Vgl. „Ein unentwegter Kämpfer“, S. 470.

¹⁹ Vgl. Steffen, S. 399.

²⁰ Kohlschmidt, S. 666.; Es ist „das Zeitalter auch des Wissenschaftlers Riehl, der *Deutschen Kultur- und Sittengeschichte* (1852/53) von Johannes Scherr, der weitverbreiteten *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* (1859-67) von Gustav Freytag. Bei Scherr wie bei Freytag geht die kulturgeschichtliche Darstellung, unschärfer freilich als bei Riehls *Kulturgeschichtlichen Novellen*, geradezu in novellistische Prosaepik über, in das epische ‚Kulturbild‘“. Ebd.

²¹ Vgl. Steffen, S. 403.; Siehe noch dazu Iglhaut, S. 314f.

sittliche Erziehung der Mädchen und Mütter einen besonderen Rang in seinem Werk einnimmt. Man sollte doch vor jeglicher Analyse seines Werkes Folgendes mit berücksichtigen, „was wohl wenige wissen, daß Scherr an einem Auge völlig blind war und das Mechanische seiner großartigen Lebensarbeit, das Lesen und Schreiben, nur mit dem anderen, gesunden Auge besorgen mußte.“²²

9.2. Mythos, Gender, Exil – Eine seltsame Kombination oder eine reale Darstellung?

Ein Blick in das kultur- und literaturhistorische Schaffen von Johannes Scherr lässt seine Auseinandersetzung sowohl mit der Nibelungensage als auch mit seiner *Geschichte der deutschen Frauenwelt* erkennen. Die Novelle *Brunhild* hat bis jetzt das Interesse der wissenschaftlichen Welt nicht geweckt, es gibt keine Interpretation und keinen einzigen Beitrag dazu. Herangezogen werden von mir hier u.a. auch der Gedankengang Scherr durch seine Werke sowie auch das Schillersche Frauenbild, dem Scherr folgt, wie bewiesen wird.

Ein weiterer Bereich seines Schaffens wird für die hiesige Arbeit ebenfalls kurz von mir herangezogen, der der Politik, zumal die Novelle zum einen in freier dichterischer Gestaltung eine Verflechtung der persönlichen Geschichte des Schriftstellers mit der Rolle Sigfrieds ist und zum anderen die Beziehung bzw. die erwünschte Nicht-Beziehung der Frauen zur Politik am Beispiel der Titelheldin der Novelle erläutert.

Es mag auch ein Zufall sein, aber im Jahre 1840, im selben Jahr der Abgabe seiner Dissertation unter dem Titel *Ueber das Lied der Nibelungen*, die von der Tübinger philosophischen Fakultät angenommen wurde,²³ schrieb er unter dem Decknamen Heinrich Siegfried.²⁴ Folgende Auswahl seiner Werke verbunden mit Elementen aus dem persönlichen Leben Scherr erlauben also wichtige Schlussfolgerungen für seine *Brunhild* und seine Epoche.

i. Mythos

Zu seiner Auseinandersetzung mit dem Nibelungenstoff gehören außer seiner Dissertation auch noch *Siegfried und Chriemhild. Eine äußerst unterhaltende und abenteuerliche altdeutsche Geschichte* aus dem Jahr 1843, *Die Nibelungen. In Prosa übersetzt, eingeleitet und erläutert von Johannes Scherr* 1860 und die Novelle *Brunhild*,²⁵ die im dritten Band seines zehnbändigen Novellenbuches 1873-75 erschien.

Mit dem vielzitierten Satz „Göthes“, wie schon im Kapitel 7.1. analytisch erwähnt, „Die Kenntniß dieses Gedichtes gehört zu einer Bildungsstufe der Nation. Jedermann sollte es

²² Scherr, Johannes: *Letzte Gänge*. Mit einem Bilde Scherr in Lichtdruck. 2. Aufl. Berlin u. Stuttgart: Spemann 1887. Dies erwähnt sein Kollege an der Uni Zürich Pr. Dr. Mähly in seinem „Nekrolog“ in diesem *postum* erschienenen Buch, S. 215-264, hier S. 234.; Sein Freund Theophil Zolling berichtet auch von der Fabel, Scherr habe ein Glasauge gehabt, während seine Frau in einem Brief an denselben Freund erklärt, wie Scherr zu dieser Augenerkrankung kam, nämlich dass er in früher Jugend durch Hagelkörner am Auge verletzt wurde, doch dem Auge war äußerlich nichts anzusehen. Vgl. Klinke 23f. (Anm 7).; „Als ganz kleines Kind nämlich wurde er von den Seinigen während der Erntezeit bei einem plötzlich eingetretenen Hagenwetter auf dem Felde nicht beachtet oder vergessen und blieb dort einige Zeit liegen, bis ihn eine Schwester holte. Ein Hagelkorn hatte inzwischen das rechte Auge des auf dem Rücken liegenden Kindes derart getroffen, daß das Augenlicht für immer verloren ging. Scherr sprach niemals davon, weil er nicht bemitleidet sein wollte.“ Scherr, 1887, S. 235.

²³ Vgl. Steffen, S. 392f.; Vgl. analytisch zu der Dissertation Scherr Klinke, S. 36-40.

²⁴ Vgl. ebd., S. 42.; Im Jahre 1840 und drei Jahre später veröffentlichte er mit diesem Pseudonym zwei Bücher über die Vergangenheit des Schweizervolkes im Verlag des Literarischen Comptoirs. Vgl. ebd.

²⁵ *Brunhild* wurde schon im Jahr 1865 in der *Gartenlaube* als Fortsetzung in den Heften 5-7 unter dem Titel *Erkauft und Erkämpft* veröffentlicht. Vgl. *Gartenlaube* 5 (1865), S. 65-68, 6 (1865), S. 81-84 u. 7 (1865), S. 109-111.

lesen, damit er nach dem Maß seines Vermögens die Wirkung davon empfangen“, leitet Scherr 1860 seine *Nibelungen* ein und er erläutert in seinem Vorwort, dass der

Zweck dieser Arbeit ist, den Inhalt des alten Heldenliedes, welches zu den kostbarsten Kulturschätzen der Nation gehört, dem größeren Publikum näher zu bringen, und zwar, um es herauszusagen, auch Solchen, die ein Buch voll von Versen eher vom Lesen abschreckt als dazu entmuthigt. Daher [s]ein Entschluß, die Nibelungen in Prosa zu übertragen.²⁶

Er fügt noch hinzu, dass er in der Einleitung seiner *Nibelungen* den Entwicklungsgang der Dichtung von der ältesten Zeit bis hin zum 13. Jahrhundert nachgewiesen hat, wobei er versucht hat, jedem Leser, mit seinen Worten, den „Nichtgelehrten“, die Entstehung der Nibelungen deutlich zu machen.²⁷

ii. Gender

An beiden Zitaten sowohl an dem des Vorwortes als auch an dem der Einleitung seiner *Nibelungen* ist sein pädagogischer Anspruch auf Allgemeinbildung zu erkennen, der bezüglich der Frauenwelt immer schärfer wird, wie sich dies anhand folgender Werke Scherrs ergibt: *Geschichte der deutschen Frauen* aus dem Jahr 1860, in späteren Auflagen mit dem Namen *Geschichte der deutschen Frauenwelt* 1879²⁸ und *postum* u.d.T. *Kulturgeschichte der Deutschen Frau. In drei Büchern nach den Quellen* mit zahlreichen Illustrationen, *Weib, Dame, Dirne. Kultur- und Sittengeschichte der deutschen Frauen* (dabei geht es um die *Geschichte der deutschen Frauenwelt*, auch *postum* veröffentlicht), *Oh, ihr gesegneten Flammen der Scheiterhaufen*, *Nur eine Hausfrau*,²⁹ und eine *Jeanne D'Arc*, um nur einige seiner die Frauenwelt betreffenden Schriften zu nennen.

Einführend werden einige ausgewählte Zitate aus dem Scherrschen Werk dargestellt, die die Schilderung des Vorbildes für die ideale Mutter und Frau im 19. Jahrhundert erlauben. Die beigegebene Auslese von mir in Form von Aphorismen hat den Titel „Die Frau und Mutter“:³⁰

Der Geist des Mannes strebt ins Weite und Ferne, das Gemüt der Frau weiß in dem Nächstliegenden sein Genügen zu suchen und zu finden; daher auch versteht sie intensiver zu genießen und sich zu freuen als jener. *Nemesis*

Denkende und wissende Frauen können es sich unmöglich verhehlen, daß ein Weib, das Männerhosen anzieht, auf die Vorteile des eigenen Geschlechts verzichtet, ohne doch die des andern erwerben zu können. Häusliche Tugenden machen die Frau, wie die Melodie die Musik macht. *Die rote Dame*

Junge Mädchen sind ohne alle Frage in Heiratsachen viel verständiger und berechnender als junge und alte Männer, wie denn überhaupt das Weib, solange es unverdorben ist, die „Dinge dieser Welt“, die tatsächlichen Verhältnisse sehr klug und praktisch anzusehen, und, wenn nötig, auch anzufassen vermag. Sehr natürlich ist auch, daß die Frau die Heiratsfrage mit mehr Berechnung behandelt als der Mann; denn diese Frage ist für sie die einzige Lebensfrage, der

²⁶ Scherr, Johannes: „Vorwort“. In: *Die Nibelungen. In Prosa übersetzt, eingeleitet und erläutert*. Mit fünfundvierzig Bildern. Gezeichnet von G. Bendemann, J. Hübner, [u.a.], geschnitten von Braun, Bürkner [u.a.] Leipzig: Wigand 1860, S. V-VI, hier S. V.

²⁷ Vgl. ebd., S. VI.

²⁸ Scherr erklärt im Vorwort der zweiten Auflage: „Die vorgenommene leichte Veränderung des Titels rechtfertigt sich dadurch, daß der jetzige den Inhalt des Buches deutlicher und bestimmter ankündigt.“ Scherr, Johannes: „Vorwort“. In: *Geschichte der deutschen Frauenwelt. In drei Büchern nach den Quellen. Buch I und II: Altertum und Mittelalter*. Bd. 1. Leipzig: Hesse und Becker 1911, S. 3-6, hier S. 3.

²⁹ Scherr, Johannes: „Nur eine Hausfrau“. In: *Gartenlaube* 10 (1873), S. 158f.; Diese Schrift ist seiner Frau nach ihrem Tod gewidmet.

³⁰ Siehe, wenn nicht anders zitiert, zu den sechs folgenden Zitaten in Form von Aphorismen aus seinen Schriften Klinke, S. 203f. (Hervorhebung vom Autor)

einzig große Wurf, durch dessen Gelingen oder Mißlingen ihr Schicksal entschieden wird und zwar zumeist für immer. Das Schicksal des Mannes dagegen können noch andere Probleme, der Staat, die Kirche, die Wissenschaft, die Berufspflicht bedingen und bestimmen; denn er ist seinerseits von der Natur aus nicht darauf angewiesen, in der Familie aufzugehen wie die Frau. *Goethes Jugend*

Für den Mann ist die Liebe nur eine Entwicklungsphase seines Wesens, für das Weib ist sie alles in allem, Lebenszustand, Himmel und Hölle. *Dämonen*

Es darf ohne Widerrede angenommen werden, daß alle bedeutenden, alle großen Männer ihr Bestes zumeist von ihren Müttern haben. *Goethes Jugend*

Die Verbindung von Mann und Weib gewährt nur dann dauerndes Glück, wenn diese mehr, weit mehr auf ruhige Achtung und Freundschaft als auf stürmische Phantastik und Leidenschaft gegründet ist. *Schiller*

Das Weib hat – ausnahmsweise, wohlverstanden! – zur Dichterin und Künstlerin das Zeug, aber in der Wissenschaft wird sie es über den Dilettantismus nie herausbringen, weil ihr das Abstraktionsvermögen abgeht. Die Frau ist ganz wesentlich die Pflegerin und die Bewahrerin der Sitte. Darum wird sie auch sofort zur widerlichen Karikatur, wenn sie in die Politik hineinfuscht. [...] Aber sollen die deutschen Frauen zu den öffentlichen Angelegenheiten, zu den Geschicken unseres Landes gleichgültig sich verhalten? Keineswegs! Auch sie sollen und müssen dem Staate geben, was ihm gebührt, und zwar dadurch, daß sie alles Beste, Schönste, Liebste, was in unserer Nation lebt, in sich aufnehmen, sich aneignen, in sich zu Fleisch und Blut wandeln, um es auf ihre Kinder zu vererben. Eine rechte Mutter vermag unendlich viel zu tun, in aller Stille und Unscheinbarkeit unendlich viel zu tun, um ihre Söhne zu guten Bürgern und ihre Töchter zu rat- und hilfereichen Gattinnen guter Bürger zu machen.³¹

Anhand des folgenden, längeren Zitats aus seinem Werk *Weib, Dame, Dirne. Kultur- und Sittengeschichte der deutschen Frauen* wird der Zeitgeist in Bezug auf die Frauenwelt exemplarisch verdeutlicht. Das Kapitel bezieht sich auf jene auserwählten Frauen, die, so Scherr, „als Geliebte, Lebensgefährtinnen und Freundinnen unserer großen Dichter soviel dazu beitrugen, die Mission dieser edlen Geister gelingen zu machen“.³² Da konstatiert Scherr das Ideal für die Frau seiner Zeit:

„Nach Sitte zu streben“, - „das Szepter der Sitte zu führen“, darein haben die beiden erlauchtsten Geister der deutschen Nation übereinstimmend die Bestimmung des Weibes gesetzt. Alles Beste, Schönste, Heilsamste, was eine Frau sinnen und tun mag, vollzieht sich ja in dem Bereiche der Sittlichkeit. Auch in Frauen wohnt der Genius und durch ihn ist es einzelnen gegeben, der empfangenden, bewahrenden, pflegenden und erhaltenden Eigenschaft des Weibes auch die schaffende Macht des Mannes zu gesellen, obzwar immer in geringerem Maße und ohne wirkliche Originalität, weil es dem Weibe schlechthin unmöglich ist, sich völlig objektiv der Welt gegenüberzustellen. Aber wehe der Frau, wenn sie bei dem Versuche, dem Mann zufallende Aufgaben zu lösen, der sittlichen Grazie vergißt. Sie bringt es dann, und möge sie sich sogar einen weltgeschichtlichen Namen erwerben, doch nur dazu, in ihrer Person ein unerquickliches Zwitterding darzustellen, wie die Semiramisse und Zenobien alter und neuer Zeit beweisen. Es liegt ein tiefer Sinn, das richtige Gefühl für das Schickliche in dem achselzuckenden Volksspruchwort von den Frauen, die „die Hosen anhaben“. Das Weib soll kein Mann sein wollen, oder es wird zur Karikatur. Der Mann gilt durch edles und großes Tun, die Frau durch schönes Sein. Und zu schönem Sein vermag jede Frau in ihrer Sphäre sich hinaufzuläutern: sie braucht nur den sittlichen Instinkt, den die Natur in sie gelegt, walten zu lassen. Sie bedarf nicht der Reflexion, um das Rechte zu treffen, die Naturnotwendigkeit leitet sie dazu. Zu jeder Zeit haben die Frauen mitgewirkt an dem Gewebe der Weltgeschichte, am

³¹ Scherr, 1928, S. 310f.

³² Ebd., S. 290.

förderlichsten jedoch dadurch, daß sie, indem sie rechte Frauen waren, die Männer befähigten, rechte Männer zu sein.³³

Die oben zitierte Stelle wird mit zwei bekannten Zitaten von Goethe und Schiller bekräftigt. Der Spruch Goethes aus seinem *Torquato Tasso*, „Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte“ und der Vers „Führen die Frauen den Szepter der Sitte“ aus der Schillerschen *Würde der Frauen* geben der Scherrschen Argumentation eine weltweite Gültigkeit.

Ein aus dem persönlichen Leben Scherrs angeführtes Beispiel bestätigt die Geschlechtsrollenidentität seiner Zeit. Johannes Scherr vermählte sich, wie schon erwähnt, mit der Schweizerin Susette Kübler, „die sich durch mehrere volksthümlich belehrende Schriften bekannt gemacht hat.“³⁴ Sie schrieb „mit Erfolg, um des lieben Brotes willen [...] für die Hausfrauenwelt“.³⁵

Seine Frau half ihm dank ihrer vortrefflichen Fremdsprachenkenntnisse (Englisch, Französisch und Italienisch) bei Übersetzungen, griff selbst zur Feder, wurde Mitarbeiterin an Fachzeitschriften für die Frauenwelt und half dadurch ihrer Familie über schwere Notzeiten hinweg. Doch trotz ihrer geistigen Interessen sah Frau Kübler ihre höchste Bestimmung darin, ein treuer Lebenskamerad, eine gute Hausfrau und treusorgende Mutter zu sein. Durch ihre Beiträge über Themen der Hauswirtschaft und Erziehung wurde sie für tausende von Mädchen und Müttern zur Lehrerin und Führerin.³⁶

Von ihr stammt *Das Hauswesen nach seinem ganzen Umfange dargestellt in Briefen an eine Freundin* 1850, ein Haushaltsbuch und Ratgeber für bürgerliche Hausfrauen.³⁷ Dieses Werk in Betracht nehmend schrieb Scherr:

Tausenden und wieder Tausenden von jungen Mädchen, jungen Frauen und jungen Müttern ist sie dadurch eine Lehrerin und Führerin, geradezu eine Wohlthäterin geworden, und gar mancher junge Ehemann hatte, ohne es zu wissen, vollauf Ursache, der „Marie Susanne Kübler“ dankbar zu sein.³⁸

Seine Frau gab auch eine Anthologie unter dem Titel *Der Frauenspiegel. Ein Festgeschenk für deutsche Frauen und Jungfrauen* 1854 und zahlreiche Hauswirtschaftsbücher heraus. Zu nennen sind u.a. auch *Hausfrauen-Brevier* 1854, *Die Hausmutter* 1857, *Die geschickte Köchin* 1858, *Vreneli's Dienstjahre. Ein Leitfaden für Dienstmädchen* 1860, *Die Schule der Mutter* 1864 und *Das Buch der Mütter* 1867. Sie beteiligte sich an der Entstehung einiger Werke von Scherr wie z.B. am *Bildersaal der Weltliteratur* 1848 und an der *Allgemeinen Geschichte der Literatur*

³³ Ebd., S. 288.

³⁴ „Ein unentwegter Kämpfer“, S. 469.

³⁵ Steinbrink, S. 262.; Siehe noch dazu Girardier, Helen: „Bestsellerautorin aus Geldnot: Maria Susanna K. (1814-1873)“. In: *Winterthurer Jahrbuch* (2000), S. 78-83.; Das Schwerpunktthema dieses Winterthurer Jahrbuches sind die Frauen, die in unterschiedlichen Bereichen Hervorragendes geleistet haben. Eine von diesen Frauen ist die da geborene Susette Kübler, nach deren Namen die Stadt Winterthur auch eine Straße genannt hat.

³⁶ Vgl. Klinker, S. 59.

³⁷ Exemplarisch werden nun einige Kapitel, die die Frauenwelt am deutlichsten erleuchten, aus diesem Buch in Form von Briefen aufgelistet: „Dritter Brief: Arbeit, Vierter Brief: Ordnung – Magdgeschäfte, Fünfter Brief: Die Behandlung der Dienstboten, Sechster Brief: Reinlichkeit, Siebenter Brief: Sparsamkeit – Haushaltungsgeld – Haushaltungsbücher – Pflichten der Sparsamkeit, Achter Brief: Geduld – Nachgiebigkeit – Duldsamkeit. Friedfertigkeit – Geistesbildung – Ueble Laune. Empfindlichkeit. - Rüstigkeit. Eifersucht. - Untreue – Würde – Selbstverläugnung. Selbstbeherrschung. - Muth und Seelenstärke. Standhaftigkeit. - Wahre Liebe“. Siehe noch zur Schilderung jener Epoche die Magister-Arbeit von Margot Mannes: *Kübler, Marie Susanne. Die Hausfrauenarbeit im Spiegel von Hauswirtschaftsbüchern. Mit einem Anhang: Das Hauswesen. Marie-Susanne Kübler.* Mag. Arb. Univ. Konstanz 1979.

³⁸ Scherr, 1873, S. 158.

1852.³⁹ Scherr legt ihr ihre Ratschläge für Mädchen und junge Frauen in den Mund: „Suche gut zu sein, doch wünsche nicht groß zu sein! Was einer Frau am besten ziemt, ist Zurückgezogenheit, ihre schöne Tugend häusliches Wirken, das, fern der Öffentlichkeit, jedes zu starke Licht scheut.“ So glaubte sie, so that sie, so war sie“,⁴⁰ schreibt Scherr über seine verstorbene Frau und erwähnt auch folgendes Beispiel: Als ihr ein in Konstantinopel niedergelassener Deutscher auf dem Weißensteine bei Solothurn, wo sie gern weilte, seine Dankbarkeit zeigen wollte, weil sie seinen Töchtern mittels ihrer Schriften geholfen hat und dabei die Schriftstellerin in ihr lobte, entgegnete sie ihm mit ihrer bescheidenen Einfachheit:

„Ich bin keine Schriftstellerin. Ich bin nur eine Hausfrau, welche ihre Erfahrungen als solche und als Mutter auch anderen nutzbar zu machen versuchte, da es mich erbarmte, daß so viel sonst gut angelegte Ehen zu unglücklichen werden nur darum, weil die jungen Frauen, nicht aus üblem Willen, sondern nur aus Unkenntniß und Ungeschicklichkeit ihren Pflichten nicht nachkommen können, wie sie sollten und gewiß gerne wollten.“

[...] Nur eine Hausfrau! Ja, sie lebte der Ueberzeugung, daß das Haus das eigentliche Heim der Frau, die Stätte ihrer Wirksamkeit und ihres Glückes sei. [...] Ihr Gefühl war tief und von edelster Selbstlosigkeit. Ihre Aufopferungswilligkeit kannte keine Grenzen,⁴¹

sagte er von seiner Lebensgefährtin, die ganz deutlich als brillierendes Beispiel für die ideale Frau diente, eine Rolle, die Marie Susanne Kübler mit Stolz, Freude und Aufopferung vertrat: „Mach mich nicht eitel! Ich weiß ja, was ich D i r bin, und das genügt mir“, sagte sie ihm in voller nie nach Lob verlangender Anspruchslosigkeit.⁴² „Frauen machen sich also die entworfenen Bilder zu eigen und ihrem ‚Diktat [der Bilder] folgend‘, reproduzieren sie ein Frauenverständnis, das eigentlich nur männliche Projektion ist. Die internalisierten patriarchalischen Geschlechterrollen bestimmen ihr eigenes Selbstbild.“⁴³

Scherrs große „Produktivität als Historiker und Literat ist von der Überzeugung geprägt, dass sich kollektive ebenso wie subjektive Identität wesentlich über die Vergangenheit definieren“.⁴⁴ Scherr sieht es, wie schon kurz erwähnt, auch als seine Aufgabe an, nachdem er über die „Epigonenversuche“ in Deutschland, „im Vaterland Lessing’s, Goethe’s und Schiller’s“ klagt, „die Lesewelt wieder einmal an die Schöpfungen wahrer Poesie zu erinnern, das Gemüth an der Schönheit zu erquicken“.⁴⁵ Der Einfluss Schillers ist in der Novelle sowohl mit Zitaten als auch mit seiner Ideenwelt bzw. der Frauenwelt nicht zu übersehen. So Scherr:

Es ist ein Lieblingswunsch meiner Jugend gewesen, die Lebensgeschichte des großen Mannes zu schreiben, welcher als ein Leitstern stätig ob den Wirrsalen meines Daseins geleuchtet hat. Ich wurde frühe gewöhnt, mit Ehrfurcht und Liebe zu demselben aufzublicken. In meinem väterlichen Hause gab es ein hochgeschätztes, braungebundenes Buch, eine der ersten Ausgaben von Schiller’s Gedichtsammlung, und oft sah ich dasselbe zur Feierabendzeit in den

³⁹ Vgl. Steffen, S. 393.; Vgl. zu den ausgewählten Schriften von Susette Kübler Kosch, Wilhelm: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch*. Bd. 9. Herausgegeben von Heinz Rupp (Mittelalter) u. Carl Ludwig Lang (Neuzeit). Bern u. München: Francke 1984, S. 594, hier ebd.

⁴⁰ Scherr, 1873, S. 158.

⁴¹ Ebd., S. 159.

⁴² Vgl. ebd., S. 158. (Hervorhebung vom Autor)

⁴³ Antonopoulou, S. 30.; Siehe auch zum Zitat „Diktat folgend“ Bovenschen, S. 57. Zitiert nach ebd.

⁴⁴ Iglhaut, Stefan u. Ilgner, Julia: „Scherr, Johannes“. In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Killy Literatur Lexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Raumes*. 2. vollständig überarbeitete Auflage. Bd. 10. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 314f., hier ebd.

⁴⁵ Scherr, Johannes: „Vorwort“. In: Ders.: *Dichterkönige*. Leipzig: Otto Wigand 1855, VII-XII, hier S. VIII.

Händen meiner theuren Mutter, in Händen, welche tagüber unermüdlich mit der Sichel, dem Nähzeug oder Spinnrad sich abgemüht hatten.⁴⁶

Da las die Mutter ihren beiden Knaben (ein dritter Sohn starb an Schwindsucht und der älteste war schon weg) Romanzen oder Gedichte vor und so gut sie, die einfache Dörflerin, es konnte, erklärte sie sie den Kindern. Das war die erste Bekanntschaft Scherrs mit dem großen Dichter, und dieser damals tiefe Eindruck blieb und prägte sein persönliches Schaffen, schreibt Scherr in der Vorrede zu *Schiller und seine Zeit*.⁴⁷

Mit seinem erklärten Lieblingsschriftsteller, Friedrich Schiller, dem er zwei umfangreiche Werke bzw. neun Bände widmete, beschäftigte er sich sein ganzes Leben hindurch. In dem im Jahr 1856 entstandenen Werk *Schiller. Culturgeschichtlicher Roman in sechs Bänden* bietet Scherr dem Leser keine durchaus herkömmliche Schillerbiographie, sein Vorhaben ist viel spannender, wie der Untertitel des Werkes bereits andeutet. Scherr beschäftigt sich nämlich mit einer ganzen Kulturepoche, in deren Mittelpunkt die Figur Schillers steht. Zu Schillers 100. Geburtstag und nach dem Erfolg des Schiller-Romans wurde im Jahr 1859 die sogenannte Jubelschrift von Scherr *Schiller und seine Zeit*, ein stattliches, dreibändiges Werk, veröffentlicht, in dem Scherr wiederum deutlich macht, sein Ziel sei nicht die Analyse der Dichtung Schillers, sondern es gehe ihm darum, ein Lebensbild Schillers und seiner ganzen Epoche zu liefern.⁴⁸

iii. Exil

Das *Morgenblatt*, *Der Landbote*, die *Gegenwart* und die *Allgemeine Zeitung* veröffentlichten jahrelang Scherrs Beiträge zu verschiedenen sozialen und politischen Problemen, aber er beschränkte sich in seiner politischen Auseinandersetzung keineswegs nur auf Zeitungsaufsätze, sondern es erschienen zahlreiche selbständige politische Schriften von ihm, sogar einige ohne Angabe des Verfassernamens, vor allem bis zu seiner Übersiedlung in die Schweiz, wo sein aggressiver politischer Stil einer eher gemäßigten, kulturhistorisch orientierten Darstellungsweise wich. Skandalträchtig war die 1844 erschienene Schrift *Württemberg im Jahr 1844*, eine Anklage gegen den Polizeistaat Württemberg, die sogleich von der Zensur beschlagnahmt wurde⁴⁹ und in allen Schichten der gebildeten Bevölkerung großes Aufsehen erregte. So betrat Scherr den politischen Kampfplatz, auf dem er bis zum Jahre 1848 als rüstiger Vorkämpfer aller freiheitlichen Bestrebungen blieb.⁵⁰

Ebenfalls anonym erschien zu diesem Zeitpunkt *Das enthüllte Preußen* 1845, das seinen Traum von einer deutschen föderativen Republik in immer weitere Ferne rückte. Nach dem Scheitern der Revolution und nach der Teilnahme an einer revolutionären Volksversammlung in Reutlingen floh er 1849 in die Schweiz, weil er in Deutschland steckbrieflich gesucht wurde. Seine Verbitterung über die Ereignisse und sein immer gegenwärtiger Wunsch, nämlich die Hoffnung auf eine deutsche föderative Republik, finden ebenso einen intensiven Ausdruck in seinem späteren Werk. So haben sein pädagogischer Anspruch sowie auch sein politisches Gedankengut einen entscheidenden Einfluss auf seine kulturhistorischen, aber auch auf die literaturhistorischen Schriften gehabt.⁵¹

⁴⁶ Ders.: „Vorrede“. In: Ders.: *Schiller und seine Zeit*. Leipzig: Otto Wigand 1859, S. VII-X, hier S. VII.

⁴⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸ Vgl. Steffen, S. 392 u. S. 404f. (Hervorhebung von Johannes Scherr); Siehe analytisch dazu Scherr, 1859, S. IX.; Seine in den jungen Jahren geborene Vorliebe für Schiller ließ ihn schon in seinen Studentenjahren nach Materialien zu einer Biographie des Dichters forschen, konstatiert Scherr rückblickend in seiner Festrede zum 100. Geburtstag Schillers. Vgl. Steffen, S. 392.; Siehe dazu Scherr, 1859, S. VIIf.

⁴⁹ Vgl. Steffen, S. 406f.

⁵⁰ Vgl. „Ein unentwegter Kämpfer“, S. 469.

⁵¹ Vgl. Steffen, S. 407 u. S. 393.; Nachdem Johannes Scherr sich in den 40er Jahren politisch zu Wort gemeldet und das Missfallen der Regierung erregt hatte, beklagte er ein Jahr später „in der

Außer seinem schriftstellerischen Eingriff ins politische Leben gründete und leitete er u.a. auch im April 1848 im Café Werner in Stuttgart einen politischen Verein mit 50 Mitgliedern, der sich „Demokratischer Verein“ nannte und dessen Ziel es war, das Volk politisch zu erziehen. In seinen beiden oben erwähnten politischen Schriften mit brennenden zeitgenössischen Fragen entwirft er in Briefform ein trübes Bild von den damaligen Verhältnissen in Württemberg und er kritisiert die politischen Verhältnisse, die Kirche, die Presse, die Volks- und Hochschulen, die Justiz und das Militär, ohne dass er auch nur eine Spur von Hoffnung auf freudige Ansichten der Gegenwart oder frohe Aussichten auf die Zukunft durchsickern lässt.⁵²

Scherr war ein freidenkender Mensch und befasste sich mit allen Belangen des Staates. Sein Ideal moderner germanischer Staatsform war die föderative Republik und von kirchlichen Fesseln, wie denen der Religion, war er frei. Seine novellistischen und satirischen Schriften umfassen dreißig Bände. In seinem Urteil ist er schroff, stets scharfzüngig, und jede Zeile hat eine kraftvolle Mitteilung zu machen. Er benutzt Schlagworte und Kraftausdrücke und seine geschichtlichen Werke lesen sich mit der spannenden Anziehungskraft eines Dramas. Daraus wäre wohl ihr außerordentlicher Erfolg bei der deutschen Lesewelt zu erklären.⁵³

So ein novellistisches, satirisches doch zugleich sarkastisches Werk durchzogen vom Zeitgeist Schillers und seiner Epoche ist *Brunhild*. Da schildert Scherr ein weiteres Mal seine Verbitterung über die Politik in Deutschland, die er einerseits als überaltet beschreibt, andererseits aber kämpft er personifiziert in Sigfried für sein Vaterland und fällt trotz aller Bemühungen. Mit Sigfried drückt er dies deutlich aus: „Ich habe die Ehre, ein Deutscher zu sein.“ (S. 242.)

9.3. Brunhild: „Man hat mich verkauft, und man hat mich gekauft, das ist alles“⁵⁴

9.3.1. Kommentierte Zusammenfassung der *Brunhild*

In den Mittelpunkt der Novelle werden die mythischen Figuren Sigfrieds und Brunhildes gerückt, doch nicht in ihrer mythologischen Tradition, sondern als reale Individuen des 19. Jahrhunderts die damalige Welt im Exil des Verfassers darstellend. Adlige von höherem Stande sowie auch Vertreter der Kirche, Figuren mit Ehrentiteln, auf deren angeblich hohes soziales Niveau angespielt wird, repräsentieren in der Novelle die verdorbene Gesellschaft des 19. Jahrhunderts und drücken die scharfe Kritik Scherrs an der Kirche und an der Politik, vor allem jedoch am Wesen der Frau aus.

Die Ereignisse spielen kurz vor dem Tod des Helden, was der Leser erst am Ende der Novelle durch die Grabinschrift Sigfrieds auf einem gewaltigen unbehauenen Granitblock erfährt: „Siegfried von Lindenberg, / Gefallen im Zweikampf für seines Landes Ehre. / August 1864.“ (S. 252.)

Die Novelle ist in acht Kapitel eingeteilt mit den Titeln: 1. „Brunhild“, 2. „Siegfried“, 3. „Ich kam, sah und – ward besiegt“, 4. „Verkauft und gekauft“, 5. „Nebeneinander“, 6. „Ein Mann“, 7.

Broschüre ‚Die Auswanderungsfrage, vom religiös-socialistischen Standpunkt betrachtet‘ die ‚Schmach, daß Menschen Menschen finden, um Menschen zu bedrücken‘, [...] daß ‚die Arbeit, dieses Himmels Geschenk, Mittel sein muß, um Menschen zu Knechten und Sklaven zu machen‘ und sieht in der Auswanderung nach Amerika, analog zum Auszug der Kinder Israel, den Aufbruch ins bessere, ins gelobte Land.“ Steinbrink, S. 171.; Siehe noch dazu Scherr, Johannes: *Die Auswanderungsfrage vom religiös-socialistischen Standpunkt betrachtet*. Stuttgart: Frankh’sche Verlagshandlung 1845, S. 3 u. S. 56.; Scherr vergleicht den Pharao mit der Klasse der Mächtigen und Reichen aller Art und Israel mit der Klasse der Armen. Vgl. zu dem Auszug aus Ägypten und seiner politischen Dimension Klinke, S. 65ff.

⁵² Vgl. ebd., S. 71 u. S. 60.

⁵³ Vgl. „Ein unentwegter Kämpfer“, S. 469f.

⁵⁴ Scherr, *Brunhild*, S. 228.

„Erkämpft“ und 8. „Der Mond geht unter“. Die endgültige Einteilung der Kapitel entspricht seiner anfänglichen in der *Gartenlaube* aus dem Jahr 1865, wobei der erste Titel des Werkes, *Erkauft und erkämpft*, durch *Brunhild* ersetzt wurde. Der unerwartete Wendepunkt der Novelle ist ihr kleinstes Kapitel mit einem Umfang von nur zwei Seiten. Brunhild geht wie der Mond unter.

Kapitel 1 – „Brunhild“ (S. 203-209.)

Der Erzähler führt den Leser in einer Rahmenhandlung in die Stille der Natur, während er in der Binnenhandlung auf die Lebensgeschichte von Freifräulein Brunhild von Hohenauf zurückgreift und sie im Hinblick auf die damals geltenden Normen darstellt. In einer Seenlandschaft mitten in den Bergen ist die ruhende Figur einer Frau zu erkennen, deren Männermerkmale etwas entfremden. „Man merkt, es ist da ein Eigenartiges, eine auf sich gestellte Natur“ (S. 204), weil starke von ihr ausgesendete Kontraste, Abweisung und Abstoßung, die die dort sitzende Frau kennzeichnen, zugleich anziehend wirken, während ihre androgynen Merkmale „einen unwiderstehlichen Zauber üben.“ (Ebd.)

Eine kurze Familienschilderung der Protagonistin informiert den Leser über ihren Vater, einen Geburts- und Geldbaron, und über den Mangel an mütterlicher Erziehung. Durch die Schilderung ihres Aussehens und ihres widersprüchlichen Charakters, den einer „Künstlerin“, einer „Emanzipierte[n]“, einer „Kokette“, einer „Jeanne d’ Arc“ (S. 205), wird scharfe Kritik am Frauenbild der Epoche, an jenen „Toilettenpuppen“ (S. 207), geübt. Zugleich wird die Männerwelt auf die falsche Erziehung der Frauen aufmerksam und sie wird aufgefordert, drastische Maßnahmen zur Erhaltung der sittlichen Ordnung zu treffen.

Weibliche Träumereien und äußere und innere Landschaften mischen sich mit Emotionen, die auf die gefühlvolle Psyche der Frau hinweisen. Schon am Ende des ersten Kapitels werden unmissverständliche Anspielungen auf die Machtlosigkeit der Protagonistin und ihr nahes tragisches Schicksal gemacht.

Kapitel 2 – „Sigfried“ (S. 210-215.)

Zwei Männer, die nicht mit ihren Namen, sondern mit ihren Rollen vorgestellt werden, nähern sich der sitzenden Frau. Der „Abstrakte“ und der „Konkrete“ (S. 211) befassen sich während ihres Spazierganges mit allen Themen, die die Männerwelt prägen und sie üben sarkastisch schärfste Kritik an der Religion, der Politik, dem Geld und dem Adel. Substantivierte Adjektive statt Namen werden eingangs sowohl für die Frau als auch für die zwei Männer benutzt.

Kapitel 3 – „Ich kam, sah und – ward besiegt“ (S. 216-224.)

Zum prächtigen Aussichtspunkt bei der Ruine spazierend wird von den zwei Freunden, von denen der eine Ehrwürden Mephisto Schwarzdorn heißt, die herrliche Landschaft gelobt, eine Hymne an das „schönste und glücklichste Land Europas“ (S. 216), wobei Scherr die Schweiz meint. Der zweite, namens Sigfried von Lindenberg, stellt sich der sitzenden Frau vor, deren Name ihn auf den Gedanken bringt, ihre beiden Namen, Sigfried und Brunhild, in einem gemeinsamen Schicksal zu verbinden. Seinen Vorschlag, ihn zu heiraten, lehnt sie wütend ab, er aber ist sich der Eroberung der „stolzen und spröden Walküre“ (S. 222) sicher. Als Brunhild sich in ihrem Gemach befindet, erhält sie einen Brief von ihrem Vater, der sie aus der Fassung bringt. Dem Leser wird durch ihre Reaktion klar, dass von ihr verlangt wird, sie müsse den jungen wohlhabenden Mann heiraten.

Kapitel 4 – „Verkauft und gekauft“ (S. 225-230.)

Mit prächtigen Farben wird das Schlafgemach der Hochzeitsnacht geschildert, wo sich Brunhild, „die dämonisch bewegte Braut“ (S. 226), befindet. Ihre Gedanken begleitet vom „geisterhafte[n] Licht“ (ebd.) der Mondsichel enthüllen die Forderung ihres Vaters und somit auch die Macht des Patriarchats, diesen reichen Mann zu heiraten. Nur so wird ihr Vater vom Bettlerstab gerettet.

Als unterdrückte Tochter aus einem verhassten Elternhaus befindet sie sich nun im ebenfalls verhassten Haus bzw. Schloss des Gatten. Welch Ironie des Schicksals! Wegen ihres „infernalen Stolzes“ (S. 226) gibt sie nicht zu, dass sie diesen Mann liebt, sondern nennt sich Ware, verkaufte und gekaufte Ware (vgl. S. 228) und weist die Liebe, den Schutz und alle Liebesbeweise ihres Mannes zurück. Brunhild beherrschen konträre Gefühle, in denen sie sich zu verlieren droht. Sie behauptet, es geht nicht mehr um den Mann und die Frau, sondern um den Käufer und die Sklavin. (Vgl. S. 229.)

Sie weist ihren Mann zurück, doch Sigfried, der ein wahrhafter Vertreter der männlichen Gattung ausgestattet ist - mit dem charakteristischen kühlen, männlichen Verstand, da „im Sinne der Vernunft der Mann immer weit mehr sich zu bezwingen, zu bezähmen und zu beherrschen weiß als das Weib“ (ebd.) -, stellt seine Großzügigkeit, seine Zartheit und seine edlen Gefühle, die er für sie hegt, unter Beweis und er verlässt schon in der Hochzeitsnacht nach reiflicher Überlegung trotz der schweren Beleidigungen seitens Brunhildes, seine dem vollständigen Zusammenbruch nahe Braut.

Kapitel 5 – „Nebeneinander“ (S. 231-236.)

Es ist die Dienerschaft, die am guten Schlossherrn beobachtet hat, er sei in letzter Zeit auffallend gealtert, aber „[d]ie Dam' ist ja stolzer und hochmütiger als Luzifer selber.“ (S. 233.) Die Ambivalenz und der Wahnsinn charakterisieren die Gefühlswelt Brunhildes, da sie „etwas Satanisches an sich hat“. (S. 235.) Sie versteckt aber sehr geschickt ihre innere Zartheit und das liebende Weib, das sie eigentlich ist, eine Tatsache, die „sie vor sich selbst verbergen wollte und doch nicht konnte, nämlich, daß sie diesen Mann anbetete.“ (S. 232.)

Das Nebeneinander der Ehegatten erweist sich für Sigfried als Hölle auf Erden, da ihm seine Frau, als eine andere „Lucifera“ (S. 233) verloren in einer wahnsinnigen Welt, sein Leben in den Augen der Dienerschaft schwer macht. Als Pastor Schwarzdorn zu einem mehrtägigen Besuch kommt, kann ihm das unglückliche Leben Sigfrieds in seiner Ehe nicht unbemerkt bleiben, doch Sigfried hofft auf die allmähliche Zähmung Brunhildes. Politische Diskussionen bestimmen den Besuch und Sigfried nutzt die Chance, seine Verbitterung bezüglich der deutschen politischen Zustände zu äußern.

Brunhild entscheidet spontan, die zwei Freunde auf einer Wanderung ins Hochgebirge zu begleiten und der „pastorliche Mephistophel“ (S. 214) plant, die beiden auf der Burgruine, wo sie sich einst zum ersten Mal getroffen hatten, einander wieder näher zu bringen.

Kapitel 6 – „Ein Mann“ (S. 237-244.)

Nachdem die kleine Gesellschaft herrliche alpine Landschaften durchwandert ist, halten die drei auf ihrer Heimkehr zum Schloss im Fremdenstandlager, wo ihre erste Begegnung stattgefunden hat. Am Abend gehen die Männer aus und Brunhild lauscht von der Veranda des Hotelzimmers deren Gesprächen, ohne dabei gesehen zu werden. Eine zechende, englische Gesellschaft, die das deutsche Volk zum Gegenstand ihrer Diskussion hat, verspottet und verhöhnt die Deutschen, nämlich als das „„feigste und niederträchtigste Volk der Erde“ – so betitelten ja die englischen Zeitungen die vierzig und mehr Millionen Deutsche Tag für Tag“. (S. 239f.) Brunhild, die bis jetzt nie in ihrem Leben patriotische Gefühle hatte, murmelte als „ihr Vaterland so gröblich beschimpft wurde“ (S. 241) vor Zorn vor sich hin: „O, wär' ich ein Mann!“ (S. 242.)

Als sich Sigfried dem englischen Kolonel als Deutscher vorstellt, werden bei der Lauschenden Gefühle des Stolzes auf ihren Mann ausgelöst, wobei ihr klar wird, dass ihr Mann, so will sie ihn nun nennen, den Engländer, einen stattlichen Mann von militärischer Haltung, zum Zweikampf auffordert. Dass er - nun ihr Held - vor dem Zweikampf zu ihr kommen wird, um sich von ihr zu verabschieden, hält sie für unwahrscheinlich. Sie will zu ihm, der Gedanke aber, Sigfried könne sie in ihrer neuen Haltung verachten, hindert sie daran, ihren Gefühlen nachzugeben.

Kapitel 7 – „Erkämpft“ (S. 245-252.)

Beim ersten Morgengrauen machen sich die zwei Männer auf den Weg zum Duell, während Brunhild nach langem Zögern versucht, ihnen zu folgen. Sie verirrt sich aber im frühen Morgennebel im immer steiler bergan führenden Waldweg, während ihr ein leerer Wagen mit zwei Pferden keinen Zweifel lässt, dass die Engländer schon auf ihrem Weg zum Duell sind. Zwei hintereinander in der Waldwildnis fallende Schüsse verraten ihr den Kampfplatz. Am Saum einer Lichtung findet sie den von der tödlichen Kugel des Kolonels, der ebenfalls totgeschlagen wurde, sterbenden Sigfried. Ein Freudenblick erhellt die Augen Sigfrieds, als er hört, wie Brunhild mit vor Zärtlichkeit bebender Stimme fleht, dass sie als seine Sklavin tausend Tode sterben will. (Vgl. S. 249.) „So starb er unter ihrem, auch, zu spät gegebenen Brautkuß.“ (S. 250.)

Bei dem Toten auf dem Boden sitzend und trauernd singt sie für ihn eine Strophe aus der *Edda*, die den eddischen Helden Sigurd rühmt. Schwarzdorn glaubt, sie sei wahnsinnig geworden. Am Abend desselben Tages hatte sie ihre gewohnte Fassung wiedergefunden, zugleich aber hatte die „Schloßherrin mit den tränenlosen, brennenden Augen und den marmorblassen und marmorstarrten Zügen etwas Furchtbares“ (S. 251) an sich. Schwarzdorn, als Vollstrecker des Testaments seines dahingeschiedenen Freundes informiert Brunhild, Sigfried habe ihr „sein ganzes Vermögen, liegende und fahrende Habe, Schloß, Gut und Geld“ (S. 252) überlassen. Doch ihre einzige Sorge ist es, das Grab des Toten zu schmücken.

Kapitel 8 – „Der Mond geht unter“ (S. 253-254.)

Bei Vollmond befindet sich Brunhild auf der Bank am Fuße der Bergruine mit dem halbzerfallenen Wartturm. In dunkle Gewänder gehüllt, mit gespensterhaftem, weißem Gesicht und fest geschlossenem Mund sitzt sie regungslos da und ihre Augen ruhen auf der Wasseroberfläche des kleinen Hochsees. Mit eiserner Entschlossenheit schreitet sie in das Wasser hinein und geht ihren selbstgewählten Todesgang. Nur noch ein Schritt und sie verschwindet, während der Mond hinter den Bergen versinkt.

9.3.2. Warum gerade Brunhild geheißen?

Sigfried:
Diese stolze und spröde Walküre Brunhild
wird mein Weib, oder – Genug!
(S. 222.)

Die Novelle *Brunhild*, diese kurze Prosaerzählung, schildert in geschlossener Form und mit symbolischem Charakter ohne direkte Einmischung des Erzählers in die Geschehnisse, doch mit seinen dauerhaften, väterlichen Kommentaren in einer schwebenden Rahmenerzählung, eine neue, noch nie zuvor gehörte, doch im Gegensatz zum Märchen tatsächliche oder mögliche Einzelbegebenheit.⁵⁵ Diese Definition entspricht genau der Novelle von Johannes Scherr, die neben ihrer geradlinigen, strengen Architektur den seelischen Hintergrund und Wendepunkt der Handlung stark vertieft. Den unerwarteten, seelischen Umbruch erlebt der Leser in seiner höchsten Form an der Figur Brunhildes, an deren das vorprogrammierte Verhalten der damaligen Geschlechterkonflikte ablesbar ist.

Es gibt keinen besseren Namen seitens des Autors für seine Heldin, um die Entmythisierung der Amazone und den Zerfall der Andersartigkeit einer Frau und ihre totale Vernichtung aufzuzeigen, als den Namen dieser starken, mythischen Frau im Herzen des Volkes. Die Brunhild der Novelle soll sowohl als exemplarisches patriarchales Bild der Frau des 19. Jahrhunderts gelten, als auch ein Vorbild für die Erhaltung der alten Ordnung sein.

Hauptfiguren der Novelle sind das Freifräulein Brunhild von Hohenauf und Sigfried von Lindenberg. Nebenfiguren sind der Freund Sigfrieds, der sogenannte Ehrwürdige Schwarzdorn, Herr Baron von Hohenauf, der Vater Brunhildes, der als spekulatives Genie da steht, der

⁵⁵ Vgl. zur Definition der Novelle Wilpert, 1979, S. 556ff.

englische Kolonel bzw. seine Karikatur, Diener und zechende Engländer, alle Karikaturen ihrer Rollen außer Sigfried, der trotz der ironisierenden Kommentare das männliche Ideal des Kämpfers mit einem großen Herz und einem brillanten Geist darstellt.

Die *Edda* und auch zwei Autoren aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts mit ihren Werken *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldu Nothanker* (1773) von Friedrich Nicolai und *Sigfried von Lindenberg* von Gottwerth Müller (1779) haben Scherr zu der Namensgebung der zwei Hauptcharaktere inspiriert. Auf diese zwei Autoren verweist übrigens Scherr selbst in einer Anmerkung.⁵⁶ Durch folgendes Vorstellungsgespräch beider Protagonisten verrät Scherr schon im zweiten Kapitel ihr gemeinsames Schicksal. Mit ihren Worten:

„Mein Herr, ich heiße Brunhild von Hohenauf,“ sagte sie kurz und schneidend. [...] „Brunhild? Das trifft sich ja ganz wunderbar! Brunhild und Sigfried, urzeitlich-mythisch-heroische Namen, die sozusagen gar nicht voneinander getrennt gedacht werden können.“

Sie lächelte unwillkürlich, weil auch ihr die Beziehung auf die altgermanische Heldensage blitzschnell sich aufdrang.

„Und nicht nur Brunhild und Sigfried stimmen zusammen,“ fuhr er fort, „sondern auch Hohenauf und Lindenberg. Beim Jupiter, der wunderbarste Schicksalswink! Brunhild von Hohenauf und Sigfried von Lindenberg? Da wird einem ja ganz literaturhistorisch wundersam zumute, ganz eddaisch und nibelungisch oder auch nikolaiisch und müllerisch.“ (S. 220f.)

Es geht nicht um die Brunhild der Sage, sondern um das Freifräulein Brunhild von Hohenauf, dem der Name Brunhild als Aussteuer zwar die Stärke einer Amazone verleiht, doch ihr als unerwünschter Schatten folgt.

Die Intention des Autors ist der Zusammenfall des Mythos der göttlichen Frau durch Hohn und Ironie und die Stabilisierung der normativen Grenzen zwischen Männlichem und Weiblichem. Der Grund der Wahl des Namens Brunhild dient also der Entkräftung und der Erniedrigung des Mythos, daher heißt der Protagonist natürlich Sigfried. Der Mythos ihrer Vereinigung bleibt immer im Hintergrund der Novelle als ein Spiel im Spiel, das aber nicht in Erscheinung tritt, obschon oft darauf angespielt wird.

Es fehlen bei Johannes Scherr Hinweise auf die Amazonen, nur der Name der Protagonistin, ihre Bezeichnungen und das Wort „Amazone“ (S. 206) selbst erinnern an das Amazonische. Das Amazonentum Brunhildes ist nur ein Schein. Die Autoren haben immer wieder vermutet, „daß sich hinter jeder kämpferischen Amazone ein Weib verbirgt, das besiegt werden will“⁵⁷ und diese Brunhild will, so Scherr, besiegt werden. Diesem selbst erwählten inneren Wunsch Brunhildes, nämlich der Reife eines Mädchens bis zu seiner vollkommenen Untertänigkeit folgt die Handlung. So wird bewiesen, wie die Frauen in die ihnen zugeschriebenen Rollen mit Hingabe schlüpfen. Scherr wollte sicherlich nicht, dass sich seine Brunhild mit den Amazonen identifizieren würde. Seine Brunhild sollte das Gegenbild zu den denkenden, kämpferischen Frauen sein.

Johannes Scherr benutzt den viel zitierten Spruch von Caesar „ich kam, ich sah, ich siegte“ als Titel für das dritte Kapitel, aber er ändert das Zitat durch das passive „ward besiegt“ für seinen Sigfried. Das ergibt sich auch aus den Worten des Pastors, der ihm sagt: „Lieber Junge, du hast kein Glück in Römerrollen. Beim Heraufgehen kamst du mir wie ein parodierter Scipio vor, und hier oben war es dir beschieden, einen travestierten Cäsar vorzustellen: - Veni, vidi, vicus sum.“ (S. 222.) Diese angebliche Niederlage bezieht sich auf den Heiratsantrag Sigfrieds, den die zornige Brunhild von Hohenauf mit den vor stolz triefenden Worten ablehnt: „Mein Herr, Sie sind entweder ein ausbündiger Narr oder der geckenhafteste aller Gecken!“ (S. 221f.)

Die Eroberung dieser Frau wird das Lebensziel Sigfrieds, wie er seinem Freund gesteht: „Du hast recht: ich ward besiegt. Aber merke, was ich dir sage. Diese stolze und spröde Walküre

⁵⁶ „Der Sprechende spielt zweifelsohne auf Nikolais ‚Sebaldu Nothanker‘ (1773) an, in welchem eine Frau von Hohenauf vorkommt, und auf Gottwerth Müllers dermaleinst hochberühmten ‚Sigfried von Lindenberg‘ (1779).“ Scherr, *Brunhild*, S. 221 (Anm. 1).

⁵⁷ Stephan, 2004, S. 126.

Brunhild wird mein Weib, oder – Genug!“ (S. 222.) So verleiht er auch seiner zeitgenössischen Brunhild Eigenschaften der mythischen.

Dabei beschreibt Sigfried Brunhild mit Eigenschaften, die eigentlich den Männern zugeschrieben werden, während die Bezeichnung Walküre im Gedächtnis der Menschen androgyne Konfigurationen wachruft. Schiller spricht von der Paarung des Spröden mit dem Weichen, des Strengen mit dem Zarten, des Starken mit dem Milden in seinem *Lied von der Glocke*.⁵⁸ Das ergäbe einen guten Klang, doch die Co-Existenz solcher geschlechtsspezifischen, heterogenen Merkmale findet in Brunhild keinen harmonischen Einklang, wie im darauf folgenden Kapitel über ihre „Unnatur“ (S. 228) gezeigt wird.

Die nordischen Elemente der Nibelungen kommen auch beim Tode Sigfrieds doppelt zum Vorschein, nämlich kurz vor und gleich nach seinem Tode: „Der tödlich Getroffene [...] machte einen Versuch, die Arme zu heben, als wolle er sie um das im Jammer vergehende Weib legen, und das schreckliche Röcheln seiner Brust bewältigend sagte er mit einem herzerreißenden Lächeln: ‚So bin ich also doch glücklich noch durch Waberlohe gedrungen und habe dich erkämpft, du schöne, stolze, hochgeliebte Walküre – erkämpft!‘“ (S. 249f. Hervorhebung vom Autor) Die Waberlohe, ein Motiv der nordischen Sage, ergänzt den Mythos der Walküre, vom *Nibelungenlied* ist nicht die Rede, die starke Walküre der Erweckungssage hat den Autor inspiriert.

Ihr nächster Schritt ist der Freitod, ihr Liebestod: „‚Siegfried, mein Siegfried!‘ flehte mit vor Zärtlichkeit bebender Stimme Brunhild. ‚Ich bin da, Brunhild, dein Weib, deine Sklavin, die den Staub von deinen Füßen küssen, die für dich leben, die für dich tausend Tode sterben will!‘“ (S. 249.) Ihre Wiedervereinigung im Jenseits scheint schon beschlossen.

So singt sie dem Sterbenden ein Lied, ein nordisches, sie ruft den Mythos an, nennt ihren Mann Sigurd und beweint ihn auf diese Weise, genauso wie die Brunhild der Sage:

„So war Sigurd
Bei Giukis Söhnen,
Wie hoch über Halme
Die Tanne sich hebt,
Wie der Hirsch über Hasen
Hochbeinig ragt
Und glutrotes Gold
Über graues Silber.“ (S. 251.)

9.3.3. Brunhildes „Großweibssucht, die ihr zur Natur gewordene Unnatur“⁵⁹

Im ersten gleichnamigen Kapitel nach dem Titel der Novelle befindet sich eine Frau, deren Name noch unbekannt ist, in einer prächtigen, friedlichen, herrlichen Seenlandschaft mitten in den Bergen und scheint sogar Teil dieser unberührten Landschaft zu sein,

wie sie so dasitzt auf der Bank am Fuße des halbzerfallenen Wartturms der Burgruine, mit von den Schultern geglittener Mantille, die Hände über dem auf ihren Knien ruhenden Strohhut leicht gefaltet, ja, sie muß auf den Betrachter einen fast unwiderstehlichen Zauber üben. (S. 204f.)

Es ist, als ob der Leser vor einem prachtvollen Gemälde stehe, in dem die Natur und die weibliche Figur eins werden. Die Schönheit und die Stille der Landschaft scheinen mit der dasitzenden, unwiderstehlich verzaubert wirkenden Frau ein harmonisches Ganzes zu bilden. Dieses Gemälde stellt auf den ersten Blick den Typus der empfindsamen, tugendhaften, idealisierten Frau mitten in der stillen, gezähmten Natur dar.

Nähert sich der Leser der ruhenden Natur und der in ihr ruhenden Frau, steht ihm eine Überraschung bevor, zumal die Gesichtszüge dieser Frau ihrer Schönheit eher schaden und

⁵⁸ Vgl. Schiller, *Das Lied von der Glocke*, S. 812.

⁵⁹ Scherr, *Brunhild*, S. 228.

den Leser mit ihrer Intensität und Stärke irritieren und überraschen. Konkreter zielt diese „prachtvoll gebaute Stirn“ (S. 203) einem Mann, denn, so Scherr, „sie ist fast zu bedeutend, zu gedankenmächtig modelliert, diese Stirne. Sie würde das Haupt eines Mannes zieren, während sie die Harmonie der Schönheit ihrer Besitzerin mehr stört als erhöht.“ (Ebd.)

Ihre imposanten Gesichtszüge sind projizierte Männermerkmale, die die Eigenschaften der Stärke und der Intensität aufzeigen und mit dem germanischen Haar eines Helden umrahmt sind. Sie stehen auch im Widerspruch mit den weiblichen Gesichtszügen, die eigentlich zu erwarten waren.

Wie kann eine Frau mit der „von den Schultern geglittenen Mantille“ (S. 204), die Merkmale eines starken Mannes besitzen und zugleich „auf den Betrachter einen fast unwiderstehlichen Zauber üben“? (Ebd.) Diese Mannweiblichkeit verwirrt, befremdet und versetzt den faszinierenden Betrachter dieser Frau in Erstaunen: „Man merkt, es ist da ein Eigenartiges, eine auf sich gestellte Natur“. (Ebd.) Die direkte Anspielung auf die Andersartigkeit dieser Frau trennt sie vom Bereich der Sphäre des Eigenen, des Bekannten, und führt sie in die Domäne des Dämonischen:

Es geht von dieser vornehm eleganten, nicht allein in betreff der Toilette vornehm eleganten Mädchengestalt ein Ton und Duft stolzer und herber Jungfräulichkeit aus, etwas Abweisendes, um nicht zu sagen Abstoßendes, das aber auf wahlverwandte Seelen nur um so anziehender wirken wird. [...] Ein [...] Beobachter dürfte sagen: „Eine ungewöhnliche, eine merkwürdige Erscheinung! Vielleicht eine Schönheit ersten Ranges, vielleicht einer jener weiblichen Dämonen, welche geschaffen sind, die Männer rasend zu machen;“ (Ebd.)

Ihre Androgynität befremdet, beunruhigt und muss ausgelöscht werden, denn nichts soll an starke Heldinnen mit Männerzügen und folglich auch mit männlichen Tugenden erinnern.

Ganz deutlich schwankt der Betrachter schon bei der ausführlichen Darstellung ihrer äußeren Erscheinung zwischen *tremendum* und *faszinosum*, wobei dies in die darauf folgende Beschreibung ihrer inneren Konflikte gipfelt. Der Charakter Brunhildes wird mit provokanten Ausdrücken beschrieben, was jedoch kein Geheimnis ist, denn alle Anwesenden kennen diese offensichtlichen Seiten, die vom Hoch- und sogar vom Übermut zeugen,

wenn sie im Triumphalpomp ihrer Schönheit durch die Gesellschaftssäle der Residenz schreitet, auf ihrer stolz erhobenen Stirne für sehende Augen in Frakturschrift das Kredo hoch- und übermütigen Selbstbewußtseins zu lesen ist: „Ich glaube an mich!“ (S. 205.)

Brunhild ist „ein verzogenes Glückskind“ (S. 204) mit „äffische[r] Zärtlichkeit einerseits und durch Lässigkeit andererseits“ (S. 205) erzogen, in deren Charakter „der Hochmut des Feudalismus mit dem des Protzentrums vollständig sich verschmolz.“ (Ebd.)

Ihre Vorstellungen sind die eines „verschrobene[n] Wesens“ (S. 206), sie ist nichts anderes als eine leere „Toilettenpuppe an den Schaufenstern der Modenmagazine“. (S. 207.) Als das einzige Kind eines Geburts- bzw. eines Geldbarons - direkte ironische Anspielung auf ihre Herkunft - ist sie

beim Mangel mütterlicher Erziehung – denn sie hatte ihre Mutter frühzeitig durch den Tod verloren – eine vollkommene Dame der großen Welt geworden, ein Stück von einer Künstlerin, ein Stück von einer „Emanzipierten“, ein Stück auch – behaupteten wenigstens häßliche alte Jungfern – von einer Kokette; (S. 205.)

Ihr stolzer Charakter wird nach den Maßstäben der damaligen Zeit dargestellt, interpretiert und sogar parodiert. Ihr anfangs angeblich positiv wirkendes Selbstbewusstsein, das von Hoch- und sogar Übermut geprägt ist, der Glaube an sich selbst sowie auch ihr Stolz werden paraphrasiert:

Es war ihr unselig Geschick, daß diese Stimmung immer wieder zurücktreten mußte vor den Eingebungen eines Hochmuts, welchen die Schmeichler Brunhilds den Stolz einer Amazone,

einer Heroine nannten, der aber im Grunde doch eben nur die Überhebung verwöhnter Glückspilzigkeit war. (S. 206.)

Dem Erzähler gelingt es, die Vorstellungen dieser emanzipierten Kokette darzustellen und zu bewerten, wodurch er die Voraussetzungen schafft, das erwünschte Porträt Brunhildes aufzuzeigen. In diesen Rahmen sollte man auch die ihr mitgeteilte bevorstehende Ehe einordnen. Auf Brunhild werden anstelle ihrer eigenen Eigenschaften die vornehmen Eigenschaften der Unschuld und der Reinheit projiziert:

Und doch hatte dieses Mädchen ursprünglich eine Seele voll Zartheit, Keuschheit und Hoheit besessen, ein Herz voll tiefen Gefühls und inniger Glut. Es lag in ihr, auch jetzt noch, ein Keim der edelsten Weiblichkeit, ein Etwas, das sie gleich sehr befähigte, unter Umständen erhabenheldisch in die Geschichte hineinzuschreiten wie Jeanne d' Arc oder aber einem geliebten Manne sein Haus zum Himmel zu machen. (S. 205.)

Ihre Charaktereigenschaften stoßen an die Grenze des Wahnsinns und zeigen soziale Aspekte auf, die nicht der Norm entsprechen. Ihre Paraphrasierung und die Heirat der Heldin dienen dazu, diese Sicht noch zu unterstreichen. Denn sie werden nicht als Entwicklungsphasen eines Individuums oder als eine Abweichung der Norm, sondern als unnatürlich, aus sich selbst heraus entstanden, als Produkte eines kranken Geistes angesehen, wie dies der Text mit Nachdruck bestätigt:

Es war vielmehr ihr eigenstes Wesen, ihre von früh auf genährte, nahezu an den Wahnsinn streifende Verschrobenheit, Verdrehtheit und Verbildung, ihre Genialitätsaffektation – die Schwaben haben dafür einen viel derberen, aber auch viel bezeichnenderen Ausdruck – ihre Großweibssucht, die ihr zur Natur gewordene Unnatur. (S. 228.)

Mit dem Namen Brunhild sind göttliche, übermenschliche Kräfte verbunden. Der Leser würde mit Recht im Text danach suchen und er entdeckt im metaphorischen Sinne tatsächlich auch diese Eigenschaften bei Brunhild. Johannes Scherr zählt seine Heldin zu den Erdengöttern, eine Tatsache, die aber gleich ironisiert wird, denn sie

gehörte ja durch Geburt und Reichtum zu den Erdengöttern, welche nicht wissen, daß das Menschenleben „Sorg' und viel Arbeit“ ist, sondern vielmehr vom Dasein nur die Ambrosia naschen und den Nektar schlürfen. (S. 207.)

Zudem kommt noch dazu, dass Brunhild von ihrem Vater, der als unehrlich und spekulativ dargestellt wird, völlig falsche Werte vermittelt bekam, sodass aus ihr keine anständige Frau nach dem patriarchalischen Modell werden konnte:

Trotzdem ist mit gutem Grund anzunehmen, daß der Herr Baron von Hohenauf, welcher, sagte man, mittels seines spekulativen Genies Millionen auf Millionen gehäuft hatte, für das Glück seiner Tochter besser gesorgt haben würde, so er sie bedeutend viel weniger zu einer „Göttin“ und bedeutend vielmehr zu einer verständigen Frau hätte erziehen lassen. (S. 207f.)

Aus ihr ist ein verzogenes Glückskind geworden, „welches, ‚nie sein Brot mit Tränen aß‘“. (S. 204.)

Würde die von den vielen Gedanken wuchtige Stirn aus ihrem Gesicht entfernt werden, würde ihr das wieder die süße Weiblichkeit und die traditionelle Attraktivität verleihen, denn die Freiheit im Geiste und die Gleichstellung führten zu „Häßlichkeit, Unattraktivität und Unweiblichkeit, kurz das Ende der Liebe zwischen den Geschlechtern.“⁶⁰

Die geistige Welt bzw. die Welt der Vernunft muss ersetzt werden und dafür eignet sich die Welt der Gefühle und der Träume, die über Brunhild herrschen, Gedanken, von denen uns der Erzähler berichtet wie z.B. „[s]ie hatte Stunden oder wenigstens Augenblicke enthusiastischer

⁶⁰ Stephan, 2004, S. 118.

Träumerei“ (S. 205) oder „[d]ie junge Schöne hatte in der heutigen Sommermorgenfrühe eine ihrer nachdenklichen, träumerischen Stunden“ (S. 208) oder „[s]ie fiel aber doch wieder in den Gedankengang oder besser in die Gefühlsschwingung von vorhin zurück.“ (Ebd.)

Brunhild wird als eine Frau geschildert, die im Laufe der Handlung durch ihre Gedanken irre geführt wird. Doch diese falsch erzogene Erdengöttin wird allmählich zu einer Frau, die dem patriarchalischen Ideal entspricht.

9.3.4. Hochzeitsnacht mit einer „Lucifera“

Lise, die Magd:

[S]o 'ne Lucifera, sag' ich. Die Dam' ist ja stolzer und hochmütiger als Luzifer selber. Gib acht, lange tut das nicht gut.

(S. 233.)

Die dem Leser unverständliche Selbstbezeichnung Brunhildes nach dem Öffnen des Briefes „Eine Bettlerin! Eine Bettlerin“ (S. 224) erklärt sich im Kapitel „Verkauft und gekauft“, wo Brunhild dem reichen Ehemann um des Vaters willen als „Ware“ (S. 228, S. 229 u. S. 230) im wahrsten Sinne des Wortes verkauft worden ist. Dass der Vater Brunhild an den reichen Mann verkauft hat, erscheint als logische Schlussfolgerung, es gibt keine Kommentare dazu, nur die Undankbarkeit und Unzufriedenheit Brunhildes. Dies erläutert auch folgende in der Hochzeitsnacht stattfindende Szene:

Ihre Seele ist weit von hier, ist daheim im nie zwar geliebten, jetzt aber gehaßten Vaterhause, zur Stunde, wo ihr Vater, händeringend, Angstschweiß auf der Stirne, flehend zu ihr gesagt hatte: „Es kostet dir nur ein Wort, nur ein Ja, um mich vom Bettelstab, um mich von Schmach und Selbstmord zu retten!“ Und sie hatte dieses Wort gesprochen, hatte dieses Ja gegeben, dem Manne gegeben, welchem schon in dem Moment, als sie zuerst ihn gesehen, ihr Herz stürmisch entgegengeschlagen und welchen, so wollte es ihr infernalischer Stolz, sie töten möchte, könnte, müßte, weil ein tückisch Verhängnis ihm gestattet hatte, so um sie zu werben, so sie zu erwerben. (S. 225f.)

Sigfried entwirft den Plan, so schnell wie möglich, die Sache bzw. seinen Heiratsantrag mit dem Vater Brunhildes zu klären, sogar bevor Brunhild den Ort erreicht: „Laß uns den steileren, aber bedeutend kürzeren Pfad durch das Gehölz hinabgehen, weil ich vor der Dame im Orte drunten anlangen will“ (S. 222), sagt er seinem Freund.

Obwohl der Leser von einem Abkommen zwischen Sigfried und dem Vater nichts weiß, bezeugt der Brief, den Brunhild von ihrem Vater empfängt, dass sich die zwei Männer auf ihre Verheiratung einigten. Dass Sigfried der Plan gelungen ist, zeigt der Zorn Brunhildes beim Lesen des Briefes, den ihr ihr Bediensteter bringt. Doch dieser Zorn verwandelt sich in eine allmähliche Hingabe, die sogar zur Verehrung des Ehegatten führt und die das Ziel Scherrs ist, nämlich ihre Verwandlung, ihre Feminisierung bzw. die Zähmung der Widerspenstigen. Durch den Brief, dessen Inhalt dem Leser verschwiegen wird, wird der Machtdiskurs und die Dominanz des abwesenden Vaters als Vertreter des Patriarchats deutlich. Die Tochter des x wird zur Ehegattin des y, ohne gefragt zu werden. Die Ver-„ding“-lichung bzw. die damit verbundene absolute Passivität bedarf keiner Analyse, ein Ding wird verkauft, um von einem anderen Besitzer gekauft zu werden.

Mit „anmutvoller Pracht“ (S. 225) und Prunk ist das Schloss Sigfrieds geschmückt und harrt der neuen Schloßherrin. Es geht um eine Beschreibung, die jeden anspruchsvollen Besucher beeindrucken würde, es wird von den zwei reich vergoldeten Karyatiden, dem marmorenen Kamin, von der silbernen dreiarmligen Lampe und den schweren Samtgardinen bis zum schönen weichen Teppich im Schlafgemach berichtet, alles Liebesbeweise ihres Mannes, die seine zärtliche Fürsorge und seine künstlerische Ader zeigen. (Vgl. S. 225ff.) In seiner

Beschreibung übertreibt Johannes Scherr bewusst, um dadurch auf die Undankbarkeit der Heldin hinzuweisen, denn sie lehnt abweisend und zornig alles ab.

Die „dämonisch bewegte Braut“ (S. 226) in ihrer Schönheit, „der Meduse“ (S. 228) in ihrer Gefühlswelt ähnlich, die sich ihre Bestimmung und auch ihren Wunsch, das Weib Sigfrieds zu werden, nicht anmerken lässt, wird mit scharfer Ironie beschrieben. Statt ihre geheime Liebe zu gestehen, eine Tatsache, die der Autor offen darstellt, schweigt sie:

Sie wandte das schöne Haupt zu ihm um und blickte ihn an, so kalt, so abweisend, so verachtungsvoll, als hätte sie sich auf diesen gefürchteten Moment seit lange mühsam, aber mit Erfolg vorbereitet. Er hielt ihren Blick aus, und als nun sein Auge so lieb und gut und zärtlich auf ihr ruhte, als sie seinen Atem auf ihrer Wange fühlte und sein Arm mit zarter Schonung sie gegen seine Brust hinstreckte, da schrie es in ihr auf: „Ich liebe dich, Mann!“ und das Jauchzen und Frohlocken ihrer Seele machte sie unwillkürlich die Arme erheben, um sie dem Bräutigam heiß um den Nacken zu schlagen.

Aber sie tat es nicht. Sie fand in ihrem Hochmut die Kraft, die übermenschliche Kraft, es nicht zu tun. Sie hatte sich eine Rolle vorgebildet, die Unselige, und diese Rolle mußte gespielt werden. Doch nein, es war nicht etwas künstlich Zurechtgemachtes, das sie zu handeln trieb, wie sie handelte (S. 228),

sondern die verschrobene Unnatur des Weibes verloren im Wahnsinn. Scherr unterstreicht an dieser Stelle den Wahn, indem er das Schillersche Zitat benutzt,⁶¹ nämlich, „Der Zornscrei des sterbenden Talbot: ‚Unsinn, du siegst!‘ ist ja der unaufhörlich und unzählig oft wiederkehrende Grundbaß in der großen Narrensymphonie des Lebens“. (Ebd.) Der denkende Mann, stolz, großherzig, vernünftig und erhaben, sieht über das kindische Benehmen Brunhildes hinweg, denn „Sigfried von Lindenberg war allzeit, in der Studentenkneipe wie auf der Rednerbühne der Volksversammlungen, auf dem Schlachtfelde wie im Kerker, ein Gentleman gewesen, und er war es auch jetzt.“ (S. 229.) Übrigens verweisen diese Szenen alle unmittelbar auf das Leben Scherrs während seiner Studienzzeit und seines Einsatzes in der Politik.

Brunhild würde er „wie eine Mutter geehrt, wie eine Schwester beschützt, wie eine Tochter behütet und wie eine Geliebte geliebt haben.“ (S. 230.) Sie würde in alle vom Patriarchat erwünschten Rollen schlüpfen können, doch Scherr lässt sie nur die Rolle der Sklavin übernehmen. Die reine männliche Vernunft wird den weiblichen Trieben gegenüber gestellt und die Verdinglichung Brunhildes ergibt sich aus einer Rolle, die sie selbst gewählt hat. Statt die Rolle der Mutter, Schwester, Tochter und Geliebten zu übernehmen, wählt sie die der Sklavin. Dann ist nur sie daran schuld:

Mit einer Stimme, deren leises Beben seine tiefe Empfindung verriet, sagte Sigfried: „Und so hätten gütige Götter doch vollendet, was in den Sternen geschrieben stand – Brunhild ist das Weib Sigfrieds geworden.“

„Das Weib?“ entgegnete sie schneidend, mit einer herbsprioden Bewegung seinem Arme sich entziehend. „Die Ware, wollen Sie sagen, mein Herr! Man hat mich verkauft, und man hat mich gekauft, das ist alles.“ [...]

„Brunhild,“ sagte er mild und freundlich, „bedenke, was du tust! Diese Stunde schließt unsere ganze Zukunft in sich.“

„Ich habe alles bedacht,“ gab sie zurück, „nur nicht, wie sich die Sklavin ihrem Besitzer gegenüber anzustellen hat. Aber,“ fügte sie mit unbeschreiblich höhnischer Betonung hinzu, „darum b r a u c h e ich mir wohl keine Sorge zu machen. Der Käufer wird schon wissen, daß und wie er über die Ware verfügen kann und will.“ (S. 228f. Hervorhebung vom Autor)

Auf diese Rolle des Käufers verzichtet der überlegene Sigfried, er überlässt Brunhild ihren Wahnvorstellungen und geht:

⁶¹ Schiller, Friedrich: *Die Jungfrau von Orleans*. Stuttgart: Reclam 1997, S. 78.

Fräulein Brunhild von Hohenauf, Sie haben mich einen Käufer, I h r e n Käufer, gescholten. Wohlan, jetzt und immer verschmäht der Käufer, über die Ware zu verfügen.“
Damit ging er, und als er gegangen, brach ihre Stärke, ihr Stolz, ihr Wahnwitz doch zusammen. Vernichtet sank sie auf einen Stuhl, und die unnatürliche, ja frevelhafte Gespanntheit ihres Wesens suchte und fand einen vulkanisch-heftigen Ausbruch in krampfhaftem Schluchzen. (S. 230. Hervorhebung vom Autor)

Brunhild verbirgt ihre Gefühle, sie unterdrückt sie sogar ganz und sie wird mit der unerhörten Tatsache konfrontiert, dass sie diese sogar verehren würde,

daß eine Zeit kommen könnte, wo sie, wie sie tat, heimlich die Armstuhllehne küssen würde, worauf Sigfrieds Hand geruht, wo sie, so es ungesehen geschehen konnte, zärtlich seinen alten morosen Pudel, der mancherlei Fata mit seinem Herrn durchgemacht, liebkosen, wo sie in den Stall sich schleichen würde, um das Lieblingspferd dessen zu streicheln, den sie so übermütig verschmäht, so tödlich gekränkt hatte. (S. 231f.)

Schon vor ihrem ersten Treffen mit Sigfried deutet Scherr an, dass sie ihn gesehen hatte, denn

möglicherweise konnte das blitzende Aufleuchten ihrer Augen, als Sigfried mit seinem Freunde den Hügel heraufgekommen war, bezeugen, daß sie den Fremden schon einmal bemerkt, vielleicht drunten im Kurort, und von seiner allerdings imponierenden Erscheinung einen ungewöhnlichen Eindruck empfangen habe. (S. 219.)

Diese Frau, die sich auf den ersten Blick verliebt zu haben scheint, schwankt schon gleich nach dem abgelehnten Heiratsantrag in ihrer widersprüchlichen Gefühlswelt zwischen Zuneigung und Hass:

Aber aus diesen Männeraugen schimmerte ihr ein unbekanntes Etwas entgegen, ein Etwas, von welchem sie sich erschreckt und beleidigt fühlte, und doch zugleich gebannt und bemeistert. Sie wollte ihren Blick abwenden, vermochte das jedoch nur mit großer Anstrengung, und wie ihr Antlitz ein heißes Rot, so überflog ihre Seele ein Geheimnisvolles, von dem sie um keine Welt zu sagen gewußt hätte, ob es schluchzendes Weh oder jauchzende Wonne. (S. 219.)

Sie erkennt also allmählich ihre Grundbestimmung, die des Patriarchats, ihm zu gehören, doch ihr Stolz ist stärker als die Wahrheit. So „verzehrt sich ihr stolzes Herz in der Brust“ (S. 231), denn „sie liebte diesen Mann, der ihr mit so gleichmäßig höflicher Kühle begegnete, liebte ihn mit brennender Glut und Eifersucht.“ (Ebd.) Einerseits zeigt sie Sigfried das „unbewegliche Marmorantlitz der sprödesten, stolzesten aller Walküren“, andererseits „betaute sie [in derselben Nacht] ihr Kissen mit brennenden Zähnen.“ (S. 236.)

Brunhild hat das Leben Sigfrieds in eine Hölle verwandelt, so das Gesinde:

„Höre, Lise, der arme Herr ist in letzter Zeit auffallend gealtert. Vor etlichen Monaten hatte er noch kein weißes Härchen auf dem Kopf und im Bart, und jetzt hat es recht ordentlich drein geschneit.“

„Ich hab's wohl bemerkt,“ gab die Lise zur Antwort. „Der gute Herr ist recht unglücklich, obgleich er sich's nicht anmerken lassen will. Warum hat er aber auch so 'ne Lucifera heimgeführt?“

„So 'ne was für eine?“

„Nun ja doch, Alter, so 'ne Lucifera, sag' ich. Die Dam' ist ja stolzer und hochmütiger als Luzifer selber. Gib acht, lange tut das nicht gut.“ (S. 232f.)

Nicht nur das Gesinde, sondern auch der Pastor stehen Sigfried bei, denn solche Frauen können einen Mann in den Abgrund stürzen:

„Deine Worte riechen nach Galle, das Unglück macht bitter und ungerecht, und gestehe nur, du bist kein glücklicher Mann.“

„Es wird sich geben.“

„Es wird sich leider nicht geben! Denn eher und leichter bringst du zehn Kamele zumal durch ein Nadelöhr als den Eigensinn und die Halsstarrigkeit eines Weibes zur Anerkennung eines

Unrechts und einer Verfehlung. Diese Brunhild hat, gerade herausgesagt, etwas Satanisches an sich. Sie wird dich unfehlbar zugrunde richten, wenn du sie nicht zeitig von dir tust.“ (S. 235)

Vor dieser satanischen Frau fürchten sich alle, doch bei Sigfried überwiegt das *faszinosum*, das von solch einer Unbezwinglichen ausgeht: „Ich sag’ dir, ich will und werde sie doch noch zähmen, die schöne stolze Wilde“ (S. 235), gesteht er seinem Freund.

9.3.5. Die zwei Männer, der „Abstrakte“ und der „Konkrete“

Scherr kritisiert am Beispiel Sigfrieds, des „Urromantikers und Hyperidealistens“ (S. 214), seines Freundes, des „Ehrwürdigen Schwarzdorn“ (S. 217), und Brunhildes, der „Toilettenpuppe“ (S. 207), sowohl die männliche als auch die weibliche Welt. Im Vorwort seiner zweiten, erneuten Auflage seiner *Geschichte der deutschen Frauenwelt* schreibt er eher sarkastisch:

Von allen Musen bedarf die der Sittengeschichte des mutigsten Auges. [...] Ich schrieb also und ich schreibe überhaupt nicht für halbwüchsige Jungen oder gedankenlose Zierpuppen, sondern für denkende M ä n n e r und für d e n k e n d e Frauen, und ich weiß recht gut, daß die letzteren wie die ersteren, überall in der Minderheit sind.⁶²

Die zwei Männer der Novelle, der „Abstrakte“ und der „Konkrete“ (S. 211), werden anfangs ohne Namen als Rollenträger grotesk dargestellt in ihrer Beschäftigung mit den Männerdomänen der Heimat, des Geldes und der Politik. Der erste Mann die geistliche Macht repräsentierend, „eine lange, hagere, schlotterige, sozusagen abstrakte Gestalt“ (S. 210) in schwarzem Pastor-Rock mit dem theologischen Essigblick und der dedizierten Mephistonase kritisiert selbst die Religion, indem er an seiner Zigarre ziehend sagt, „daß es unter den ‚Hirten‘ unendlich viel mehr Ironiker und Sarkastiker gibt, als die guten ‚Schafe‘ sich träumen lassen.“ (S. 211.) Bezeichnungen wie „der ewige Mephistophel“ (S. 212) und „der pastorliche Mephistophel“ (S. 214) geben Einblick in Scherrs religiöse Anschauung. Als Ratgeber des zweiten, des Konkreten, tritt er auf, u.a. auch in Sachen der Verwaltung des Vermögens, wiederum eine Anspielung auf die kirchliche Macht.

Der zweite Mann, - es ist Sigfried - ein „Typus männlicher und mannhafter Schönheit“, doch körperlich „durch einen Anflug von Belebtheit“ und seelisch durch „Blasiertheit“ geprägt (S. 211), ist ein Wanderer, ein Reisender, „ein Gentleman, der augenscheinlich viel ‚in der Welt‘ gelebt, vielleicht ein bißchen zu viel“ (ebd.) erlebt hat. Ein kurzer Kommentar im Bereich der Politik zeigt Scherrs Identifizierung mit seinem Helden. Die Frage: „Und so hast du dich entschlossen“, fragte im Gehen der Abstrakte den Konkreten, „unser Vaterland für immer zu verlassen?“ (ebd.) eröffnet die große Thematik der Politik, eine reine Männerdomäne.

Durch die Grabinschrift Scipios bezüglich seines freiwilligen Exils, nämlich „Ne ossa mea quidem habeas, ingrata patria!“ (S. 212) kommt unmittelbar die Verbitterung Scherrs auf sein Exil ans Licht.⁶³

Scherr lässt Sigfried das politische Leben in Deutschland kommentieren, indem er von der „Narrheit der Großmannssucht, von der Parteisklaverei, von der Ehrfurcht vor Schlagwörtern, von der Bewunderung angeblich großer Persönlichkeiten, von den Mystifikationen der Politik,

⁶² Scherr, 1911, S. 4. (Hervorhebung vom Autor)

⁶³ Scherr benutzt hier die Inschrift Scipios, um die Verbitterung Sigfrieds im Exil, bzw. sein persönliches Exil in der Schweiz zu schildern. Der Wunsch Scipios ist auch der Wunsch Sigfrieds, er „möchte nicht einmal dort [in Deutschland] begraben sein.“ (S. 211.) Er führt fort, er könne es nicht lange aushalten, sich im Vaterland aufzuhalten, „[w]eil [er] daselbst vor lauter, gemütlichen Leuten‘ keine Menschen zu finden vermochte.“ (S. 212.); Vgl. zur Grabinschrift Visser, Tamara: *Antike und Christentum in Petrarca's Africa*. Tübingen: Gunther Narr 2005, S. 139.; Ein weiteres Indiz ist noch die Erwähnung eines Spruchs der Tübinger Studenten, eine Erinnerung an die Studentenjahre Scherrs in Tübingen. Vgl. Scherr, *Brunhild*, S. 212 u. ebd. (Anm 2).

von –, (S. 214) u.s.w. spricht. Anspielungen auf die Französische Revolution, auf Proudhon (vgl. ebd.), auf den „beschränkten Untertanenverstand“ (ebd.) des Bürgertums im politischen Leben, auf das Zuchthaus und die leidige „Romantik des Idealismus und Patriotismus“ (ebd.) zeigen den persönlichen Einsatz Scherrers im politischen Leben seiner Heimat. Dass sich Johannes Scherr mit Sigfried identifiziert, bestätigt u.a. auch Sigfrieds Tätigkeit als Dichter: „Ich wette, du machst immer noch Verse“ (S. 215), sagt ihm der Pastor.

Durch die Diskussion über Geldangelegenheiten informiert der Pastor den Leser, wie Sigfried zu seinem Reichtum gelangt ist: „Lästerer! Ich sehe, der Reichtum hat dich übermütig gemacht. Deine selige Tante hätte wohl etwas Klügeres tun können, als Haus und Hof, Schloß und Park, Geldkiste und Kapitalienbriefesammlung ihrem Heiden und Sausewind von Neffen zu vermachen.“ (S. 212f.)

Der Pastor skizziert und prophezeit auch den dramatischen Ausgang der Lebensgeschichte Sigfrieds, indem er ihm von unnützen spontanen Handlungen abrät:

„Bah, nur nicht empfindlich, alter Junge! Ich wollte dir nur andeuten, daß ich fest überzeugt bin, du habest ganz das Zeug, allen deinen Erfahrungen und deinem angeblichen Ironikertum zum Trotz das Zeug, dich einmal bei Gelegenheit mittels irgend einer romantischen Narrheit zugrunde zu richten.“ (S. 215.)

Der Sigfried der Novelle mit einer Parallele zur Naivität Siegfrieds, des lichten mythischen Helden, gesteht selbst kurz vor dem ihn zum Tode führenden Duell diese romantische Narrheit, die ihn vernichten wird, nämlich „daß Alter nicht vor Torheit schütze, das heißt daß ein alter Burschenschafter nicht ruhig habe mit anhören können, wie so ungalant man mit der armen alten Mutter Germania umsprang.“ (S. 245.)

Nach Angaben des Pastors war Sigfried in der Studentenzeit ein junger Mann mit aristokratischen Neigungen, aber mit leeren Taschen. Vermögen, Studium, Reisen und der Eingriff ins politische Leben schildern am Beispiel Sigfrieds - durch die ironischen Kommentare des Erzählers verdeutlicht - die weltliche Macht, die der Reichen, des Geldes, der Regierenden und der Regierten.

9.3.6. *Brunhild* in ihrer Rolle in Scherrers

Kultur- und Sittengeschichte der deutschen Frauen

„[B]ringt ihnen bei, daß die wahre Heimat der Frauen nicht der Ball-, Konzert- und Opersaal sei, sondern das Haus und die Häuslichkeit“.
(S. 207.)

Die unscharfe Linie zwischen Literatur und sittlicher Bildung der Frauenwelt sowie auch den pädagogischen Anspruch Scherrers beweist u.a. auch der Vergleich von zwei Scherrerschen Ausschnitten, nämlich eines aus seiner *Kultur- und Sittengeschichte der Deutschen Frau* und eines kommentierten aus der Novelle *Brunhild*.

Mit Mahnungen an die Väter und Männer schließt seine *Sittengeschichte*, Mahnungen, die trotz kleiner Änderungen wortwörtlich in der Novelle wiederholt werden. Zu diesem Vergleich werden die folgenden - mit Absicht - längeren Textstellen dargestellt:

Es ist töricht, es ist unhistorisch, auf Kosten der Gegenwart die Vergangenheit zu preisen. Aber wer nicht ein gedankenloser Optimist oder ein berechnender Schönfärber ist, wird unserer Zeit den großen Schattenfleck nicht absprechen wollen, daß sie den Schein dem Sein vorzieht, vergoldeten Kot höher schätzt als unpoliertes Erz und ihre Grundsatzlosigkeit hinter einer weitbauschigen Draperie von Redensarten versteckt. Wenn die Yankees vom „allmächtigen Dollar“ reden, so könnten wir mit noch mehr Berechtigung von der „allmächtigen Phrase“ sprechen. Sie beherrscht, wie so ziemlich alles übrige, auch die weibliche Erziehung, und falls man ihre Resultate ins Auge faßt, muß es sehr begreiflich und verzeihlich erscheinen, daß unsere jungen Männer mehr und mehr scharenweise ins zölibatärische Lager übergehen. Es würde

lächerlich sein, wenn es nicht so traurig wäre, zu sehen, wie auch der Mittelstand allüberall immer mehr von der allmächtigen Phrase sich verleiten läßt, seine Töchter zu müßiggängerischen Damen „ausbilden“ zu lassen. Was sollen, was können daraus für Hausfrauen und für Mütter werden? Im Namen des gesunden Menschenverstandes, der guten Sitte und der elterlichen Pflicht: Jagt die welschen Parliermeister weg; zerschlagt die ewigen Klimperkasten, die nachgerade jedes Haus zu einer Klavierhölle machen; lehrt die jungen Mädchen zeitig den sittlichen Wert der Arbeit kennen und woher das Brot komme; laßt sie Hände und Finger statt auf den unverantwortlich viele Zeit raubenden und noch dazu die Denkfähigkeit abstumpfenden Tasten lieber in Küche, Vorratskammer und Garten rühren; bringt ihnen bei, daß die wahre Heimat der Frauen nicht der Ball-, Konzert- und Opersaal sei, sondern das Haus und die Häuslichkeit. Lehrt eure Töchter denken, klar und folgerichtig denken, und wär' es täglich nur eine Viertelstunde, nur zehn Minuten lang; entwickelt in ihnen statt der Phrase, statt der Sucht, zu scheinen und zu „brillieren“, den Eifer, etwas Besseres zu sein als die Putzpuppen an den Schaufenstern der Modenmagazine; gebt ihnen statt des elenden Verbildungskrams lieber Verständigkeit, gesunde Arbeitslust und Genügsamkeit zur Aussteuer und ihr werdet – bei allen Göttern! – endlich wieder eine Generation von Müttern erhalten, nicht bloß ausnahmsweise, sondern insgesamt fähig, tüchtige Jungen zu gebären und sie zu Männern zu erziehen, zu Männern, die das Zeug haben, uns von der Tyrannei der Phrase zu befreien!⁶⁴

Dieser die *Kultur- und Sittengeschichte der deutschen Frauen* betreffende Abschnitt ist auch mit winzigen Unterschieden als „Philippika“ in *Brunhild* zu finden (vgl. dazu das darauf folgende längere Zitat) und gerade diese absichtliche, erstaunliche Ähnlichkeit der Werke, beweist die Paarung der Literatur als pädagogisches Mittel für die Erhaltung der Ordnung und der sittlichen Erziehung der Frauen bei Scherr.

Dass die Zeitepoche in der Novelle, was die Rolle der Frau betrifft, als verdorben gilt, rechtfertigt also den entscheidenden und radikalen Eingriff der Männer in die weibliche Erziehung. Johannes Scherr zögert nicht vor der Benutzung harter oder beleidigender und schroffer Ausdrücke, um die Frauen seiner Zeit zu beschreiben. Solche Frauen, wie Brunhild, und das ist die Schlussfolgerung des unsichtbaren Erzählers, sind keine Seltenheit, denn derartige - und dieses „derartige“ (S. 206) betrifft seine Heldin -

verschrobene Wesen kommen in unseren Tagen keineswegs so selten vor, wie man sich etwa einbilden möchte. Sie sind naturgemäße Produkte einer Zeit, welche durchweg den Schein dem Sein vorzieht, vergoldeten Schmutz höher schätzt als unpoliertes Erz und ihre Gedanken- und Grundsatzlosigkeit hinter einer weitbauschigen Phrasendraperie verbirgt. Wenn die Yankees vom „allmächtigen Dollar“ reden, so könnten wir mit noch mehr Berechtigung von der „allmächtigen Phrase“ sprechen. Sie beherrscht, wie alles übrige, auch die weibliche Erziehung, und wenn man die Resultate derselben ins Auge faßt, muß es sehr begreiflich und verzeihlich erscheinen, daß die jungen Männer mehr und mehr scharenweise ins zölibatärische Lager übergehen. Es würde lächerlich sein, falls es nicht so traurig wäre, zu sehen, wie auch der Mittelstand allüberall immer mehr von der allmächtigen Phrase sich verleiten läßt, seine Töchter zu müßiggängerischen Damen „ausbilden“ zu lassen. Was sollen daraus für Hausfrauen und für Mütter werden? Gerechter Himmell! Jagt die französischen Parliermeister zum Henker; zerschlagt die ewigen Klimperkasten, die nachgerade jedes Haus zu einer Klavierhölle machen; lehrt die jungen Mädchen zeitig den Wert der Zeit und der Arbeit kennen und woher das Brot komme; laßt sie Hände und Finger statt auf den die Denkfähigkeit abstumpfenden Tasten lieber in der Küche rühren; bringt ihnen bei, daß die wahre Heimat der Frauen nicht der Ball-, Konzert- und Opersaal sei, sondern das Haus und die Häuslichkeit; lehrt sie denken, klar und folgerichtig denken, und wär' es täglich nur eine Viertelstunde, nur zehn Minuten lang; entwickelt in euren Töchtern statt der Phrase, statt der Sucht, zu scheinen und zu „brillieren“, den Eifer, etwas Besseres zu sein als die Toilettenpuppen an den Schaufenstern der Modenmagazine; gebt ihnen statt des elenden Verbildungskrams gesunden Menschenverstand, Genügsamkeit, Arbeitslust

⁶⁴ Scherr, 1928, S. 309f.

und Sparsamkeit zur Aussteuer und ihr werdet – bei allen Göttern! – endlich wieder eine Generation von Müttern erhalten, welche fähig sind, tüchtige Jungen zu gebären und zu Männern zu erziehen, zu Männern, die das Zeug haben, uns von der Tyrannei der Phrase zu erlösen. (S. 206f.)

So verspottet er die Oberflächlichkeit, das Merkmal der damaligen Frauen, diesen „vergoldeten Schmutz“⁶⁵, und er erklärt auf diese Weise in einem spöttischen Ton, warum sich die Männer nicht den Frauen nähern wollen. Als Erstes muss den „verschrobenen“ Frauen der richtige Weg und ihre „wahre Heimat“ gezeigt werden. So wird bezüglich der Erziehung der Frau eine feurige, leidenschaftliche Rede gehalten, „Philippika“⁶⁶ nennt sie Scherr, eine Strafpredigt, die sich in imperativer Form an die Männerwelt richtet, die die Aufgabe hat, die Frau von unnützen Tätigkeiten abzulenken und ihr ihr Ziel vor Augen zu führen, das nach Schiller in seiner *Jungfrau von Orleans* lautet: „Gehorsam ist des Weibes Pflicht auf Erden“.⁶⁷ Zuvor wird der Mittelstand wegen der falschen Erziehung der Töchter heftig kritisiert und dann einem strömenden Fluss gleichend wird die Richtlinie der weiblichen Erziehung analytisch diktiert.

Unmittelbar darauf folgt die aufschlussreiche Philippika, die keine Fragen bezüglich der Stellung der Frau offen lässt. Ausdrücke wie „Jagt zum Henker“ und „zerschlagt die ewigen Klimperkasten“ weisen auf solche Maßnahmen hin, die ergriffen werden müssen, damit die Töchter nicht „zu müßiggängerischen Damen“ werden.

Im spöttischen, teilweise sogar befehlshaberischen Ton rät er den Männern davon ab, dass ihre Töchter unnütze Tätigkeiten ausüben wie Französisch lernen oder Klavier spielen. Die Väter sollen den Töchtern nicht nur das Lernen verbieten, sie sollen dringend „die Parliermeister zum Henker“ jagen und das Klavier, das jedes Haus in eine Hölle verwandelt, zerschlagen, wobei das abwertende Wort „Klimperkasten“ fürs Klavier benutzt wird. Es folgt eine unaufhaltsame Flut von Tätigkeiten, die den jungen Mädchen beigebracht werden soll, was im Gegensatz zu jeder kulturellen Anstalt, sei es der Tanz, das Ballet, die Musik oder die Oper, die wahre Bestimmung der Frauen ist.

Er legt großen Wert darauf, dass die Männer den Töchtern das Denken beibringen, zumal die Denkfähigkeit nach dem patriarchalischen Modell als ein Privileg des Mannes gilt, der den Geist und die Autorität vertritt. Dies bedeutet, dass die Mädchen für sich nicht denken können, sie sollen geschult werden, es würde sogar täglich eine Viertelstunde genügen, mehr würde eher schaden oder es wäre sogar überflüssig.

Väter und Männer sollen in ihren Töchtern bestimmte Fähigkeiten wecken, damit sie etwas Besseres im Leben werden. Die Töchter, als nicht denkende Menschen, können nur „brillieren“. Johannes Scherr unterschätzt die Fähigkeiten der jungen Mädchen, etwas Anderes im Leben werden zu können als eine schöne Robe tragende Frau bzw. Puppe. Alles, was die Mädchen lernen, ist reiner „Verbildungskram“, der durch die geltenden Tugenden des Patriarchats und des idealisierten Frauenbildes ersetzt werden müsse. Dazu rät der Erzähler den Vätern dringend zur richtigen, weiblichen Aussteuer, nämlich zu „gesunde[m] Menschenverstand, Genügsamkeit, Arbeitslust und Sparsamkeit“, womit zugleich der unüberwindliche Gegensatz zu den Männern betont wird, nämlich dass die Frauen einen kranken oder keinerlei Menschenverstand besitzen, nicht genügsam sind, keine Lust zur richtigen Arbeit haben und überhaupt nicht mit Geld umgehen können.

Zu diesem Punkt wird das traditionelle Schema bei Friedrich Schiller als Bezugspunkt erwähnt und dessen Einfluss betont. Nach Schiller

⁶⁵ Vgl. zu den darauffolgenden Zitaten *Brunhild*, S. 206f.

⁶⁶ Der Name entstammt den Reden von Demosthenes gegen Philipp II von Mazedonien. Vgl. Wilpert, 1979, S. 601.

⁶⁷ Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, S. 38.

ist die patriarchalisch geordnete Familie die Keimzelle der Gemeinde, und ihre Tugenden (Arbeit, Fleiß, Sparsamkeit, Zucht, Frömmigkeit) sind die Grundlagen bürgerlicher Geselligkeit. Damit hat Schiller die bürgerliche Ideologie seiner Zeit unter einer Glocke gebracht.⁶⁸

Alle diese imperativischen Verbformen, die verdeutlichen sollen, wie dringend die erforderlichen Maßnahmen sind, zielen nicht auf die persönliche Entwicklung der jungen Mädchen ab. Nein, sie dienen dazu, dass die Gesellschaft aus - endlich mal - fähigen Müttern bestehen wird, die für die Geburt tüchtiger Jungen bzw. zur Erziehung richtiger Männer verantwortlich sind. Mit diesem abschließenden Satz kommt der Erzähler zum Schluss seiner feurigen Rede.

Die oft in der Luft schwebende Dominanz Friedrich Schillers beherrscht den Gedankengang von Johannes Scherr, während das traditionelle Frauenbild aus dem *Lied von der Glocke* in der Novelle nicht nur im Hintergrund existiert, sondern einen dominierenden Platz beansprucht. Sowohl die Festlegung der Geschlechterrollen, als auch die Idealisierung des Weiblichen als Projektionsfläche männlicher Wunschvorstellungen bestimmen den Charakter der Novelle dieses eifrigen Anhängers von Schiller. Anhand der drei Gedichte Schillers *Würde der Frau* (1796), *Die berühmte Frau* (1788) und *Das Lied von der Glocke* (1800) lässt sich die Resonanz Schillers auf *Brunhild* ganz deutlich erkennen. Hierzu wird als Knotenpunkt ein Ausschnitt aus dem *Lied von der Glocke* zur Bestätigung der patriarchalen Philippika Scherrs erwähnt, der wiederum frei nach Schiller die Grenzen der Geschlechterrollen setzt:

Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Die Mutter der Kinder,
Und herrschet weise
Im häuslichen Kreise,
Und lehret die Mädchen
Und wehret den Knaben,
Und reget ohn Ende
Die fleißigen Hände,
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn.
Und füllet mit Schätzen die duftenden Laden,
Und dreht um die schnurrende Spindel den Faden,
Und sammelt im reinlich geglätteten Schrein
Die schimmernde Wolle, den schneeigten Lein,
Und füget zum Guten den Glanz und den Schimmer,
Und ruhet nimmer.⁶⁹

In *Brunhild* erreicht Scherr die erwünschte, selbstverständliche, vorbildliche und sittliche Bildung der Frau und das ist gerade der rote Faden, an dem die kulturelle Minderwertigkeit der Geschlechter ganz deutlich zu erkennen ist.

Hierzu noch ein kleines Beispiel aus *Brunhild* im Rahmen der Aufforderung der Männer, den Frauen überhaupt das Denken beizubringen.

Eine Gesellschaft zechender Engländer debattierte lärmend im selben Ort, wo sich Brunhild und die zwei Freunde aufhielten. Im Mittelpunkt jener rothaarigen Barbaren, die die Flasche wie einst zu Oxford oder Cambridge herumgehen ließen, stand ein stattlicher Mann mit brandroten Haarkoteletten an jeder seiner Wangen. Da dieser so genannte Kolonel

⁶⁸ Berghahn, Klaus: „Der Deutschen liebstes Lied“. In: Norbert Oellers (Hrsg.): *Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart: Reclam 1996, S. 255-281, hier S. 275.

⁶⁹ Schiller, *Das Lied von der Glocke*, S. 813.

sehr laut sprach, konnte Brunhild hinter dem Laubvorhang der Veranda alle die Hohn- und Schmachreden, womit er Deutschland bedachte, deutlich verstehen, und nun ging etwas Seltsames in ihr vor. Patriotisch zu fühlen gehört bekanntlich in der Regel nicht gerade zu den Erfordernissen einer vornehmen Anschauung und Führung des Lebens. [...] Brunhild hatte daher kaum jemals über den Sinn des Wortes Vaterland nachgedacht, und erst in neuester Zeit, erst seit ihrem Aufenthalt in Sigfrieds Hause hatte sich ihr das Vaterlandsbewußtsein mehr und mehr aufgedrungen. Wie das gekommen, sie wußte es selbst nicht zu sagen. (S. 240.)

Sigfried weckt in seiner Protagonistin Vaterlandsgefühle, über die sie sich als Weib bis zu diesem Zeitpunkt keine ernstesten Gedanken oder besser - sarkastisch gemeint - gar keine Gedanken gemacht hat:

Einzelne gelegentlich hingeworfene Äußerungen des scheinbar gehäßten und heimlich mehr und mehr heißgeliebten Mannes waren, eben weil sie von ihm kamen, für Brunhild zu fruchtbaren Anregungen geworden, über Wesen und Charakter, über die wahren Vorzüge und die wahren Mängel der Nation nachzudenken, welcher sie entstammte. Allein so recht als eine Deutsche sich empfunden hatte sie doch noch nie bis zu dieser Stunde, wo vor ihren Ohren ihr Vaterland so gröblich beschimpft wurde. Sie fühlte, daß ihr das Blut zornheiß in die Wangen und Schläfe strömte. Ihre Hände ballten sich krampfhaft, und mit dem Fuße aufstampfend, murmelte sie vor sich hin: „O, wär' ich ein Mann!“ (S. 240ff.)

Denn der Mann denkt, handelt, tut...

9.3.7. Brunhild, eine andere Hero jenseits des Ortes und der Zeit

Sie konnten zusammen nicht kommen,
Das Wasser war viel zu tief.

Volkslied. (Eingangszitat ohne Seitenangabe in *Brunhild*)

Viele mittel- und unmittelbare Anspielungen in der Novelle verweisen auf das bevorstehende tragische Schicksal der Protagonisten:

i. Die Ballade *Königskinder*

Der Wendepunkt der Novelle wird schon im Eingangszitat der Novelle angedeutet. Es geht um den dritten und vierten Vers der ersten Strophe des alten Volkslieds *Königskinder*.⁷⁰ Man fragt sich also mit Recht: Wer konnte zusammen nicht kommen? Von welchen Gewässern ist die Rede? Scherr macht von zwei Versen des bekannten Volkslieds Gebrauch und bereitet so den Leser auf das tragische Schicksal seiner Protagonisten vor.

Sucht man aber nach den zwei ersten Versen, „Es waren zwei Königskinder, / die hatten einander so lieb“, dann erklären und ergänzen sie das darauf folgende Pronomen „sie“, während die zwei letzten Strophen des Volksliedes dem dramatischen Aufbau der Novelle entsprechen und zur schicksalshaften Begegnung der Frau mit dem selbst erwählten Opfer-Tod führen:

Sie schwang um sich ihren Mantel
und sprang wohl in die [!] See [...]
hier liegen zwei Königskinder,

⁷⁰ Siehe zum Volkslied Holzapfel, Otto: *Das große deutsche Volksballadenbuch*. Mit einem Nachwort und Erläuterungen sowie acht Farbtafeln und zahlreichen Abbildungen. Zürich: Artemis u. Winkler 2000, S. 209.; Die von Holzapfel zitierte Version der Ballade enthält das Wort „beisammen“ statt „zusammen“ bei Scherr.; In der ersten Veröffentlichung von *Brunhild* in der *Gartenlaube* stand unter dem einleitenden Zitat statt „Volkslied“, „Alter Singsang“. Scherr, Johannes: „Erkauft und erkämpft“. In: *Die Gartenlaube* 5 (1865), S. 65-68, hier S. 65. Siehe dazu (Anm. 25) dieses Kapitels.

die sind alle beide tot.⁷¹

Die Ballade *Königskinder* ist wohl eine der ältesten deutschen Volksballaden und zugleich eine der populärsten. Ihre Überlieferung reicht vom 15. bis ins 20. Jahrhundert, ihr Thema ist antiker Herkunft, der Text aber hat u.a. auch französische, italienische und spanische Parallelen, welches auf ein gewisses Alter des Volksballadentyps schließen lässt. Die *Königskinder* gelten als klassisches Beispiel für die Volksballade⁷² und trotz der stark abweichenden Strophen der Ballade in ihren ursprünglichen Versionen steht Eines fest, nämlich, „das Finden und gleichzeitige Verlieren des Geliebten und endlich des Mädchens Tod im Wasser.“⁷³

Dieses Volkslied greift ursprünglich die Dichtung von *Hero und Leander* der griechischen Mythologie auf, die u.a. auch Friedrich Schiller zu seiner gleichnamigen Ballade *Hero und Leander* (1801) inspiriert hat. (Siehe Anm. 79).

Diese seit der Antike überlieferte Liebesgeschichte nach dem lateinischen Verfasser Ovid fokussiert auf das böse Ende der Liebenden, auf jenes allgemeine Schicksal, das alle Liebenden ähnlich treffen kann. Diesem Schicksal gegenüber ist man machtlos, es bleibt nur der Freitod. Diese Ballade rief im 19. und im frühen 20. Jahrhundert nicht zum Protest und zum Handeln, sondern zur Passivität, zum Erdulden, zum Erleiden auf. Die Ballade ist realitätsnah und in der Einschätzung der Möglichkeiten zur Emanzipation und zur individuellen Befreiung ist sie nüchtern und illusionslos. Sie plädiert für die Anpassung an die bestehenden gesellschaftlichen Normen, wobei vorhandene Herrschaftsstrukturen bestätigt werden,⁷⁴ was *Brunhild* mit den herrschenden Normen und ihrem dramatischen Ausgang ebenso bestätigt. Die in Verzweiflung geratene Brunhild, als eine andere Hero, verirrt sich in der von Sigfried viel gepriesenen Bergwelt, entdeckt - wie Hero den Leichnam Leanders – den sterbenden Sigfried und stürzt sich nicht von einer Klippe in den Tod, sondern sie schreitet mit vollem Bewusstsein freiwillig in den See.



William Etty (1787-1849):
Der Abschied von Hero und Leander (1828)

⁷¹ Holzapfel, S. 209.

⁷² Vgl. ebd., S. 531f. u. S. 209ff.; Diese spät mittelalterliche Volksballade ist erstmals 1804 aufgezeichnet worden. Sie ist in zahlreichen, doch zum Teil stark voneinander abweichenden Variationen überliefert. Vgl. Kirsten, Wulf: *Es waren zwei Königskinder. Eine Auswahl deutscher Volkslieder*. Ausgewählt von Wulf Kirsten. Berlin u. Weimar: Aufbau 1989, S. 7.

⁷³ Rosenmüller, Ernst: „Das Volkslied: Es waren zwei Königskinder. Ein Beitrag zur Geschichte des Volksliedes überhaupt“. In: *Euphorion* 24 (1922), S. 200-207, hier S. 207. Siehe darin auch analytisch zum Inhalt und zu den Ursprüngen der Ballade.

⁷⁴ Vgl. Holzapfel, S. 472.

Außer dem Eingangszitat existiert im ersten Kapitel noch eine weitere versteckte Anspielung auf den unglücklichen Ausgang der Handlung. Schon in der Eingangsszene der Novelle schildert der Autor Brunhildes Passivität:

Sie ahnte nicht, daß sie ihr Schicksal erwartete. Aber wenn die Stolze es geahnt, ja gewußt hätte, würde sie, wie sie nun einmal war, kaum davor geflohen sein, sondern es nur um so trotziger erwartet haben. (S. 209.)

Während sich eingangs die Handlung in einer Rahmenerzählung, wo der immer anwesende Erzähler die damalige Gesellschaft und insbesondere die Frauen parodistisch und satirisch schildert, abspielt, sitzt Brunhild sowohl am Anfang als auch am Ende des ersten Kapitels allein und blickt auf den See nieder. Nichts passiert, sie ruht völlig bewegungslos, nichts wird unternommen, sie ist Teil der stillen Natur, „wo das Erhabene und Anmutige in so reicher Fülle auf so engem Raume sich beisammen findet wie gerade hier.“ (S. 216.) Somit steht sie als das Schillersche Frauenideal im erhabenen Lande. Doch der See übt einen unwiderstehlichen Reiz auf sie aus und sie murmelt: „„Es ist recht eigen, recht wunderbar! Das Wasser da sieht mich an wie ein lockendes Auge, das bittend sagt: Komm' her!““ (S. 209.)

**ii. Die die Geschichte umrahmende Natur –
„Die zwei verdammten Seelen“⁷⁵ des alpinen Schreckhorns**

Der Ort, dem die Protagonisten angehören, symbolisiert auch ihre Grundbestimmung. Zu erwähnen sind die geschlossenen Räume Brunhildes im Gegensatz zu der offenen Welt Sigfrieds mit einziger überwältigender Ausnahme die Natur, deren passiver Teil Brunhild ist. Im ersten, im zweiten und im letzten Kapitel befindet sich Brunhild inmitten einer alpinen Seenlandschaft, also im Freien, jedoch integriert, unberührt, unbeweglich, tot, was sie durch ihre freiwillige Aufopferung im See bestätigt. Ansonsten ist sie immer in ihrem Gemach mit ihrer Dienerin oder im Brautgemach in der Burg Sigfrieds. Im Garten ist sie noch zu sehen, besser gesagt zu erahnen, denn sie ist versteckt hinter den Lauben, wo sie die Männergespräche über das Vaterland belauscht, ohne gesehen zu werden.

Die Novelle findet, so Scherr, in „dem schönsten und glücklichsten Lande Europas“ statt, eine direkte Anspielung auf sein Exil, die Schweiz. Der Tatort der Novelle ist ein kleiner Hochsee, der die Protagonistin im ersten Kapitel mit seiner Sonnenspiegelung und im letzten mit dem fahlen Mondschein verführerisch anlockt. (Vgl. S. 203, S. 208, S. 216 und S. 253). Auf diesen kleinen Hochsee blickt Brunhild auch im zweiten Kapitel träumerisch nieder, als die zwei Männer den sanft empor führenden Weg hinauf steigen.

Zwei weitere Seen und die schweizerischen Bergriesen werden von Sigfried mit leidenschaftlicher Begeisterung gepriesen, obschon kein Ortsname die Identität weder der Seen noch der Berge enthüllt. Kleine Spuren im Text wie z.B. ein kurzer Dialog Brunhildes mit einem in Schweizer-Deutsch sprechenden Droschkenführer,⁷⁶ die Erwähnung des Namens „Nußbaumallee“ (S. 212, S. 223 u. S. 246), einer schönen Promenade, die tatsächlich im 19. Jahrhundert in Interlaken zu finden war, und der einzige Ortsname in der Novelle, nämlich „der Scheitel des Schreckhorns“ (S. 229), bestätigen die Annahme des Lesers, die Geschichte findet in der Schweiz, in und um Interlaken, statt. Beim Schreckhorn handelt es sich um einen 4078 m hohen Berg der Gebirgskette der Jungfrau, der „Königin im Vollglanz ihrer wunderbaren Majestät“ (S. 217) im Berner Oberland, den der Volksmund laut Sigfried mit einer schaurigen Sage verbindet. Diese Sage von zwei verdammten Seelen erzählt Sigfried

⁷⁵ Scherr, *Brunhild*, S. 230.

⁷⁶ „Sind die Herren in den Wald hinauf?“ fragte sie den Droschkenführer. „Myni Engelländer? Jo, sie heiget gäng dä Weg g'no,“ gab der Man gleichgültig zur Antwort, mit dem Ende seines Peitschenstils auf den Waldweg deutend.“ (S. 247.) Was bedeuten würde: „Meinen Sie die Engländer? Ja, sie gingen dem Weg nach“.

Brunhild während der Hochzeitsnacht, eine weitere Anspielung auf das gemeinsame Schicksal der zwei:

„Fräulein von Hohenauf, sehen Sie dort drüben am Scheitel des Schreckhorns die zwei so nahe beisammen hängenden und doch ewig getrennten Schneewolken?“ „Was soll das, mein Herr?“ „Das Volk nennt die beiden Schneeflocken dort die zwei verdammte [sic] Seelen und erzählt eine schaurige Sage von ihnen. Sehen Sie genau hin! Das Bild unserer Zukunft steht vor Ihren Augen.“⁷⁷ (S. 229f.)

iii. Der Frei- bzw. der Liebestod

Brunhild ist in einen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung verwickelt. Der Gedanke, dass Sigfried beim Duell fallen wird, macht ihr Herz „hörbar laut in der Brust“ hämmern. (S. 243.) Sie spürte die Anziehungskraft, die von ihrem Mann ausgeht, doch die bittere Verpflichtung ihrer eigenen Natur bzw. Unnatur gegenüber hinderten sie daran, sich ihrem weiblichen vom Patriarchat erwünschten Wesen hinzugeben, eine weitere Erwähnung der gefühlvollen, doch vernunftlosen Frauenwelt:

Es geizte

ihr, zu ihm zu eilen, sich zu seinen Füßen zu werfen, seine Knie zu umklammern und ihn anzuflehen: „Verzeih mir, oder kannst du mir nicht verzeihen, so laß mich wenigstens mit dir sterben!“ Sie fühlte das, und schon hatte sie die Türklinke erfaßt, als sich der Stolz und Hochmut zum letztenmal triumphierend in ihr aufbäumte. „Wie, wenn der stolze Mann die Flehende verachtungsvoll von sich stieße? Wenn er die Gelegenheit willkommen hieße, an der bis zum äußersten sich Demütigenden den tödlichen Schimpf zu rächen, welche sie in jener unseligen Hochzeitsnacht ihm angetan?“

Der Gedanke, so sinnlos er sein mochte und wirklich war, verwandelte ihr kochendes Blut in Eis. Sie ging nicht in das Zimmer Sigfrieds hinauf, aber sie verwachte den Rest der Nacht in verzweiflungsvollem Brüten. (S. 243f.)

Durch die Neigung zu ihrem Mann ist die patriarchalische Welt in Ordnung, die Pflicht gegenüber ihrer Unnatur kennt aber keinen Ausweg. So definiert sich Brunhild erst am Ende der Handlung in ihrer Hingabe zum Mann. Das Männliche definiert sie als seine „Ergänzungsbestimmung“.⁷⁸

Um dem immerwährenden Dilemma zwischen ihrer Neigung und ihrer Pflicht zu entfliehen, gibt es nur einen Ausweg für sie, den Tod. Da ist sie also im letzten Kapitel wieder am Hochsee und vollzieht im vollen Mondlicht, dessen Kreislauf das Musterbild aller vollständigen, zyklisch strukturierten Androgynie-Mythen darstellt, ihren fest entschlossenen Todesgang:

Kein Zug ihres Gesichtes ändert sich auf diesem Todesgang. Die festgeschlossenen Lippen beben nicht, kein Zucken in den düster flammenden Augen, überall nur die Ruhe und Sicherheit einer eisernen Entschlossenheit. Immer weiter hinein. Schon umspielt die kalte Flut die Brust, worin ein stolzes Herz so unbändig geschlagen, bis es unter dem Hammerschlag des Schicksals

⁷⁷ Zum Schreckhorn und zu den Sagen der verdammten Seelen siehe Theodor Wundt: *Ich und die Berge*. Berlin: Bong 1917, ins. das neunte Kapitel „Berner Oberland“; „Es ist etwas Geheimnisvolles um diesen Berg, auch wenn man von seinem bezeichnenden Namen absieht. Im Innern des Gebirgs gelegen, tritt er nicht so hervor wie die Jungfrau oder das Wetterhorn, und keine grünen Matten umsäumen seinen Fuß. Dafür ist aber auch alles wilder ursprünglicher. Die Kessel, die ihn zu beiden Seiten umgeben, sind so mächtig und großartig, wie nur irgendein Alpenzirkus. Dazu kommt, daß die Besteigung lange vergeblich versucht wurde und wegen Steinfalls und Lawinengefahr, wovon mehrere Unglücksfälle erzählen, berüchtigt ist. Auch die Sage hat sich des Berges mit seinen beiden ‚Täubchen‘ auf dem Gipfel bemächtigt, die verdammte Seelen sein sollen.“ Ebd. Siehe dazu <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ich-und-die-berge-5266/9> (20.17.2017).

⁷⁸ Rohde-Dachser, S. 96.

gebrochen wie ein spröder Diamant. Immer weiter hinein. Nur noch das schöne Haupt ist sichtbar auf der Wasserfläche, als läge es auf einem ungeheuren Silberteller. (S. 254.)

Beim Hineingehen in den See, in dem sich der Vollmond widerspiegelt, scheint ihr Kopf auf einem silbernen Teller zu liegen und erinnert an den Kopf Johannes', nur ist es nach der detaillierten Beschreibung der nächtlichen Szene diesmal *ihr* Kopf auf dem Teller, wobei die Schillersche Beschreibung von *Hero und Leander* im Hintergrund zu finden wäre: „Und das Meer lag still und eben, / Einem reinen Spiegel gleich, / Keines Windes leises Weben / Regte das kristallne Reich.“⁷⁹

Die Wandlung Brunhildes, die Annäherung an die Weiblichkeit, wie sie im Laufe der Handlung dargestellt wird, drückt sich in der Natürlichkeit, der Welt der Gefühle, der Passivität, der ewigen Stille der Schönheit aus. Dadurch ersetzt sie - endlich mal - das Bild der starken Amazone, das im Mittelpunkt der anfänglichen Rahmenerzählung steht. Das Erwünschte wird projiziert, das Verdrängte und das Befürchtete wird aufgezeigt, um jedoch auf der Stelle eliminiert zu werden. Die Rahmenerzählung drückt deutlich eine klare Polemik gegen den Typus der differenzierten Frau aus, die aus eigenem Willen untergeht. Ein Schritt Brunhildes noch und sie verschwindet beim Monduntergang. Es ist wieder die ruhende Natur zu sehen, Brunhildes Mund blieb „festgeschlossen, wie zu ewigem Schweigen“ verdammt. (S. 253.)

Ein Schritt noch, ein letztes, blitzschnelles schwindendes Aufschwimmen des Goldhaars; dann ein leises Zusammenrauschen des Wassers über der Stelle, wo es zuletzt geschimmert. Wellenringe zittern an das Ufer, ein Windhauch geht durch die Weiden und Fähren, und hinter den Bergen versinkt der Mond. (S. 254.)

Die patriarchalische Ordnung ist wiederhergestellt. Brunhild vereint sich mit dem ihr vorherbestimmten Mann im ewigen Leben, indem sie sich aufopfert wie eine von jenen anonymen Frauen ihrer in der Gesellschaft tief verwurzelten Opferrolle treu.

⁷⁹ Schiller, Friedrich: „Hero und Leander“. In: *Sämtliche Gedichte und Balladen*. Herausgegeben von Georg Kurscheidt. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 2004, S. 145-152, hier S. 147f.

DRITTER TEIL

Brunhild in ihrer Verdinglichung als Kunst-„Objekt“ – Paradigmatische Analysen in der Kunst

[D]ie Frau soll sein Eigentum sein und soll doch ein Fremdes bleiben; er erträumt sie zugleich als Magd und als Zauberin. Doch nur den ersten dieser Wünsche erkennt er öffentlich an; der andere ist ein versteckter Anspruch, den er in den geheimsten Regionen seines Herzens und seines Leibes verbirgt.¹

Simone de Beauvoir

¹ Beauvoir, S. 198.

1

**Zu der Darstellung der männermordenden Königin
des *Nibelungenliedes***

1.1. Johann-Heinrich Füsslis Darstellungen des Ausgeliefertseins der Männer an die weibliche Grausamkeit

Der klassizistische Geschmack, der im 18. Jahrhundert sowohl in der Bildenden Kunst als auch in der Literatur vorherrschte, lässt sich am Beispiel von Johann Heinrich Füssli (1741 Zürich – 1825 London), des aus Zürich stammenden Malers, zeigen. Er studierte Theologie und Sprachen, verließ jedoch 1763 wegen Mitwirkung an einem Pamphlet gegen den Landvogt von Grüningen die Schweiz¹ und ging nach London, wo er anfangs die Werke von Johann-Joachim Winckelmann übersetzte, dann aber ausschließlich als Maler arbeitete. Nach seiner endgültigen Niederlassung in London 1779 machte er unter dem Namen Henry Fuseli eine Karriere als Maler² und wirkte durch seine Lehrtätigkeit an der Royal Academy als Professor of Painting drastisch auf die englische Kunstwelt ein.

Der Dichter und Winckelmann-Übersetzer Füssli galt als Verkörperung des Kraftgenies und zog der empfindsamen Mode der Zeit dämonische und gespenstig-schaurige Themen vor,³ in denen der obsessionelle Charakter des Geschlechterkampfes ganz deutlich zu erkennen ist. Füssli ist der Vorläufer von jenen Exilierten in der Kunst und Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, die in ihren Gastländern nie ganz heimisch wurden. Gerade aus diesem Schicksal schöpften sie wohl ihre revolutionierende Kraft. Außerdem erschien der Verlust seiner Mutter wie eine Vorausdeutung auf seine spätere Entwurzelung. In sein heimisches Zürich kehrte er nach seiner Flucht nach London nur noch einmal für sechs Monate zurück. Die Engländer hielten ihn stets für teutonisch, er blieb aber bis zum Ende von seinen zürcherischen Jugendeinflüssen geprägt, obwohl er sich eine Schlüsselstellung im Kunstleben Englands errang.⁴

Füssli lernt durch den Schweizer Johann-Jacob Bodmer als einer der ersten das neuentdeckte *Nibelungenlied* kennen und er ist sein erster und bedeutendster Illustrator. Er setzt sich von 1798 an in Zeichnungen, Skizzen und Gemälden für das *Nibelungenlied* ein und schafft so unabhängig von Vorbildern eine bildliche Deutung des mittelalterlichen Epos, die sich völlig frei von der nationalen Umdeutung des *Nibelungenliedes* bewegt, die sich im Zuge der Befreiungsbewegung entwickelt.⁵ Füssli steht als Schweizer außerhalb jeglicher Tradition und seine eigenwilligen und psychologischen Darstellungen zum *Nibelungenlied* stellen sich völlig unberührt von der deutschen Erneuerungsbewegung und zugleich von der Übertragung der christlichen Bildtypen auf die Nibelungenszenen – u.a. die Christusdarstellungen Siegfrieds

¹ Zum Londoner Exil Füsslis siehe Schiff, Gert: „Füssli, Luzifer und die Medusa“. In: Werner Hofmann (Hrsg.): *Johann Heinrich Füssli 1741-1825. Kunst um 1800. Hamburger Kunsthalle, 4. Dez. 1974 - 19. Jan. 1975*. München: Prestel u. Hamburger Kunsthalle 1974, S. 9-22, ins. S. 9f.; Füssli brachte „zusammen mit Lavater, dem künftigen Physiognomiker, und zwei anderen jungen Theologen einen erpresserischen Regierungsbeamten zu Fall [...], [aber dann] mussten die Rebellen zum Dank für ihre patriotische Tat fürs erste außer Landes gehen. Das brachte Füsslis Glauben an die Möglichkeit gerechter und vernünftiger Staatsordnung ins Wanken.“ Ebd.

² Vgl. Grimm, Gunter, E.: *Nibelungen Gedichte. Ein Lesebuch. Kriemhilds Rolle bei der Ermordung Siegfrieds*. In: http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/gast/fs11_grimm.html (20.07.2017).; Vor allem durch seine Illustrationen von Shakespeare und Milton wurde er in England berühmt. In seiner Auffassung der Kunst verband er die klassische Antike und den Post-Renaissance Manierismus - vor allem Michel-Angelo. Vgl. Gentry, S. 290. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)

³ Vgl. Maierhofer, Waltraud: *Angelika Kauffmann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008, S. 48.

⁴ Vgl. Schiff, 1974, S. 9.

⁵ Vgl. Kastner, Jörg: *Das Nibelungenlied in den Augen der Künstler vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Passau: Passavia Universitätsverlag 1986, S. 55.

oder die Mariendarstellungen Kriemhildes dar und sind adäquate Illustrationen aus dem Geiste der Dichtung.⁶

Auf der Grundlage der Veröffentlichungen des *Nibelungenliedes* von Johann-Jacob Bodmer und seinem Schüler Christoph-Heinrich Myller, die 1757 und 1782, jedoch ohne Anklang beim deutschen Publikum, zwei Ausgaben des *Nibelungenliedes* herausbrachten, schuf er in den Jahren von 1798 bis 1820 eine Folge von Gemälden und Zeichnungen, die Füssli zusätzlich durch einige Gedichte ergänzte.⁷ Vom *Nibelungenlied* inspirierte Gedichte wie *Der Dichter der Schwesternrache* und *Chriemhilds Klage um Sivrit* begleiteten die Entstehung der Zeichnungen, von denen er acht als Gemälde ausführte. Das letzte stammte von 1820. 1805 begann trotz seiner schon siebenjährigen Beschäftigung mit dem *Nibelungenlied* seine produktivste und intensivste Phase, deren Werke, die er innerhalb von einigen Monaten erschuf, zu seinen besten Leistungen gehören. Sowohl in der deutschen als auch in der nordischen Version der Sage kannte er sich aus, wie dies aus seinem Werk zu erkennen ist. Seine Gestalten, ganz anders als bei den Romantikern, sind alle von Winkelmanns Ideal der „edlen Einfalt und stillen Größe“ geprägt und erscheinen wie antike Helden. In Siegfried sah Füssli einen besseren Achill, einen strahlenden Helden und Halbgott, während eine differenzierte Sichtweise bei seinen Frauengestalten herrscht, bei denen Füssli weit über das mittelhochdeutsche Epos hinausgeht.⁸

Neun Füssli-Zeichnungen werden der Bezeichnung „Geschlechterkampf“ zugeordnet, denn es werden „[z]u häufig Männer von strotzender Lebenskraft hilflos gefesselt Misshandlungen von Weibern ausgesetzt“,⁹ während „die weibliche Grausamkeit“¹⁰ an den Nibelungen-Zeichnungen von Füssli unterstrichen wird, da seine männlichen Figuren als bloße Opfer grausamer Frauen dargestellt werden.

Männer, die von Frauen dominiert werden, hatten Füssli seit Beginn seines Rom-Aufenthalts (1770) wiederholt beschäftigt. Die Schauplätze und Begleitumstände der Geschehnisse werden nur angedeutet, der Innenraum ist mit wenigen Gegenständen, wie etwa Sitz- oder Liegemöbel, Draperien oder Architekturelemente ausgestattet und seine Figurentypen stehen in seinem gesamten Werk ständig in Interaktion. Die nur ausnahmsweise kriegerisch ausgerüsteten männlichen Protagonisten werden meist mit einem vor Männlichkeit strotzenden Glied muskulös und zugleich in heroischer Nacktheit dargestellt, während sich die weiblichen Figurentypen durch eine sehr große Erscheinung meist mit einer extravaganten Frisur und einem sonderbaren Kopfschmuck auszeichnen. Dieses schablonenhafte Frauenbild gehörte wohl zum Kernbestand von Füsslis Vorstellungswelt.¹¹ Der Stil Füsslis, in dem der

⁶ Vgl. Schiff, Gert: *Johann Heinrich Füssli 1741 - 1825. Oeuvrekataloge Schweizer Künstler*. Bd. 1. *Text und Oeuvrekatalog*. Zürich: Berichthaus u. München: Prestel 1973, S. 315. Siehe darin das Kapitel zu den Nibelungen-Illustrationen, S. 315-320.; Siehe auch dazu Schulte-Wülwer, S. 16.

⁷ Vgl. ebd., S. 12.; Vgl. noch dazu Boehn, S. 3.; Dank des Wirkens von Johann-Jakob Bodmer und Johann-Jakob Breitinger, die auch Füsslis Lehrer wurden, wurde Füssli auf die Hauptquellen seines Bildstoffes gebracht, nämlich durch Bodmer auf Homer, die Nibelungen, Dante, Shakespeare und Milton und durch Breitinger wurde er zum passionierten klassischen Philologen. Vgl. Schiff, 1974, S. 9.

⁸ Vgl. Grimm, Gunter, E., *Nibelungen Gedichte*. (20.07.2017).; Seit August-Wilhelm Schlegels berühmten Berliner Vorlesungen der Jahre 1801-1804 in Deutschland über das Epos nimmt die Tradition der Illustrationen wenig später in Deutschland ihren Anfang und Dichter und Bildhauer wurden animiert, nibelungische Sujets zu wählen. Ob Füssli von diesen Vorlesungen erfahren hat, ist nicht bekannt. Vgl. ebd.

⁹ Klemm, Christian: *Johann Heinrich Füssli – Zeichnungen*. Zürich: Kunsthaus 1986, S. 126. Siehe darin ins. die Zeichnungen LVIII-LXVI, S. 124-141.

¹⁰ Schiff, 1974, S. 216.

¹¹ Vgl. Hattendorf, Claudia u. Kiefer, Marcus: „Arbeit am Nibelungenmythos. Johann Heinrich Füssli und das Nibelungenlied“. In: Joachim Heinzle, Klaus Klein u. Ute Obhof (Hrsg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden: Reichert 2003, S. 547-560, hier S. 550f.

Mensch alleiniger Ausdrucksträger ist, durchlebte in seinem langen kunstvollen Leben keine großen Wandlungen. Der Raum definiert sich durch die Gebärden der Akteure, historische Genauigkeit in Kostüm und Dekor leidet im Interesse der poetischen Zeitlosigkeit und in den Darstellungen des Ausgeliefertseins des Mannes an weibliche Grausamkeit kann man geradezu seine ihm eigene Domäne sehen.¹²

Füssli ließ in die Darstellung der Helden des *Nibelungenliedes* weitgehend das antike Vorbild einfließen. Da es aber noch keine bildliche Tradition des *Liedes* gab, verschmelzen in seiner Figurenbildung Vorbilder aus der Antike mit Einflüssen des Manierismus, wobei für ihn die menschliche Figur alleiniger Ausdrucksträger ist und das triebhafte Prinzip mit der Dämonie des Weibes gleichgesetzt wurde. Er vermied auch jede individuelle Charakterisierung und zielte auf die Freilegung eines allgemein menschlichen Kerns der Akteure ab, die den Reflex persönlicher Erfahrungen und psychischer Problemen von Füssli in sich tragen. Seine Figuren sind Doppelcharaktere, denen Füssli neben den antik-heroischen Zügen auch eine existenziell menschliche Seite zuschrieb. In diesen Schattenseiten der menschlichen Existenz traten auch die persönlichen erotischen Obsessionen des Künstlers zu Tage, deshalb werden oft Szenen dargestellt, die mit der eigentlichen literarischen Vorlage wenig zu tun haben.¹³

Füssli verbildlicht aus dem *Nibelungenlied* ein diffiziles Seelendrama und legt das Werk so aus, als wäre es ein zutiefst psychologisch fundierter Roman erschütterter Leidenschaften.¹⁴ Die Beziehung zwischen Mann und Frau ist der Kern seiner Kunst. Während die Frau in den Jugendjahren als listig dominierende Herrscherin dargestellt wird, entwickelt Füssli aus diesem Motiv später „eine raffinierte Drohung zur femme fatale, wo die Frau als Trösterin, als verächtliche Herrscherin oder gar als Quälerin dem sich ihr unterwerfenden Mann zum Verhängnis wird.“¹⁵ Die Thematik der Weiberlisten und der Weibermacht wird aus dem immensen Werk von Füsslis Motivkreisen herausgegriffen. Es ist nämlich das Motiv der Frau, die den Mann an der Angel hat, was sein Schaffen prägt.¹⁶ „Die Frau als Symbolträgerin weiblicher Macht widerspricht im Zeitalter der Revolution dem in Realität völlig entmachteten Dasein der Frauen. Füssli hat der Frau immer wieder eine Machtrepräsentanz eingeräumt, die sowohl als Drohung wie als Anreiz aufzufassen ist.“¹⁷

1.1.1. Der Streit der Königinnen (1805) und Kriemhild rühmt vor Brünhild ihren Gemahl Siegfried (1805)

Siegfried erscheint bei Füssli wie im *Nibelungenlied* mehr

als Spielball der Mächte, die ihn und das ihm schicksalhaft verbundene Geschlecht in den Untergang ziehen. Als Kriemhild ihn [Siegfried] in lautem, nicht zu bändigendem Stolz der eifersüchtigen Brunhild rühmt, ist seine Gestalt in der Entfernung nur knapp umrissen, ohne Angabe der Gesichtszüge; dennoch verrät seine Haltung, wie er ahnungslos Haß auf sich zieht. Mit feinem Gefühl verdeutlicht Füssli hier wie in dem unvollendeten Streit der Königinnen durch

¹² Vgl. Schiff, 1974, S. 10 u. S. 19.

¹³ Vgl. Schulte- Wülwer, S. 12, S. 14 u. ebd. (Anm. 13).

¹⁴ Vgl. Kastner, S. 55 u. S. 58.

¹⁵ Meyenburg, Bettina von: „Von der Weibermacht zur femme fatale bei Johann Heinrich Füssli“. In: *Hafnia. Copenhagen papers in the history of art* 8 (1981), S. 7-33, hier S. 7.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 13. u. S. 15.; Dieser von Gert Schiff in der Forschung als „Weibliche Grausamkeit“ betitelte Motivkreis und seine Zuspitzung zeigt sich auch in einer Zeichnung von Füssli, wo eine junge Frau mit ihrem Zopf, wie eine trügerische Rapunzel, über einem Brunnen geneigt mit ihren Haaren spielt. Im Brunnen versunken ist ein Mann, dessen Hand nur zu sehen ist. Er versucht vergeblich, den Zopf der Frau zu ergreifen und an den noch zu sehenden Fingern wird seine Ermattung deutlich. Vgl. ebd., S. 16.

¹⁷ Ebd., S. 25.

die Spiegelgleichheit der Figuren, ihre tiefe, mythische Einheit: beide hat Siegfried gewonnen, beide lieben sie ihn und bewirken dadurch sein Verderben.¹⁸



Johann-Heinrich Füssli:
Der Streit der Königinnen (1805)
Bleistift, grau getönt, 46,4 x 37,4 cm.
Privatsammlung, Schweiz



Johann-Heinrich Füssli:
Kriemhild rühmt vor Brünhild ihren Gemahl Siegfried (1805)
Feder in Sepia auf Papier, 24,7 x 20,1 cm.
Kunsthau Zürich, Graphische Sammlung

Der gesichtslose nackte Mann im Hintergrund (oben rechts) steht den zwei gekleideten Frauen total hilflos gegenüber. Sie sind nicht zänkisch, obschon sie es hätten sein können.

Der Streit der Königinnen (unten links) spiegelt wiederum den machtlosen, gesichtslosen Mann vor einem Obelisk wider, der eher sexuelle Konnotationen erhält, während die zwei Frauen in grauschwarzen Tönen, schönen Frisuren und symmetrischen, prächtigen Kleidern einander ergänzen und alleine über sein Schicksal entscheiden.

1.1.2. *Brünhilde betrachtet den von ihr gefesselt an der Decke hängenden Gunther* (1807)

An Armen und Beinen gebunden ist Gunther alleine eindeutig das Opfer einer femme fatale, einer Herrscherin, die die Fäden des Lebens bewegt und darüber entscheidet.

¹⁸ Schiff, Gert: „Füssli: ‚Sivrit, ein beßrer Achilleus‘“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 124-139, hier S. 128.

Diese Federzeichnung ist eine Komposition, die bis zu der ebenfalls diese Szene behandelnden Illustration von Josef Sattler (siehe das folgende Kap. 1.3.1.) für die Prachtausgabe des *Nibelungenliedes* der Reichsdruckerei von 1904 nicht mehr aufgegriffen wird, um dann wiederum erneut aus den Themen der Nibelungenillustration oder Malerei verbannt zu werden.¹⁹

Der an Händen und Füßen zusammengebundene nackte Gunther hängt am Nagel, während Brunhild entspannt auf ihrem Bett liegt. Sie wird durch grenzenlose Gleichgültigkeit charakterisiert und sie begegnet mit laszivem Hohn Gunthers nach Hilfe suchendem Blick. Füssli rückt den mächtigen Leib Gunthers, der allein farbig laviert herausgehoben ist, in den Vordergrund, während ihm die nackte auf dem Bett ruhende Brünhild einen triumphierenden Blick voll abgrundtiefen Hohns²⁰ entgegenbringt. „Unerhört, wie Füssli für den Gefesselten eine Formel findet, die so viel Kraft so entmacht zeigt; in der Blickzuwendung der beiden offenbart sich sein Wissen, dass solche Siege den Überwältiger unausweichlich mit seinem Opfer verketten.“²¹

Johann-Heinrich Füssli: *Brünhilde betrachtet den von ihr gefesselt an der Decke aufgehängten Gunther* (1807)

Lavierte Bleistift- und Federzeichnung, 48,3 x 31,7 cm.
Nottingham: City Museum and Art Gallery.

Unten rechts findet sich auch eine Bezeichnung auf Griechisch: „Προυιλδ – Γυνθηρ“



Jacques-Louis David: *Madame Récamier* (1800),
Louvre



¹⁹ Vgl. Kastner, S. 24.; Die Hochzeitsnacht mit dem an einem Nagel hängenden Gunther wird nach dem 2. Weltkrieg parodiert bzw. kolportiert. Vgl. ebd., S. 114.; Nur kurz abgebildet wird die Szene im oberen Teil einer Federzeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld aus dem Jahr 1865, doch ohne besondere Hervorhebung. Siehe zu dieser Abb. Busch, Karl: „Das Nibelungenlied in deutscher Geschichte und Kunst“. In: *Die Kunst dem Volke* 21 (1934), S. 1-40, hier S. 10.

²⁰ Vgl. Kastner, S. 24.

²¹ Schiff, 1973, Bd. I, S. 318.; „Die Haltung der Brunhild folgt, bewusst oder unbewusst, dem Vorbild von Jacques-Louis David *Mme Récamier* (1800, Louvre), nur ist sie hier ins Pomphafte, hohnvoll Triumphierende abgewandelt.“ Ebd.

1.1.3. *Brynhild erblickt Sigurd in der Waberlohe* (1800–1810)

Die Szene *Brynhild erblickt Sigurd in der Waberlohe* ist der *Edda* entnommen und zeigt durch die erhobenen Arme und das Ineinandertauchen der Blicke die erste Begegnung des Mannes mit der Frau. Füsslis Technik verzichtet auf alles Akzessorische, wobei der mythische Ort suggeriert ist.²² Der Titel signalisiert dreifach die Herkunft der Inspiration Füsslis: der Buchstabe y im Namen Brunhildes, der Name Sigurd und nicht Siegfried und die Waberlohe sprechen für die eddische Quelle des Gemäldes.

Das männliche Element wird durch die Bewegung des Pferdes, den unbarmherzigen Blick des Mannes und des Kampfpferdes, die eine Einheit bilden, und durch das Schwert hervorgehoben. Der reitende Held kommt aus dem Licht durch das Feuer ins Dunkle, während die sitzende Figur auf ihn, den Erlöser, wartet. Ihr Schwert liegt neben ihr auf dem nicht mehr zu erkennenden Schild und sie hält sich an einer Harfe fest, während ihre langen Haare, die helle Haut und der rote, lange Rock ihre Weiblichkeit unterstreichen. Ihr Helm eine Dissonanz, während der rote Schemel keinesfalls an kriegerische Ausstattung des Raumes erinnert. Mit der Musik besänftigt sie den Mann und verschafft ihm zugleich ein Wohlgefühl, während sie durch das Musizieren völlig verharmlost wird. Mit abgelegten Waffen überspielt sie die von ihr ausgehende Gefahr mit ihrer Musik. Es ist eine Art Verführung, zumal der Mann nicht mehr ganz bei Sinnen ist. Der Schemel wirkt blutgetränkt und weist durch die Helligkeit auf frisches Blut hin, während die dunklere Nuance der roten Farbe auf altes Blut hinweist. Immerhin ist Brynhild nicht ungefährlich, sondern weise und raffiniert, eine Tatsache, die durch die Existenz des Helmes unterstrichen wird. Die musizierende Weise ist eine Blenderin.



Johann-Heinrich Füssli:
*Brynhild erblickt Sigurd in der
Waberlohe* (1800–1810)
Öl auf Leinwand, 93 x 71,
Privatsammlung Dr. Conrad Ulrich,
Zürich

²² Vgl. ebd., S. 317.

1.2. Julius Schnorr von Carolsfelds milde Weiblichkeit versus kämpferische Männlichkeit

1826 erteilt Ludwig I. Schnorr (1794 Leipzig – 1872 Dresden) einen Auftrag für Fresken zum Thema *Odyssee*, ändert aber seine Absichten und beauftragt ihn daraufhin, den Königsbau der Münchner Residenz mit Fresken zum *Nibelungenlied* auszustatten. Schnorr behandelt in seiner bildlichen Darstellung *Das Nibelungenlied* wie ein Drama, gliedert den Stoff in fünf Akte und verteilt sie auf die ihm zur Verfügung stehenden fünf Säle in der Münchner Residenz, den Saal der Helden, den Saal der Hochzeit, den Saal des Verrats, den Saal der Rache und den Saal der Klage. Jeder der fünf Säle ist unter ein übergeordnetes Thema gestellt, während sich die Dynamik von Saal zu Saal steigert.²³

Der Auftrag des Königs bestimmte das Geschick Schnorrs für die folgenden vierzig Jahre, denn der König storniert 1835 den Vertrag über den Abschluss der Nibelungen-Fresken und zwingt Schnorr, einen neuen Auftrag zu übernehmen, nämlich Darstellungen aus dem Leben deutscher Kaiser für den Festsaalbau der Residenz. Erst nachdem die Königssäle fertig gestellt waren, konnte sich Schnorr erneut den Nibelungen widmen. Schnorr verlor nach langer Krankheit die Sehkraft seines linken Auges völlig, daher mussten fremde Hände die noch fehlenden Darstellungen der Nibelungen beenden, ohne dass es ihm in den neunzehn Jahren, die darüber vergingen, möglich geworden wäre, bei der Ausführung seiner Entwürfe selbst mitwirken zu können.²⁴

Als Beginn der al fresco Malerei setzte Ludwig das Jahr 1831 fest, 1842 sollten die Arbeiten abgeschlossen sein. Da aber dem König das Arbeitstempo zu langsam war, drängte er Schnorr zur Vollendung der großen Wandbilder, deshalb geriet der Maler in eine innere Krise, während die Nibelungensäle in den Hintergrund traten. 1836 konnten die Arbeiten im zweiten Saal abgeschlossen werden, erst 1843 begann Schnorr mit dem dritten Saal und 1847 war er damit fertig. Gustav Jäger und Xaver Barth führten 1848–49 für ihn die fehlenden Wandbilder für den vierten Saal nach seinen Vorlagen auf Karton aus, denn wegen der schon erwähnten schwerwiegenden Augenerkrankung war er gezwungen, die Arbeit zu unterbrechen. Erst 1861 übernimmt Schnorr dank des neuen Königs, Ludwig II., erneut die Entwürfe zum letzten Saal, er sah aber die Säle in ihrer letzten Vollendung nicht mehr, da er aus gesundheitlichen und altersbedingten Gründen nicht mehr nach München kommen konnte. Er starb 1872 in Dresden.²⁵

Außer seiner malerischen Tätigkeit illustrierte Schnorr die populärsten Auflagen des *Nibelungenliedes* zwischen 1843 und 1852.²⁶ Als 1840 das vierhundertjährige Jubiläum der Buchdruckerkunst gefeiert wurde, beauftragte die Firma J.G.Cotta Schnorr, den *Nibelungen Noth* zu illustrieren. Diese Darstellungen haben durch die Reduktion des Formats entschieden gewonnen und das Können Schnorrs als Illustrator wurde hoch geschätzt, denn die Schwarzweißtechnik des Holzschnittes kam besser zur Geltung als die der Farbe. Die berühmte

²³ Vgl. Kastner, S. 65f.; In den drei größeren mittleren Räumen unter den Oberbegriffen Hochzeit, Verrat, und Rache wurde der Ablauf der Handlung dargestellt. Beim ersten Saal ging es um die Vorstellung der Hauptakteure und des sagenhaften Dichters und der letzte Saal bot den Ausklang mit der Trauer um die Gefallenen. Vgl. Wasem, Eva-Maria: *Die Münchener Residenz unter Ludwig I. Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten*. München: Wölfle 1981, S. 145f.

²⁴ Vgl. Nowald, Inken: „Julius Schnorr von Carolsfeld“. In: Storch Wolfgang (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 154-159, hier S. 155f.

²⁵ Vgl. Wasem, S. 147ff.

²⁶ Vgl. Gentry, S. 301. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen); Zu erwähnen sind hier noch u.a. drei Illustrationen Schnorrs, die Brunhild als höfische Dame darstellen: *Siegfried im Wettkampf mit Brunhild*, *Siegfried bändigt Brunhild* und *Brunhildes Ankunft in Worms*. Siehe dazu Pfizer, Gustav (Bearb.): *Der Nibelungen Noth. Illustriert mit Holschnitten nach Zeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld und Eugen Neureuter*. Stuttgart u. Tübingen: Cotta'scher Verlag 1843.

Simrock-Auflage hat Schnorr auch 1873 mit einer ganzen Reihe von Vollbildern, Vignetten und Randleisten begleitet. Außerdem wurden Ausgaben von Hebbels *Nibelungen* aus diesem Jahrhundert mit Schnorrs Zeichnungen geschmückt. Seine Auffassung der Nibelungen wurde Volkseigentum und er galt als der Nibelungenmaler.²⁷

1.2.1. Zum Wandbild *Brunhild und Gunther* (1832–33)



Julius Schnorr von Carolsfeld:
Brunhild und Gunther
Karton (1829–30),
Ausführung (1832–33) Wandmalerei,
Königsbau der Münchner Residenz,
Nordwand, Saal der Helden



Links *Brunhild und Gunther* und rechts *Siegfried und Kriemhild*

Im Saal der Helden, in dem die Hauptpersonen dargestellt werden, sind Gunter und Brunhild sowie rechts Siegfried und Kriemhild an der Eingangswand zu erkennen. Sie sind handlungsfrei dargestellt, allerdings mit angedeuteten Gesten. Während Kriemhild sich zärtlich an ihren Gemahl anlehnt, wendet sich Brunhild von Gunter ab. Sie erinnern zudem an die Darstellung von Heiligen auf mittelalterlichen Altartafeln.²⁸ Die dargestellten Figuren stehen auf einem schmalen Bodenstreifen und wirken somit wie Schauspieler, die sich vorstellen.²⁹ Brunhild schaut in eine andere Richtung, wirkt nachdenklich und wendet ihren Blick ab, während Gunther versucht, sie festzuhalten. Keine Handhaltung, die eine Annäherung vermuten lässt.

²⁷ Vgl. Boehn, S. 50ff.

²⁸ Vgl. Schnellbacher, Gernot: „Die Nibelungen-Fresken in der Münchner Residenz“. In: www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schnellb/fs07_schn.html. (21.07.2017)

²⁹ Vgl. Wasem, S. 153.

Nichts an der Figur Brunhildes erinnert an die kämpfende Jungfrau. Ihr gesenkter Blick und ihre zurückgezogene Haltung sind deutliches Zeichen eines eher unterworfenen Charakters. Ihre reichen, königlichen Gewänder entnehen ihr jegliche Kampfeslust und verweisen eher auf ihre Weiblichkeit. Man stellt sich mit Recht die Frage, eine Brunhild ohne Harnisch, Helm und Waffen?

1.2.2. Zum Wandbild *Brunhildes Ankunft in Worms (1833)* und *Siegfrieds Heimkehr aus den Sachsen- und Dänenkriegen (1834–44)*

In diesem imposanten Wandbild im Saal der Hochzeit ist Brunhild von ihrer übermenschlichen Kraft beraubt. Die Wormser sind einer höfischen Dame begegnet, von Waffen und Harnisch ist nicht die Rede. Der Rhein unterstreicht das Eigene, während die in den weiblichen reichen Gewändern dargestellte Brunhild schon eingegliedert zu sein scheint.

Julius Schnorr von
Carolsfeld:
*Brunhildes Ankunft in
Worms*
Karton und Ausführung
(1833)
Federzeichnung des
großen Wandgemäldes.
Königsbau der Münchner
Residenz,
Ost- und Eingangswand
im Saal der Hochzeit



*Siegfrieds Heimkehr aus den
Sachsen- und Dänenkriegen*
Ausführung (1834–44)³⁰

Bei Brunhilds Ankunft dominieren in einem äußerst gastfreundlichen Umfeld die Frauen. Im Zentrum von links Gunter, Brunhild, die Königinmutter Ute und Kriemhild, die sich der kühl

³⁰ Der Entwurf für dieses Fresko mit Feder und Pinsel in Sepia (1829), aquarelliert über Bleistift, 36,9 x 43,6 cm, befindet sich in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden. Vgl. Storch, S. 154 u. S. 314.

blickenden Brunhild zuneigt.³¹ Bei der Darstellung der Kern-Handlung im zweiten Saal spielt das Motiv der Ankunft den inhaltlichen Schwerpunkt. Zum einen die Ankunft Siegfrieds aus dem Krieg, zum anderen die Ankunft Brunhildes in Worms. Gunther stellt seiner Mutter und seiner Schwester Brunhild vor, die eher kühl auf die freundschaftliche Begrüßung reagiert. Schnorr lässt trotz der heiteren Atmosphäre an der stolzen, unnahbaren Brunhild die bevorstehende Spannung ablesen, während die Wormser Edelleute und Gefolgsdamen der Brunhild entlang des Ufers links die festliche Atmosphäre abrunden.³²

Die Gegenüberstellung der zwei Wandgemälde bzw. der Geschlechter lässt deutliche Anspielungen auf die zwei Welten erkennen. Schnorr hat gerade im Saal der Hochzeit, der Vermählung von Mann und Frau, bei Siegfrieds und Brunhildes Ankunft die Männerwelt der Frauenwelt entgegengesetzt. Dabei hat Schnorr versucht, Kontraste ans Licht zu bringen. Die beiden Wandbilder sind auf

herb-männlichen und weich-fraulichen Klang gestimmt. Auf dem einen Bild herrschen die Waffen, dominiert kämpferische, siegreiche Männlichkeit. Auf dem anderen milde Fraulichkeit. Da harte Architektur, hier weiche Natur; da eine Welt des Krieges, des Streites, hier eine der friedlichen Geborgenheit; da klirrender Ritt zu Pferde, hier leichter Schritt auf blumiger Wiese.³³

1.3. Josef-Kaspar Sattlers Mann als Opfer einer erbarmungslosen Frau

Es verwundert nicht, dass in der heutigen Zeit der Massenproduktion von Büchern nicht nur die Buchillustration bzw. die Buchdruckkunst, sondern auch deren Schöpfer in Vergessenheit geraten sind. Als Illustrator von Weltliteratur, als künstlerischer Gestalter des Bilderbuches, des illustrierten Romans und der Exlibris ist Josef-Kaspar Sattler (1867 Schrobenhausen in Oberbayern – 1931 in München) ein Meister der Kleinkunst im Buchbilderschmuck, der in diesen Domänen ganz eigene, für ihn typische Wege ging, nur in Fachkreisen heute noch bekannt.³⁴

Im Jahre 1898 erhielt Josef Sattler von der Reichsdruckerei in Berlin den Auftrag, die Gesamtausstattung einer Nibelungenliedausgabe in der Handschrift A für die Pariser Weltausstellung zu übernehmen. Das Buch sieht Sattler als eine organische Ganzheit, wo sich alle Elemente, nämlich die Schrift, der Einband und die Illustration gegenseitig ergänzen und einem gesamt-künstlerischen Ganzen unterordnen. Er entschied sich selbst für eine limitierte Ausgabe mit 194 Exemplaren und wählte selbst die kostbaren Materialien und das ungewöhnliche Format mit den Maßen 38 x 54.5 cm, das an mittelalterliche Kodizes und

³¹ Vgl. Schnellbacher, „Die Nibelungen-Fresken in der Münchner Residenz“, (21.07.2017).

³² Vgl. Wasem, S. 155f.; Aufgrund ihres bühnenmäßigen Charakters hatten die Bilder Schnorrs auf das damalige Theater großen Einfluss. Zum Beispiel hielt sich der Intendant Karl-Theodor von Küstner in der Ausstattung und Kostümierung des Raupachschen Werks *Der Nibelungen-Hort*, der 1833 in München aufgeführt wurde, eng an diese Fresken. Auch gab Emanuel Geibel für sein Drama *Brunhild* die Anweisung der treuen Nachbildung, was die Kostümierung betrifft, u.a. auch nach den Darstellungen von Schnorr. Vgl. Schulte-Wülwer, S. 93 u. S. 96f.

³³ Nowald, Inken: *Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz 1827-1867*. Herausgegeben von Jens Christian Jensen. Kiel: Kunsthalle 1978, S. 37. Zugl.: Diss. Univ. Heidelberg 1975. (Schriften der Kunsthalle zu Kiel 3); Siehe analytischer zum Saal der Hochzeit ebd. S. 33-39.

³⁴ Vgl. Schultes, Hanns: „Sattler als Buchillustrator“. In: Ludwig Holleck u. Hanns Schultes (Hrsg.): *Joseph Kaspar Sattler. Ein Wegbereiter des Jugendstils*. Pfaffenhofen: Ludwig 1988, S. 77-115, hier S. 77.; Die größte Kraft Sattlers entwickelt sich in Bezug auf sein Hauptwerk *Die Nibelunge* nicht in den Vollbildern, sondern in den Initialen, - es sind nicht weniger als 600, wie sein damaliger kompetentester Rezensent Gustav Kühl berichtete - in den Kopf- und Schlußleisten und in der Ornamentik, anders gesagt im Kleinformat, wo die Größe Sattlers steckt. Vgl. ebd., S. 78.; Siehe noch dazu Kühl, Gustav: „Joseph Sattlers Nibelunge“. In: 13 *Dekorative Kunst* (09.06.1905), S. 338-344, ins. S. 340ff.

Prachtausgaben der vergangenen Blütezeit des Buchdrucks erinnert. Sattlers Bildvorstellungen rücken von den traditionellen Nibelungenlied-Illustrationen ab und illustrieren nicht nur den Text, sondern sie beschreiben das schicksalhafte Geschehen in einer ästhetisch sublimierten Welt, die die Nibelungenikonographie bis dahin nicht kannte und insbesondere das Schicksal der Figuren mitberücksichtigte.³⁵

Die Reichsdruckerei in Berlin ließ dem Künstler völlige Freiheit vom Einband über das Papier - gelblich getöntes Bütten - bis hin zu Initialen und Vollbildern. Sattler zeichnete auch die Type, in der das *Nibelungenlied* nach der Hohenems-Münchener Handschrift gedruckt wurde, selbst und entwarf auch die Wasserzeichen im Papier.³⁶ Die Vollbilder Sattlers wirken im Vergleich zu der Fülle künstlerischer Einfälle und ihrer Realisation in Initialen, Kopfleisten und Wasserzeichen merkwürdig flach und starr. Doch in diesen mächtigen, farben- und formenstrengen Bildern ist eine epische Größe zu spüren. Sie sind ganz deutlich dem Jugendstil zugeordnet, während sie aber eher als Ansätze zu einer modernen Freskokunst wirken. Die zeitlose Ornamentik, der absolute Verzicht auf plastisches Modellieren durch die Wirkung von Licht und Schatten und das Fehlen des Dramatischen trotz der Schilderung hochspannender Szenen sind deutlich Ausdruck des damals herrschenden Stils.³⁷

Diese monumentale Prachtausgabe, die zu einem Meilenstein in der Geschichte der Buchkunst wurde, sollte als Zeugnis für die Leistungsfähigkeit der deutschen Buchkunst auf der Pariser Weltausstellung von 1900 gezeigt werden. Doch wegen der aufwendigen Herstellung, die den Zeitplan durcheinanderbrachte, konnten nur Probeseiten präsentiert werden, während das gesamte Buch erst vier Jahre später in St. Louis „als das großartigste Erzeugnis des deutschen Buchgewerbes“³⁸ zu sehen war. Der Auftrag zu dieser Prachtausgabe ordnete sich in den größeren Zusammenhang des nationalen Nibelungenmythos ein, und nichts lag näher, als Deutschlands Buchkunst mit einer Ausgabe des *Nibelungenliedes* international zu repräsentieren.³⁹

Das Buch ist trotz seiner limitierten Ausgabe durch seine farbigen Vollbilder berühmt geworden, aber in der Forschung sind lediglich sie besprochen, was zu Fehlurteilen geführt hat, da die Bilder nur ein kleiner Teil des reichen und vielgestaltigen Ganzen sind. Es wurden nämlich über 90 Schmuckelemente - Titelleisten, Vignetten, Zierstücke aller Art - und 600 Initialen mit ornamentaler oder figürlicher Ausgestaltung gezählt. Die Interpreten der

³⁵ Vgl. Evers, Bernd: „Die Nibelungenillustrationen Josef Sattlers. Ein Beitrag zur Buchillustration des Nibelungenliedes um 1900“. In: Ulrich Fellmann u. Rudolf Schützeichel (Hrsg.): *Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters. Mit 45 Abbildungen*. Bonn: Bouvier 1979, S. 319-333, hier S. 320ff.; Vgl. noch dazu Gentry, S. 300. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen); Die Auflage wird bei Jean Loubier mit 200 Exemplaren angegeben und der Werbeprospekt der Reichsdruckerei nennt auch 200 Exemplare. Vgl. Heinzle, S. 174 (Anm. 18).; Vgl. auch dazu Loubier, Jean: „Die Nibelunge von Josef Sattler“. In: *Archiv für Buchgewerbe* 41 (1904), S. 209-216, hier S. 210.

³⁶ Vgl. Schultes, S. 82.; Farbe zur Ausgestaltung seiner Werke hat Sattler selten eingesetzt, da es damals sehr kostenaufwendig war. Aber für das Prachtwerk *Die Nibelunge* hatte er völlige Freiheit und schuf auch viele farbigen Illustrationen. Vgl. Schultes, Hanns: „Auswahl aus Sattlers Werken in Farbe“. In: Ludwig Holleck u. Hanns Schultes (Hrsg.): *Joseph Kaspar Sattler. Ein Wegbereiter des Jugendstils*. Pfaffenhofen: Ludwig 1988, S. 132-144, hier S. 132.

³⁷ Vgl. Schultes, S. 84.; Siehe noch zu der zeitgenössischen Rezension der Vollbilder Sattlers Greiner, Daniel: „Joseph Sattler und seine Werke“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* 12 (1903), S. 433-446.; Siehe noch Kühl, Gustav: „Sattler“. In: Rudolf Kautzsch (Hrsg.): *Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland*. Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen 1902, S. 169-187, ins. S. 185f.

³⁸ Loubier, S. 211. Zitiert nach Heinzle, S. 160.

³⁹ Vgl. ebd., S. 160f.; Den Auftrag gab der Wormser Fabrikant und Reichstagsabgeordnete Cornelius Wilhelm Freiherr von Heyl, ein glühender Verehrer des Nibelungenliedes, der in Worms u.a. die Errichtung eines Nibelungenbrunnens finanzierte, den Erweiterungsbau des Rathauses in Worms – des nach ihm benannten Cornelianums, stiftete, und viel Geld ausgab, sodass Worms als die Nibelungenstadt galt. Vgl. ebd., S. 161.

Vollbilder Sattlers sind sich bei ihrer Beurteilung uneins. Die Bilder scheinen nicht die Vorgänge, sondern die beteiligten Personen zu betreffen, die wie erstarrt und beziehungslos wirken und aneinander vorbeischaun.⁴⁰ Sattlers Figuren sind eher distanziert, sie handeln nicht, sondern sie sind ihrem Schicksal ausgeliefert. In einer Zeit des künstlerischen Aufbruchs bleibt Sattler der Kunst des 19. Jahrhunderts verbunden, aber seine Psychologisierung der Gestalten weist schon ins 20. Jahrhundert.⁴¹

Es kommt zu Gefühl, daß nicht wirkliche Menschen hier handeln, sondern eine dunkle Macht, der Mythos, spricht und die Menschenschicksale zu Schatten alter Göttererinnerung macht. Diese Gestalten stehen nicht unter menschlichem Gesetz; mechanisch, willenlos, bewußtlos agieren sie, als ob etwas Fremdes, ihnen selbst unverstandenes zwischen ihnen sich abspielte.⁴²

Die zeitgenössische Kritik lautete jedoch, Sattlers Kompositionen seien leer, geradezu trostlos leer. Man behauptete, der Stoff liege weit jenseits der Grenzen seiner Begabung, er selbst habe dem Stoff nicht den Ausdruck verliehen, der ihm gebührt, er gebe nicht den seelischen Inhalt der Dichtung wieder, obwohl er mit seinem bisherigen Werk bewiesen habe, er sei tief in den Geist der alten Zeit eingedrungen.⁴³ Er reduziert die Bildtiefe zugunsten der Fläche, wobei die Elemente nicht mehr historisierend, sondern nur ornamental wirken. Dekorative Ornamentik, Fläche statt Tiefe sind typische Elemente der Kunst der Jahrhundertwende. Obwohl Sattlers Kunst einen tiefen Einschnitt in der Nibelungen-Ikonographie markiert, konnte sie keine Tradition begründen. Doch ohne Nachfolger blieb diese innovative Annäherung Sattlers nicht, da der Wiener Carl-Otto Czeschka mit seinen Bildern der Nibelungen (1909) in einem entscheidenden Punkt fortsetzt, was Sattler begonnen hat.⁴⁴

1.3.1. Brünhild hat Gunther gefesselt und an einem Nagel an die Wand gehängt

Illustration / Vollbild der auf 194 Exemplare limitierten Prachtausgabe des *Nibelungenliedes* 1898–1904⁴⁵ ohne Titel.

Sattler illustriert die Hochzeitsnacht mit dem an den Nagel gehängten Gunther, die vor ihm nur noch von Füssli illustriert wurde. Gefesselt und aufgehängt wird Gunther, bzw. der Mann, als Opfer einer erbarmungslosen Frau dargestellt. Als Teil dieses ornamenthaften Zimmers ist er der Unterlegene. Der Betrachter empfindet sogar Mitleid für das Opfer und vergisst dabei den an Brunhild begangenen doppelten Betrug. Wie Christus am Kreuz wird Gunther dargestellt und löst beim Betrachter sogar Mitleid aus, während der Bart und die Haare an christliche Darstellungen erinnern.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 162. u. S. 169. Zu den Zeichen, den illustrativen Vignetten, den Motiven, den Buchstaben der Eingangsstrophen, den Vollbildern und den Zierstücken des Buchschmuckes von Sattler siehe analytisch diese Auflage des *Nibelungenliedes*. Ebd.

⁴¹ Vgl. Evers, S. 333.

⁴² Niemeyer, Wilhelm: „Joseph Sattlers Nibelunge“. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 8/2 (1904-5), S. 269-279, hier S. 278. Zitiert nach Heinzle, S. 169.

⁴³ Vgl. Boehn, S. 122f. Siehe ebd., ins. S. 118-123.

⁴⁴ Vgl. Heinzle, S. 171.; Siehe zu Carl-Otto Czeschkas Bildern Keim, Franz: *Die Nibelungen. Dem deutschen Volke wiedererzählt von Franz Keim. Bilder und Ausstattung von C.O. Czeschka*. Wien u. Leipzig: Gerlachs Jugendbücherei 1909.

⁴⁵ Lachmann, Karl (Hrsg.): *Die Nibelunge. Schrift, Vollbilder und Buchschmuck von Josef Sattler*. Berlin: Stardgardt 1904, S. 85.

Josef Sattler: Illustration /
 Vollbild der auf
 194 Exemplare limitierten
 Prachtausgabe des
Nibelungenliedes
 1898–1904, ohne Titel.
 In der Faksimile-Ausgabe
 von J. Heinzle mit dem
 Kommentar: „Brünhild hat
 Gunther gefesselt und an
 einem Nagel an die Wand
 gehängt“



Sattler „hebt das schicksalhafte Geschehen des Nibelungenliedes in eine ästhetisch-sublimierte Welt silhouettenhaft dargestellter, geschlossener Figuren, die manchmal wie beziehungslos und ornamenthaft, noch betont durch die bewußt flächenhafte Behandlung der Farbe, nebeneinanderstehen.“⁴⁶

Die Bildsprache Sattlers soll durch die leeren Gesichtszüge der zwei Figuren eine ästhetisch-psychologische Wirkung auslösen. Es überrascht, dass alle inneren Erregungszustände durch die Starrheit der Figuren und trotz der dramatischen Zuspitzung der Handlung verborgen bleiben. Dies ist ein künstlerisches Mittel Sattlers, das Hintergründig-Geheimnisvolle dieser Szene gleichmäßig bis in jeden Winkel zu beleuchten. Der hilflos gefesselte, an der Wand aufgehängte Gunther füllt den linken Bildrand aus, während seine eingezwängte Haltung seine Hilflosigkeit betont. Die halbfigürliche Brunhild in der rechten unteren Bilderecke widerspricht mit ihrer lockeren Haltung und ihrem starren Blick der Dramatik des Geschehens.⁴⁷

1.4. Hans-Adolf Bühlers negroide verhasste Fremde

Durch einen Blick in die Werke Hans-Adolf Bühlers, z.B. in die mehrfigurige *Sippe* (1909), die *Adamskinder* (1910) und seine großen Triptychen für die Grünsche Villa in Mannheim, wo der Mann als die Verkörperung der schaffenden Kraft und das Weib als das Symbol der fürsorgenden Liebe dargestellt werden, ist die Stellung des Malers zu den Geschlechtern

⁴⁶ Kastner, S. 114.

⁴⁷ Vgl. Evers, S. 332.; Die meisten Zeichnungen zu den Nibelungen befinden sich in der Sattler-Sammlung in Schrobenhausen. Vgl. dazu analytischer Englert, Klaus: „Die Sattler-Sammlung in Schrobenhausen“. In: Ludwig Holleck u. Hanns Schultes (Hrsg.): *Joseph Kaspar Sattler. Ein Wegbereiter des Jugendstils*. Pfaffenhofen: Ludwig 1988, S. 116-131, hier S. 123ff.

deutlich zu erkennen, nämlich der Mann als gesammelte Kraft und das Weib als seiende Schönheit. In seinem zweiten Triptychon für die Grünsche Villa widmet er z.B. dem Mann das Hochgebirge und der Frau den Garten.⁴⁸ Ein zeitgenössischer Kommentar zu den drei Figuren der *Sippe* bringt dem heutigen Betrachter nicht nur die Auslegung des Werkes nahe, sondern auch die Gedanken einer ganzen Epoche aus geschlechtsspezifischer Sicht:

Schlafend die Mutter, die junge, kräftige Frau, schlafend das kleine Kind, wie ein Tierchen an den warmen, hellen Leib der Mutter gedrängt. Ganz vorn im Bild, an die linke Seite gebaut, wachend der Mann. Eine Macht spricht aus ihm, die sich in seinem Gesicht noch nicht spiegelt als bewußte Wehr gegen das Zukünftige, es ist die noch im Muskel und in die Schwere der Glieder gebannte Macht. [...] Von vornherein schon weiß man, hier bietet sich die Urfamilie und die Urwesenheit von Mann, Weib und Kind einmalig dar.⁴⁹

Die Schöpfungsmythen der Wandmalerei in der Baischstraße zu Karlsruhe mit dem Titel *Erwachen des ewig Männlichen und des ewig Weiblichen* (1903–4) spiegeln auch deutlich die Haltung des Künstlers wider. Er stellt das Ewig-Männliche und das Ewig-Weibliche dar,

wie es noch von Gott umfassen, unberührt vom Erdhaften, bereits den Urgegensatz von Mann und Weib ausgedrückt und das Untrennbare: die Hinneigung des Weibes zum Muttergrund, aus dem Keim und Frucht wachsen, das Emporschwingen des Mannes in die Elemente der Ferne, der Höhe, der Kraft – der Eroberung der Welt. [...] Der Mann hat den Weltenbau von Gott übernommen, er baut das Gehäuse des Daseins, fügt den leuchtenden Kreis der Wissenschaft, zeigt den Mut und die Kühnheit des Kämpfers, das Weib ist Hüterin des Seelischen, in der Stille leidend und leitend. Gleich dem heiligen Schein hält sie den zarten Schein des Seelischen, der Licht und Wärme spendet, über des Mannes Haupt.⁵⁰

An seinen Werken zeigt er sehr klar das Wesentliche bei den damaligen Rollen auf, er verdeutlicht keineswegs den Geschlechterkampf, sondern er hebt den Mann und das ihm unterlegene Weib hervor.

1.4.1. *Brunhild auf Isenland* (1906)

Hans-Adolf Bühler (1877 Steinen im Schwarzwald – 1951 auf Burg Sponeck bei Jechtingen im Schwarzwald), ein Schüler des Schwarzwälder Malers Hans Thoma, dessen Darstellung der Brunhild (Kap. 2.2.) auch zum Corpus dieser Arbeit gehört, beschäftigt sich 1906 zum ersten Mal mit der Nibelungensage in dem großen Staffeleibild *Brünhild auf Isenland*.⁵¹ Über dieses Gemälde gab es bis vor kurzem außer dem Kommentar von Hermann-Eris Busse in der Forschungsliteratur über Hans-Adolf Bühler so gut wie nichts. Vor kurzem (2016) ist aber die Dissertation von Dr. Christina Soltani erschienen, die sich auf das Leben und Schaffen Bühlers fokussiert und u.a. auch eine Auslegung der hier dargestellten Werke enthält.

Bühler malt während seines ersten Versuchs in der Temperamalerei, der etwas dunkel in der Farbe ausfiel, *Brünhild auf Isenland*, jene Frau mit dem trotzigen, schwermütigen Gesicht, die gewaltig aussieht und keine Kompromisse zu schließen vermag, unentrinnbar gegliedert im symmetrisch ausgewogenen Bild, sicherlich ein feierlich starkes Wesen. Hans Thoma, der in Frauen stets nur das mütterliche und sinnenfrohe Weibtum darstellte, konnte sich beim

⁴⁸ Vgl. Beringer, Josef-August: „Hans-Adolf Bühler“. In: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst* 29 (1914), S. 193-204, hier S. 196 u. S. 202.

⁴⁹ Busse, Hermann-Eris: *Hans Adolf Bühler. Mit 72 Abbildungen und 2 farbigen Tafeln*. Karlsruhe: Müller 1931, S. 40.

⁵⁰ Ebd., S. 34.

⁵¹ Vgl. Kastner, S. 75.; Busse erwähnt 1904 als Entstehungsjahr dieses Werkes, während Gentry die Beschäftigung des Malers mit der Sage zwischen 1906 und 1908 schätzt. Siehe dazu Gentry, S. 286.; Siehe noch dazu Busse, S. 25.

Betrachten dieses Werkes befremdet nur fragen, warum die Frauen von Bühler so gewalttätig sind.⁵²

Hans-Adolf Bühler: *Brunhild auf Isenland* (1906).
76 x 116 cm.
Privatsammlung, Burg Sponeck, Jechtingen bei Freiburg, mit freundlicher Genehmigung der Familie Morgenstern
(Foto aus eigenem Archiv, 10.08.2014)



Vor einer nordischen Landschaft, die das Fremde kennzeichnet, wo Felsen und Wogen – obschon im Hintergrund– den Ton für das tobende Eismeer ganz deutlich angeben, herrscht, den Rahmen fast sprengend mit ihrer dominanten Präsenz, eine gewaltige menschliche Figur, wobei man sich zunächst fragen soll, ob hier ein Mann oder eine Frau zu sehen ist. Doch der Titel des Gemäldes lässt diese Frage nicht offen. Zu dem kaum wahrnehmbaren und doch ungeheuren Raum steht in totaler Harmonie mit den Naturgewalten Brunhild. Dieses Mannweib, diese Männin mit dem intensiv wirkenden Blick ihrer dunklen Augen, hält an den zwei Ecken des Triptychons die Köpfe von zwei Männern, zwei Freiern.

Dieser

dreigliedrige Rahmen überschneidet das Gemälde so, dass Brunhild im mittleren und die Köpfe jeweils auf den seitlichen Bildfeldern zu sehen sind. [...] Einziger Schmuck ist der Ring an ihrer rechten Hand, der ein Liebespfand Siegfrieds und zugleich der Beweis für die Täuschung Brunhilds durch Siegfried und Gunther sein könnte. Die Köpfe der beiden Männer sind über ihre unterschiedliche Haarfarbe vermutlich als der blonde Siegfried und der dunkelhaarige Gunther zu identifizieren – eine Ikonographie, die vermutlich auf das 19. Jahrhundert und Wagners Inszenierung des *Ring der Nibelungen* zurückgeht. Trotz der Suggestion einer vorherigen gewalttätigen Handlung in Bühlers Gemälde, finden die beiden Helden in keiner der literarischen Vorlagen, etwa der Wölsungensaga der *Edda* oder den mittelalterlichen Versionen des *Nibelungenliedes*, durch Brunhilds Hand oder durch Enthauptung den Tod. Dem Künstler ging es offenbar nicht um die korrekte Wiedergabe der Sage oder gar um die Darstellung einer konkreten Handlung, sondern um einen imaginären Moment, der in ihm durch die Geschichte der Sagenfigur Brunhild wach gerufen wurde.

Bühlers Brunhild scheint in einem Augenblick des Nachdenkens innezuhalten, als ob sie die Köpfe der beiden Recken gegeneinander abwägen würde. Die Bildaussage scheint sich auf die Momentaufnahme des Gefühlszustands einer Frau reduzieren, die zwischen zwei Männern steht, und nun durch Überlegung und Kalkül, das Problem zu überwinden sucht.⁵³

⁵² Vgl. ebd., S. 26.

⁵³ Soltani, Christina: *Leben und Werk des Malers Hans Adolf Bühler (1877–1951). Zwischen symbolistischer Kunst und völkischer Gesinnung*. Weimar: VDG 2016, S. 138f.; Nach Angaben der Familie, bei der sich das Gemälde befindet, steht im Ring die Unterschrift des Malers.



Details zu den Seitenabbildungen
des Triptychons: *Die abgeköpften
Freier* (Fotos aus eigenem Archiv,
10.08.2014)

Ihrer Weiblichkeit völlig entzogen wirkt Brunhild auf die Zuschauer wie eine menschenfressende Hyäne, die die Kastrationsängste der Männer weckt. Der trainierte Körper und das Gesicht eines Mannes verwirren den Betrachter und lenken seinen Blick auf eine eher strenge männliche Figur. Die Brüste, das Symbol der Weiblichkeit, sind im Vergleich zum Körper unterentwickelt oder nur zu erahnen. Diese Frauenfigur, eine Hünin, ein Goliath, hat nichts Mütterliches an sich und übernimmt keinesfalls die standardisierte Frauenrolle der Epoche. Sie ist autark und selbstbewusst und ihr entschlossener Blick bringt ihre Stärke zum Ausdruck.

Wohl möglich bezieht sich Bühler auf die Trilogie von Friedrich Hebbel, denn da sind die Motive der Eifersucht und der Konkurrenz um Siegfried zu finden, während es im *Nibelungenlied* beim Streit der Königinnen um das Ansehen ihrer Männer geht.⁵⁴

⁵⁴ Vgl. Soltani, S. 141.

Sie wirkt wie eine starke, den gesamten Raum einnehmende Person von wilder Natur. Eine Frau, die einem das Leben schenkt und dann wieder nimmt. Ihr Blick wirkt energisch, aber zugleich melancholisch, ihr Mund ist entschlossen, doch ihre Augen strahlen eine gewisse Unsicherheit aus. Sie tut, was ihr nicht geziemt, nämlich die Männerwelt zu bestrafen. Das imposante, strenge Gewand und die streng zurückgekämmten Haare tilgen jedwede Spur des Weiblichen, während die Kette vor ihrem Hals eher an Fesseln als an Schmuck erinnert. Natur und Hyäne wollen die Welt verschlingen.

1.4.2. *Nibelungen* (1908)

Auf der Kunstaussstellung in Dresden zeigt Bühler 1908 die in Temperatechnik - noch in der Kunstschule in Karlsruhe - gemalten *Nibelungen*.⁵⁵



Hans-Adolf Bühler: *Nibelungen* (1908)
Privatsammlung, Burg Sponeck, Jechtingen bei Freiburg, mit freundlicher Genehmigung der
Familie Morgenstern.
1.16 m. x 2.00 m. Öl auf Leinwand
(Foto aus eigenem Archiv, 10.08.2014)

Vor der deutschen Rheinlandschaft, der klaren Grenze für das Eigene, wird die Spaltung zwischen dem erwünschten und dem abstoßenden Weib projiziert. Die helle und die dunkle dämonisierende Seite des erwünschten Charakters des Weibs werden an der Haut- und Haarfarbe der zwei Frauen wortwörtlich deutlich. Ihre Haltung und ihre Distanz vom männlichen Vorbild beweist auch die ihnen zugeschriebene Rolle.

Die Weiblichkeit Krimhildes –betont durch ihre langen Haare und ihre Anlehnung an den Mann– kontrastieren die Männin, die abseits sitzt und deren Blick in die Ferne schweift. Reiner

⁵⁵ Vgl. Kastner, S. 75.; Siehe auch dazu Busse, S. 50.; Zu der Kunstaussstellung in Dresden und die *Nibelungen* siehe Schumann, Paul: „Die große Kunstaussstellung Dresden 1908“. In: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst* 17 (1908), S. 529-552, hier S. 538.

Zynismus ist die zerdrückte Rose, die Brunhild in der linken Hand hält. Während Kriemhild sozusagen am Mann hängt, sitzt Brunhild mit der zerdrückten Rose in der Hand als Symbol des zerstörten romantischen Ideals da, ohne dabei aber deprimiert zu sein. Die milde, zarte, weibliche Nacktheit Kriemhildes unterstreicht die unnatürliche für eine Frau, muskulöse Nacktheit Brunhildes, die bedrohlich wirkt. Als feindlicher Fremdkörper wirkt Brunhild neben dem idealen Paar. Sie wirkt abstoßend und stört sogar nur durch ihre bloße Anwesenheit. Sie gehört nicht dazu. Sie ist eine verhasste Fremde.

Dieses Element der Fremdheit wird auch in der Forschung betont, nämlich, dass die Dunkelhaarige als

abgerückt als Ausgeschlossene aus der Zweisamkeit da[sitzt]. Das Zerquetschen der Rose lässt auf ihren inneren Aufruhr, auf ihre Wut und den Ärger über die Abweisung und das Ausgegrenztsein schließen, der nur durch diese kleine Geste, nicht aber durch ihre Mimik zum Ausdruck gelangt. Die Rose könnte auch ein Symbol der Liebe zu dem blonden Mann sein, das aufgrund seiner Zuneigung zu einer anderen Frau von der Dunkelhaarigen vernichtet wird. Busse zufolge weist die dunkle Haarfarbe auf ein temperamentvolles, zerstörerisches Gemüt hin, wohingegen das blonde Haar der anderen Frau für Seelenhaftigkeit und Hingebung stehen könnte.⁵⁶



Hans-Adolf Bühler: *Adamskinder* (1910)

Die zeitgenössische Kritik sprach von der „Charakterisierung des Innigen (Naiven) in der Haltung des Kopfes und des Körpers der Kriemhild, des Heftigen (Dämonischen) in der Brunhild und des Männlichen im Siegfried auf der zart graugrünen Rheinlandschaft“.⁵⁷ Dieses Werk ist die stärkste und zugleich merkwürdigste künstlerische Arbeit Bühlers in jener Zeit:

[D]rei Körper stellen drei Welten dar. Hans Adolf Bühler nahm sich nicht vor, die Nibelungen zu malen, später benannte er so das Bild, unbewußt hatte ihn die Ursache der Heimat am Rhein wohl beherrscht: die schwarze Frau, die blonde, in ihrer Mitte der helle Mann, nahe an den weißen Körper der seelenhaften, hingebenden Frau gerückt, noch, wenn auch kleinräumig und entschlossen getrennt, dem Abenteuer, der glühenden Lockung des dunklen Weibes nahe. Auf einem Wall sitzen die drei Menschen, und im Hintergrund, traumhaft sicher, zeigt er die Stromlandschaft des Rheins im mittäglichen Schimmer. [...] [Diese Nibelungentafel] bereitete Entscheidung vor, ist schon Entscheidung. Der Held hat die heimschaffende, hingebende, mütterliche Frau gewählt. Die leidenschaftliche Frau, deren Liebe mit dem Haß, deren dunkle Kraft mit der unstillbaren Unruhe verschwistert ist, die die Rosenknospe zerdrückt, statt sie zu hegen, sie hat ihre Gewalt über sein Blut verloren, weil eine andere, tiefere Gestalt ihn gewonnen hat, die Demutkraft der Seele, die Lichte, ihm zuinnerst Verwandte. So spricht das Bild.⁵⁸

⁵⁶ Soltani, S. 140f.; Siehe noch dazu Busse, S. 50.

⁵⁷ Beringer, 1914, S. 198.

⁵⁸ Busse, S. 50.



Hans-Adolf Bühler:
Die Sippe (1909)

Die Sippe (1909)

Ergänzend zu *Brunhild auf Isenland*, wo die patriarchalische Gesellschaft aus den Fugen gerät, erleichtert dieses Gemälde Büblers die männliche Seele, weil das Weib und das mit ihr verbundene Dämonische tatsächlich bildlich beseitigt werden. Die herrschende Ordnung wird hier im Vergleich zu der fehlenden bei *Brunhild auf Isenland* wiederhergestellt. Diese, wie sie Busse nannte, zuinnerst Verwandte, die Lichte (siehe Anm. 58), entspricht also dem idealen Frauenbilde der damaligen Zeit und jeder Zeit im Lichte des Patriarchats, eine Tatsache, die durch das dunkelhäutige Anti-Weib verstärkt wird. Das Gemälde selbst und die zeitgenössische Analyse bezeugen dies ganz deutlich.

Wenn sich der Betrachter noch weiter in das Gemälde vertieft, erkennt er an der von den beiden Hellhäutigen nach links abgesetzten dunkelhäutig-dämonischen Figur einen deutlich sichtbaren, seelisch-rassistischen Antagonismus. Man könnte Brunhild im Vergleich mit dem etwas dümmlich aussehenden Muskelmann Siegfried und der blondbezopften germanischen Land-Maid Kriemhilde, die sich vertrauensselig an ihren Siegfried lehnt, einer minderwertigeren Rasse zuweisen. Dieses Werk ist vielleicht eine Andeutung der späteren Tätigkeit des Künstlers im politischen und kulturellen Rahmen des Nationalsozialismus. Das Rassistische an der Minderheit, hier verkörpert in der fremden Frau am Beispiel dieser fleischfarbenen Nacken- und Muskelwulstmalerei,⁵⁹ tritt deutlich hervor.

Selbst Bühler wird es nicht eingefallen sein, ausgerechnet Brünhilde einer minderwertigen Rasse zuzuweisen, aber daß alle diese drei seelenlosen Muskel- und Fleischakkumulationen unverändert in einem Rassenlehrbuch des Nationalsozialismus als vorbildhaftes Rassengut stehen könnten, kommt ganz nicht von ungefähr.⁶⁰

Die zwei blonden, germanischen Gestalten, Kriemhild, die naive Blonde, und Siegfried, das Urbild teutonischer Männlichkeit, stellen rassistische Gedanken in den Vordergrund und reduzieren den gesellschaftlichen Konflikt des *Nibelungenliedes* auf ein seelisch-rassistisches Problem,⁶¹ das am Körper der fremden Frau deutlicher denn je aufgezeigt wird. Es soll hierzu erwähnt werden, obwohl es zweifelhaft ist, dass der Maler Kenntnis davon hatte,

⁵⁹ Vgl. Kastner, S. 75.

⁶⁰ Ebd., S. 75.

⁶¹ Vgl. Schulte-Wülwer, S. 176.; Zur politisch künstlerischen Stellung des Males zum Nationalsozialismus siehe noch dazu: Wulf, Joseph: „Hans Adolf Bühler“. In: *Die bildenden Künste im Dritten Reich*. Frankfurt a. M.: Ullstein 1983, S. 75-79.; Siehe noch dazu Klee, Ernst: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 78.; Siehe noch dazu Hoffmann, Rüdiger: „Hans Adolf Bühler – der Kulturpolitiker, der Maler“. In: *Das Markgräflerland* 2 (1988), S. 142-156.; „Angeblich hat es Bühler abgelehnt, Hitler zu malen, obwohl ihm dies wiederholt nahegelegt worden sein soll. Auch andere NS-Themen im

Brunhilt diu swarc heißt in Hermanns von Sachsenheim „Mörin“ (1453) die schöne Dienerin und Fürsprecherin der heidnischen Venus in deren Land über mer: scharfzüngig, spöttisch und stolz kanzelt sie mehrfach den armen Christenmenschen ab, dem vor dem Minnegericht die Todesstrafe droht. In ihrer wenig zimperlichen Wortwahl und der brutalen Art, den frommen Helden auf die Erde zu schleudern, offenbart sich eine *brünhildische* Bildtradition. Die nordische Königin ist nun im Rahmen der Wunder des Venusberges und der Wunder des Orients zur bloßen Kuriosität herabgesunken, die Hörerinnen und Hörern weder Respekt noch Mitleid abverlangt.⁶²

Sein Gemälde drückt nicht das mythische Dunkel eines Hebbels, sondern das Freudische Dunkle der Seele einer dunklen negroiden Brunhild neben dem lichten hohen Paar aus.⁶³ Bühlers Ziel war die Darstellung einer allgemeinverständlichen zwischenmenschlichen Beziehung, so dass statt Siegfried Parzival oder Simson gemeint sein könnte, anders gesagt, die Darstellung des patriarchalen Ur-mythos zwischen Mann und Frau,⁶⁴ nämlich der idealen und der dämonischen.



Schöpfungsmythos: Erwachen des ewig Männlichen und des ewig Weiblichen
Treffen in der Daisstraße zu Karlsruhe (1903/04)

Hans-Adolf Bühler:
Schöpfungsmythos: Erwachen des ewig Männlichen und des ewig Weiblichen (1903 – 4)

1.5. Karl Schmoll von Eisenwerths demütige Königin

Es geht dabei um Wandbilder des Nibelungenzyklus Karl Schmolls von Eisenwerth (1879 Wien - 1948 Braunau), die er für das Cornelianum in Worms gefertigt hat. Dieser Nibelungenzyklus behandelte wohl als letzter die Thematik der Nibelungen in monumentalen Wandbildern aus der Tradition des 19. Jahrhunderts. Die 1910 entworfenen Wormser Wandbilder, die 1912–15 ausgeführt und 1945 zerstört wurden und bisher nur in Schwarzweißabbildungen bekannt waren, sind nach Farbaufnahmen von 1916 - Lumière-Platten - aus dem Nachlass des Künstlers erstmals farbig reproduziert worden. Die Wormser Nibelungen Wandbilder, bedingt durch die räumlichen Verhältnisse im Festsaalbau Theodor Fischers und durch die Wünsche des Stifters bieten Typisierungen allgemein menschlicher Triebe abgesehen von der Verkörperung der Gestalten des *Nibelungenliedes* oder ihrer Heroisierung im deutschen

spezifischen Sinne (z. B. pflügender Bauer, Frauenakte, Familie mit vielen ‚gesunden Kindern‘, marschierende SA) hat er nicht gemalt. Allenfalls könnte man die auf die germanische Sage bezogenen Gegenstände (z. B. ‚Die Nibelungen‘) dazu rechnen. Es handelt sich jedoch um Bilder, die schon vor dem 1. Weltkrieg entstanden waren.“ Ebd., S. 147.; Am Beispiel Bühlers arbeitet Hoffmann ein Stück Geschichte des Dritten Reiches auf.

⁶² Ehrismann, 1991, S. 322f. (Hervorhebung von mir); Siehe dazu Sachsenheim, Hermann von: *Die Mörin. Nach der Wiener Handschrift ÜNB 2946*. Herausgegeben und kommentiert von Horst Dieter Schlosser. Wiesbaden: Brockhaus 1974, V. 175 u. V. 713ff. (Deutsche Klassiker des Mittelalters 3)

⁶³ Vgl. Ehrismann, 1991, S. 328.

⁶⁴ Vgl. Soltani, S. 140.; Vgl. noch dazu Busse, S. 50.

Nationalgefühl am Vorabend des ersten Weltkrieges. In den nur 1.70 m hohen Bildflächen, die im oberen Wandabschnitt lagen, sah sich Schmoll gezwungen, alle Gestalten als Sitzende, Kniende oder Liegende zu konzipieren, damit sie auf große Distanz deutlich wirken. Diese wuchtigen Figuren befanden sich auf den hochgelegenen Saalseiten des Cornelianums und spiegelten alle eine bedrohliche Situation, insbesondere den Zeitgeist ihrer Entstehung kurz vor dem Ersten Weltkrieg, wider.⁶⁵ Da der Raum ursprünglich nicht für die Verzierung mit Bildern vorgesehen war und die Holzvertäfelung den herrschenden Ton angab, bereitete dem Stuttgarter Künstler die passende Einordnung der auf Leinwand und nicht als fresco ausgeführten Gemälde in die gegebenen architektonischen Verhältnisse große Schwierigkeiten. Es gelang ihm doch glänzend, die Tragik des Epos trotz des strengen Vorwurfes der Vergangenheit zu jener höheren symbolischen Bedeutung zu erheben, in der das Dargestellte seine zeitliche Bedingtheit verliert und den Wert eines zeitlosen menschlichen Gefühls annimmt. Die Enthüllung der sieben großen Gemälde im Jahr 1915 signalisiert den Beginn einer neuen Phase der dekorativen Malerei im Geiste reiner Flächenkunst.⁶⁶

1.5.1. *Hagen und Brunhild sinnen auf Rache* (1912–13)

Karl Schmoll von
Eisenwerth:
*Hagen und Brunhild sinnen
auf Rache* (1912–13)
Nibelungen-Zyklus:
Wandgemälde im
Cornelianum zu Worms
(1945 zerstört). Rechte
Längswand, rechtes Bild,
Öl auf Leinwand,
ca. 175 x 274,5 cm



An den Händen Brunhildes wird der Zwiespalt ihres Handelns bzw. ihrer widersprüchlichen Existenz deutlich sichtbar. Wutgefühle und zugleich Verzweiflung und Trauer kämpfen in ihr, während das fast hörbare Flüstern der düsteren Figur Hagens ihre Pläne und ihre dämonisierte Natur unterstützt. Vom Kleid her mit den goldenen Spitzen wirkt Brunhild edel und höfisch und –wäre da nicht die Faust– demütig. Doch sie hat ihre Pläne bzw. den Mord Siegfrieds nicht aufgegeben. Es geht um eine identitätssuchende Frau ohne Gesicht und der Blick des Komplizen und seine Bewegung zum Schwert überzeugen vom Zwiespalt und seinem Ausgang. Die Rachegefühle sind spürbar.

⁶⁵ Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: „Karl Schmoll von Eisenwerth. Der Nibelungenzyklus für das Cornelianum in Worms“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 214-221, hier S. 214f. u. S. 219f.; Der Nibelungenzyklus dieses etwas aus dem Blickfeld geratenen Jugendstil-Künstlers aus Stuttgart bildet aus Nibelungensicht den Hauptverlust des Cornelianums, das im Krieg ausgebrannt worden ist. Vgl. Schnellbacher, Gernot: „Nibelungen-Denkmäler in Worms“. In: http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schnellb/fs06_schn.html (25.07.2017).; Das Cornelianum des Rathauses von Worms 1912 war eine Stiftung des Wormser Großindustriellen Cornelius Freiherrn von Heyl. Vgl. Ehrismann, 1986, S. 176.

⁶⁶ Vgl. Boehn, S. 116f.

1.5.2. *Empfang der Brunhild in Worms (1914–1915)*

Es geht um das zentrale Wandbild des Nibelungenzyklus Karl Schmolls von Eisenwerth, das er für das Cornelianum in Worms gefertigt hat. Sechs Bilder befinden sich an den Seitenwänden des Gebäudes, doch das siebte, Brunhildes Ankunft, ist das größte, das im Zentrum steht. Die demütige Kopfhaltung Brunhildes erinnert keinesfalls an die Königin von Island, die nun eher als unterwürfige Braut nach Worms kommt, eine Tatsache, die durch die hängenden Schultern und die Gesamthaltung ihres Körpers ihren Gehorsam und ihre Einwilligung zur Integration zeigt. In Worms tritt sie in keinsten Weise dynamisch auf, sondern befreit von Machtsymbolen und Waffen wird sie in ihrem roten Kleid in den Wormser Hof geleitet. Auf dem Bild ihres Empfanges in Worms, was zugleich der Titel des riesigen Wandgemäldes ist, gesteht ihr der Künstler einen eher dunklen Randplatz im Gemälde zu, den der unterworfenen Frau. Die Titelfigur des Gemäldes steht in einer eher hilflosen Position nicht im Zentrum des Interesses, während die lichte Gestalt Kriemhildes, des idealen Frauenbildes, durch ihre Bewegung mehr Platz einnimmt und so im Zentrum des Interesses steht.



Karl Schmoll von Eisenwerth:
Empfang der Brunhild in Worms
(1914–1915)
Nibelungenzyklus: Wandgemälde im
Cornelianum zu Worms
(1945 zerstört). Bild der Stirnwand.
Freskotechnik 500 x 600 cm

Wie sich die beiden Paare - Siegfried mit Kriemhild sowie Gunther mit Brunhild - und der etwas erhöhte Hagen im Hintergrund erstmals auf Augenhöhe gegenüberstehen, wird auf dem Hauptbild im Cornelianum dargestellt, wobei der gesenkte Blick Brunhildes und ihre Einführung ins höfische Leben im Vergleich mit der sich frei bewegenden Figur Kriemhildes von ihrer totalen Unterwerfung zeugen.

2.

**Zur Wagnerschen Darstellung
der sich selbst opfernden Tochter als Erlöserin der Welt**

2.1. Michael Echters zarte Brunhild im Theatinergang der Münchner Residenz

König Ludwig II. wurde auf Michael Echter (1812 München – 1879 München) aufmerksam und gab ihm 1865 den Auftrag, in dem führenden Korridor zu seinen Gemächern, im sogenannten Theatinergang der Münchner Residenz, der die Privatgemächer des Königs mit der alten Residenz verband, den ganzen *Ring* Wagners in Fresko zu malen. Diese Kompositionen waren die allerersten Illustrationen zu dieser Tondichtung, durch Franz Heigel wurden sie in Aquarell kopiert und durch Joseph Albert 1876 in München photographisch reproduziert.¹ Diese Fresken im sogenannten Nibelungengang im Obergeschoss des Nordwestpavillons der Münchner Residenz wurden im 2. Weltkrieg zerstört, sie sind jedoch als Kopien in Form von Franz Heigels Gouachen erhalten und noch im Buch von Melchior Echter *Der Nibelungenring. Freskenzyklus*² zu sehen. Das Buch enthält 30 Photographien von Joseph Albert nach den von Michael Echter im Auftrag Ludwigs II ausgeführten Fresko-Gemälden.

2.1.1. *Siegfried entreißt Brünhilde den Ring* (1865)

Siegfried hält Brunhild fest umklammert und zieht ihr den Ring ab. Ihre Hand ist auf dem Rücken und sie ist in einer ausweglosen Situation. Die Darstellung Brunhildes in weißem Gewand und mit langen lockigen Haaren steht im großen Kontrast zu der gesichtslosen getarnten robusten Figur des Kämpfers. Das Fresko erinnert eher an den Geschlechterkampf.



Michael Echter: *Siegfried entreißt Brünhilde den Ring* (1865)
(*Götterdämmerung*, I. Aufzug)
Fresko im Theatinergang der königlichen Residenz in München. 1944 zerstört

¹ Vgl. Holland, Hyacinth: „Echter, Michael“. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. 48 Bände. *Nachträge bis 1899*. Döllinger – Friedreich. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern. Bd. 48. Herausgegeben durch die historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften. Leipzig: Duncker u. Humblot 1904, S. 250-254, hier S. 253.; Siehe noch dazu Boehn, S. 96.; In der *Allgemeinen Deutschen Biographie* werden dreißig Fresken genannt, während Boehn von etwa sechzig Darstellungen spricht. Vgl. Boehn, S. 96.

² Echter, Melchior: *Der Nibelungenring. Freskenzyklus*. Photographiert von I. Albert. München: I. Albert 1876.; In diesem Buch sind übrigens dreißig Bilder abgebildet.

2.1.2. *Brünhilde sprengt in den brennenden Scheiterhaufen (1865)*

Auf dem Scheiterhaufen abgebildet folgt sie unbewaffnet auf schwarzem Pferd im weißen Gewand und im Mantel der Mutter Gottes dem daliegenden toten Helden, dessen lichte Gestalt mit Blumen gekrönt ist und die Glut des Feuers übertrifft.



Michael Echter: *Brünhilde sprengt in den brennenden Scheiterhaufen* (1865)
(*Götterdämmerung*, Schluss)
Fresko im Theatinerang der königlichen Residenz in München.
1944 zerstört

2.2. Zur Reglementierung der Andersartigkeit Brunhildes bei Hans Thoma

Hans Thoma (1839 Bernau im Schwarzwald - 1924 Karlsruhe) hat sich sehr stark mit der Wagnerschen Vorstellungswelt auseinandergesetzt und sich sehr intensiv durch den *Ring des Nibelungen* zu bildlichen Schöpfungen anregen lassen. Anfangs führte er für Dr. Otto Eiser, einen großen Verehrer Richard Wagners,³ in Frankfurt a. M. von 1876 bis 1880 fünf große Staffeileigemälde, *Wotan und Brünhilde*, *Siegfried und Mime*, *Alberich und die Rheintöchter*, den *Walkürenritt* und den *Zug der Götter nach Walhall* aus und dann schmückte er 1882 im Auftrag des Architekten Simon Ravenstein⁴ die Treppe von dessen Wohnhaus in Frankfurt mit

³ Dr. Otto Eiser schätzte Richard Wagner außerordentlich, er gründete einen Verein in Frankfurt, der Wagner gewidmet war, schrieb noch Aufsätze über Wagner und er regte auch Thoma zu seinen Nibelungen-Bildern an. Vgl. Holzinger, Ernst (Hrsg.): *Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main – Die Gemälde des 19. Jahrhunderts*. Bearbeitet von Hans-Joachim Ziemke. Textband. Frankfurt: Schulte-Bulmke 1972, S. 415.

⁴ Dieser Auftrag der Bemalung des Treppenhauses in der Villa von Simon Ravenstein umfasste fünf Szenen aus *Siegfried*, und Motive aus den Opern *Parzival* und *Tannhäuser*. Dabei verzichtet Thoma auf eine archäologisch richtige Kostümierung. Vgl. Schulte-Wülwer, S. 148.; Schulte-Wülwer erwähnt 1884 für die Ausführung dieses Zyklus der Nibelungenbilder, während bei Thode und Boehn das Jahr 1882 erwähnt wird. Siehe dazu Thode, Henry (Hrsg.): *Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen*. Stuttgart u. Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1909, S. XXXI. (Klassiker der Kunst XV); Siehe noch Boehn, S. 104.

Darstellungen aus dem *Ring*. Obwohl es dabei um Wandmalerei ging, malte Hans Thoma nicht al fresco an die Wand, sondern in Öl auf Leinwand.⁵

Hans Thoma lehnte es selbst ab, unter Zwang zu malen. Auffallend ist auch, dass die deutschen Märchen- und Legendenstoffe mit kleiner Ausnahme seiner Genoveva von ihm nicht behandelt worden sind. Er ließ sich selbst unmittelbar von der Natur inspirieren und betrachtete seine eigenen Märchen aus der Wahrhaftigkeit seines künstlerischen Bedürfnisses heraus. Nur den Freunden zu Gefallen, so Thode, schuf er Zyklen, wie der Nibelungenzyklus und das Treppenhaus der Villa Ravenstein. Man sollte Dr. Eiser und Simon Ravenstein gewiss dafür dankbar sein, dass sie Hans Thoma dazu bewegten, Szenen aus Wagners Werk zu malen, da er von selbst nicht darauf gekommen wäre. Diese Werke sind - unabhängig von den szenischen literarischen Vorbildern - Zeugnisse für die Freiheit der Weltanschauung des Künstlers.⁶

1894 entwarf er auch im Auftrag von Cosima Wagner die Kostüme für die Neuinszenierung des *Ring*, deren Erfolg ihn 1896 dazu motivierte, die Figurinen in Form von Lithographien zu vervielfältigen.⁷

2.2.1. *Wotan und Brünnhilde (1876) oder Wotans Befehl an Brünnhilde*



Hans Thoma: *Wotan und Brünnhilde* oder *Wotans Befehl an Brünnhilde* (1876)
Öl auf Leinwand, ca. 75 x 60.
Städel Museum, Frankfurt am Main

⁵ Vgl. ebd., S. 103f.; Siehe noch dazu eine Teilansicht des Treppenhauses des Architekten Simon Ravenstein im Haus Ravenstein in Frankfurt a. M. mit den Nibelungenfresken von Hans Thoma aus dem Jahr 1882, Thode, S. XXXI.

⁶ Vgl. ebd., S. LIXf.

⁷ Vgl. Gentry, S. 302. (Eigene Übersetzung aus d. Engl.); Siehe noch dazu Schulte-Wülwer, S. 148.

Es ist eines von den fünf Gemälden zu Wagners *Ring*, die Thoma für seinen engen Freund, den Frankfurter Arzt Otto Eiser, der in den Bayreuther Blättern publizierte und zur engeren Wagner-Gemeinde gerechnet wurde, zwischen 1876 und 1880 anfertigte.⁸

Brünnhilde hat gegen den Befehl des Gottes Sigmund geschützt und nun empfängt die Kniende ihre Strafe, nämlich den Verstoß aus Walhall und ihre Versenkung in tiefen Schlaf. Wotan als gnädiger liebender Gott wird um die Walküre einen schützenden Feuerwall ziehen.⁹ Das Gemälde erscheint in der Forschung unter dem Namen *Wotan und Brünnhilde*,¹⁰ doch Henry Thode, der Schwiegersohn Wagners seitens seiner Tochter Daniela,¹¹ erwähnt es mit vier anderen Werken zusammen unter dem Titel *Wotans Befehl an Brünnhilde*, der tatsächlich die Geschehnisse präziser darstellt.

Wotan als Priester drückt der knienden Sünderin seine Barmherzigkeit aus. Seine Handbewegung ist auf die christliche Liebesreligion zurückzuführen. Er erinnert eher an Moses mit dem Hirtenstab und dem dicken, wollenen Gewand oder an eine biblische Gestalt als an den nordischen mythischen Gott der Götter. Nur die Spitze des Hirtenstabes erinnert an einen Speer, der, sowie auch die Wotan begleitenden fliegenden Raben, seine Macht demonstrieren soll. Seine Miene ist die des besorgten Vaters, während die flehende Miene Brünnhildes und ihre ausgestreckten Hände ihre vollkommene Unterwerfung unterstreichen. Nach dem Titel bei Thode - dem Patriarchat zufolge - und viel später bei Jacques Lacan befiehlt der Vater und die Tochter gehorcht. Eine andere Version von le NOM und zugleich le NON du père, wobei der Vater die Erhaltung der Ordnung garantiert.

2.2.2. Der Walkürenritt (1879)

Dieses Bild ist das vierte der fünf Nibelungenbilder, die Thoma 1876-80 für Otto Eiser malte.¹² Der gesenkte Blick, der in seinem späteren Werk *Walküre* (1895) auch zu finden ist, zeigt Demut und Unterwerfung, während das Pferd als männliches Element mit Blick, Farbe und Bewegung das Bild beherrscht. Zum Teil gepanzert, zugleich aber zart mit fliegenden weißen Gewändern, die sich in die Wolken integrieren, bringen die Walküren die gefallenen Helden, die Einherier,¹³ wie sie hießen, nach Walhall. Das Gemälde beweist durch die Haltung und den Blick der ersten, der führenden Walküre, dass das Schlachtfeld und der Krieg keine Frauen-Domäne sind. Das sind keine kämpfenden Amazonen, sondern eine gehorsame Hilfsarmee, die die Gefallenen zu ihrem Vater trägt.

⁸ Vgl. ebd., S. 147f.; „Thode berichtet ausdrücklich, daß Thoma diese Stoffe nicht aus eigenem Antrieb wählte, sondern daß er die Bilder auf Anregung von Dr. Otto Eiser malte, dem großen Wagner-Verehrer.“ Holzinger, Textband, 1972, S. 415.

⁹ Vgl. Veltzke, S. 70.; Bei Veltzke heißt das Gemälde *Wotan und Brünnhilde* und ist 74 x 61 cm, während es bei Thode den Namen *Wotans Befehl an Brünnhilde* trägt und einen kleinen Unterschied bei der Größe hat, nämlich 75 x 62 cm.

¹⁰ Siehe dazu ebd., S. 70.; Siehe auch dazu Thode S. 107.

¹¹ Vgl. Schulte-Wülwer, S. 148.

¹² Vgl. Holzinger, Textband, S. 419.

¹³ So hießen in der altnordischen Mythologie die im Kampf Gefallenen, die nach ihrem Tod von den Walküren, den Schildmädchen, zu Odin nach Walhall gebracht wurden. Wenn die Ragnarök, das Endsckhical der Götter, die nordische Zerstörung der Welt, anbricht, dann kämpfen die Einherier auf Seiten der Götter gegen den Fenriswolf, der droht, die Sonne zu verschlucken. Eschatologische Ereignisse bestimmen die Ragnarök: der Weltenbrand, wo die Welt vernichtet wird, das Versinken der Erde in dem von der Midgardschlange aufgewühlten Ozean, die Verdunkelung der Sonne, die durch den Fenriswolf verschluckt wird. Vgl. Simek, Rudolf: „Glossar der Götter, Riesen und Zwerge“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 319-325, hier S. 320 u. S. 323.



Hans Thoma: *Der Walkürenritt*
(1879)
Öl auf Leinwand 75 x 62 cm
Städel Museum, Frankfurt am Main

2.2.3. *Walküre* (1895)

Es geht um ein längst vergessenes Werk des Künstlers, das erst in den 90 Jahren des 20. Jahrhunderts veröffentlicht wurde. Henry Thode erwähnt in seinem umfassenden Werk *Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen* die *Walküre* nicht.

Das Werk *Walküre* gehört zu den Kostümentwürfen aus dem Jahr 1895 und stellt die Situation des zweiten Aufzugs in der *Walküre* Wagners dar. Gold- Rot- und Grüntöne bestimmen das Kolorit und geben dem Bild eine düstere Stimmung und etwas ungeheuer Starres. Es handelt sich beim vorliegenden Bild um eine mit Ölfarben übermalte Lithographie, wie sie in der in Motiv und Format völlig identischen Fassung vorliegt.¹⁴

Die Walküre Brünnhilde wird nicht auf ihrem Pferd abgebildet. Je abstrakter der Begriff, desto stärker die Walküren. Doch die Konkretisierung des Begriffes Walküre entzieht Brünnhilde jegliche Macht. Abgebildet ist Brünnhilde als eine Nicht-Reitende Walküre, die dem Bild der Luft-Reitenden Walküren bei Jakob Grimm in seiner Mythologie widerspricht. Das Pferd steht im Hintergrund als ein ihr fremdes Element ohne Beziehung zu ihr. Die Länge, die Farbe und die Falten des Gewandes sowie auch die Ärmel weisen eher auf ein Damenkleid hin, als auf ein Kampfgewand. Sie ist zwar gepanzert, doch die Haltung des Körpers und ihr gesenkter Blick und Kopf zeigen keine Kampfbereitschaft. Speer, Schild und Harnisch vereinen sich in einer wunderlichen Mischung mit weiblicher Kleidung, wobei die Fruchtbarkeit am Harnisch deutlich zu sehen ist. Während der Bauch betont ist, ist ihr Blick resigniert. Sie ist vom Pferd abgestiegen, sie hat die Insignien zwar, aber sie sieht nicht aus, als ob sie kämpfen wollte. Es ist nur eine Frau, die trotz Harnisch Resignation, Kraftlosigkeit und Erschöpfung ausstrahlt. Ihr Erscheinungsbild erinnert eher an die Figur einer schwangeren Frau. Die Lanzenspitze, die

¹⁴ Vgl. Bushart, Bruno: *Hans Thoma. 1839-1924 Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*. Schweinfurt: Sammlung Georg Schäfer 1989, S. 118.; Bis dahin d.h. bis 1989-90, so Bushart, unveröffentlicht, was aber nicht stimmt, denn das Gemälde wurde schon seit 1987 bei Storch veröffentlicht. Siehe ebd., S. 205.; Zu der Lithographie siehe Beringer, Josef-August: *Hans Thoma. Griffelkunst*. Frankfurt a. M.: Prestel 1916, S. 24.; Es geht um die Lithographie Nr. 50 mit dem Titel *Walküre (Brünhild). Eine Walküre mit Lanze und Schild vor ihrem Roß*. Tondruck. 46,6 x 33. Vgl. ebd.; Zu den Griffelwerken von Hans Thoma bzw. Steindrucken und Radierungen siehe ebd., S. 1-9.

Angriffswaffe, ist nicht zu sehen, sie gehört, genauso wie das Pferd, nicht zum Gemälde. Ihr Schild, die Verteidigungswaffe, lehnt an ihrem Bein, zur Unbrauchbarkeit verurteilt. Das Gemälde der demutsvollen Unterwerfung.



Hans Thoma: *Walküre* (1895)
Ölbild über Tondruck 47,5 x 33,5 cm.
Früher bei Jürgen H. Fricker in
Dingelsbühl. Museum der Sammlung
Schäfer in Schweinfurt

2.3. Ferdinand Leeke's inzestuöse Beziehungen Brunhildes zu Wotan

Ferdinand Leeke (1859 Burg bei Magdeburg – 1923 Nürnberg) ordnet sich unter dem Einfluss Wagners, in dessen Werken sowohl die Gestalten als auch die Landschaft sehr ausdrucksstark dargestellt sind, dem herkömmlichen Theaterbild unter, wie es 1876 in Bayreuth in Carl-Emil Doeplers Figurinen und Josef Hoffmanns Szenenbildern noch vorherrschte.¹⁵ Der zu Burg bei Magdeburg geborene Historien-, Genre- und Landschaftsmaler, der in München lebte und auch da tätig war, war ein Schüler der Münchner Akademie insbesondere Johann Herterichs und Alexander von Wagners.¹⁶

Seine Thematik umfasst Darstellungen aus der altgermanischen Vorzeit, teilweise aus eigener Erfindung, teilweise in Anlehnung an die alten Sagen. Daneben malt er auch Porträts und Genrebilder und er illustriert unermüdlich deutsche Journale.¹⁷ Leeke, von Siegfried Wagner

¹⁵ Vgl. Golther, Wolfgang: „Vorwort“: In: *Hermann Hendrich. Der Ring des Nibelungen. In Bildern von Hermann Hendrich.* Leipzig: Weber 1909. (Zweiseitiger, nicht paginierter Beitrag)

¹⁶ Vgl. Boetticher, Friedrich von: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte.* Bd. 1. Zweite Hälfte. Leipzig: Pantheon 1941, S. 858.; Eine Auflistung der Werke und der von Leeke illustrierten Bücher ist bei Boetticher zu sehen, eine Rarität, da die Forschung den Maler und seine Werke völlig vergessen hat. Vgl. dazu ebd.; Ein paar Zeilen findet man auch bei Thieme, Ulrich: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* Bd. 22. Leipzig: Seemann 1928, S. 543.

¹⁷ Vgl. Spemann, Wilhelm: *Spemanns goldenes Buch der Kunst. Eine Hauskunde für Jedermann.* Berlin u. Stuttgart: Spemann 1901, Nro. 1441.; Siehe dazu auch Ludwig, Horst: *Münchener Maler im 19. Jahrhundert.* Bd. 3. *Lacher – Ruprecht.* München: Bruckmann 1982, S. 32.; Bei Spemann ist unter der Nummer 1441 auch die einzige Abbildung von F. Leeke zu finden.

beauftragt, dem Sohn Wagners, fertigte zwischen 1889 und 1898 - nach dem Tod Wagners also - unzählige Postkarten und Mappenwerke an.



Leider geriet der Maler bis auf die Ausstellung in Bayreuth¹⁸ im Jahr 2016 in Vergessenheit. Es gibt keine Gesamtausgabe seiner Werke, in seinem Geburtsort wird er nicht als berühmter Bürger geehrt, man weiß nach Angaben der dortigen Behörden nichts von ihm und der Forscher kommt nur schwer zu wichtigen biographischen Daten dieses Künstlers.

Bei Spemann, in seinem *Goldenen Buch der Künste* ist die einzige Abbildung von Ferdinand Leeke zu finden. (Siehe Anm. 17)

Eine kleine Ansammlung seiner Werke wurde nach langjähriger Auseinandersetzung mit dem Maler nur im kleinen Buch von Jordi Mota,¹⁹ einer Art Wagner-Kalender, entdeckt, wobei die zu untersuchenden Motive dort auch nicht festgehalten worden sind. Leider sind seine Werke nach dem zweiten Weltkrieg nirgendwo in Deutschland aufzutreiben. Die meisten befinden sich nach Angaben des Wagner-Museums in Bayreuth (Museumsbesuch - August 2017) in den U.S.A. Einige Werke in Form von Gouachen sind aber noch in der Villa Wahnfried in Bayreuth zu sehen. Die Existenz der Werke verdanken wir nach Angaben des Museums Franz Hanfstaengl - dem Maler, Lithografen und späteren Fotografen und seinem Kunstverlag - der die Gemälde damals fotografiert und bearbeitet hat, um im Auftrag von Wagners Familie das Werk Wagners dem breiten Publikum bekannt zu machen.

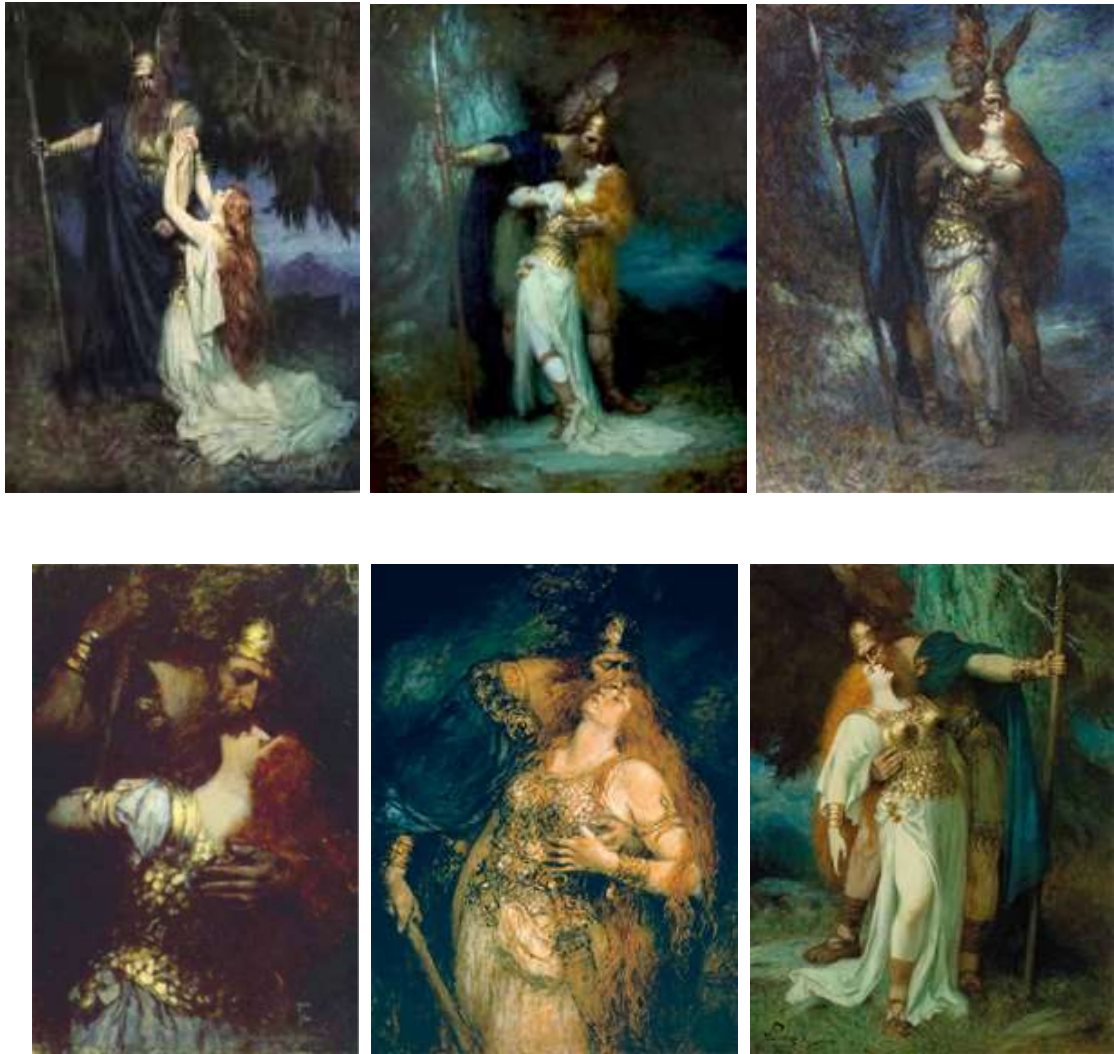
2.3.1. Der Abschied Wotans und Wotan und Brünnhilde (1889 -1898)

Es handelt sich bei folgenden Abbildungen um sechs Gemälde und Druckvorlagen, die dem *Ring* Richard Wagners gewidmet, den Abschied Wotans von Brünnhilde verbildlichen. Sind dem Betrachter die Figuren oder der Mythos unbekannt, ist er sich sicher, dass ein liebendes Paar gezeigt wird, jedoch keinesfalls Vater und Tochter.

Brünnhilde mit der Schlange am Arm von Ferdinand Leeke ist ein höchst erotisches Gemälde. Die Haltung der Körper, die Hände, die verschlossenen Augen, die Zärtlichkeit Wotans und auch die Art, wie er Brünnhilde in seinen starken Armen hält, verweisen auf eine Liebesszene. Auch die folgenden Gemälde bzw. Illustrationen zeigen ganz deutlich eine Liebesszene statt einer Vater-Tochter Beziehung. Brünnhildes ungewöhnliche Nähe zum Vater, u.a. auch dadurch, dass sie sich sogar dazu hingibt, ihn zu küssen, überrascht den Betrachter.

¹⁸ 25.03.-29.05.2016 fand im Richard-Wagner Museum in Bayreuth eine Sonderausstellung statt mit dem Namen „Germanenkult - Wagner-Illustrationen von Ferdinand Leeke“. Siehe dazu <http://www.wagnermuseum.de/ausstellungen/sonderausstellungen-rueckblick/> (26.07.2017).

¹⁹ Mota, Jordi: *Pintors Wagnerians*. Barcelona: Ed. de Nou Art Thor 1988.



Nichts erinnert an die furchterregende Walküre, weder das weiße, lange Gewand mit seinen Falten, das lange lockige Haar und die helle sensible Haut noch ihre gesamte Körperhaltung und Erscheinung. Zudem wirken die flehenden Arme Brünnhildes in der Lichtharmonie intensiver und kontrastieren die robuste, unerbittliche, väterliche Gestalt der Finsternis und der nichts verzeihenden Macht.

2.4. Robert Engels' männermordende Walküre

1866 als Sohn des Solinger Stahlwarenfabrikanten Robert Engels geboren und unter neun Geschwistern aufgewachsen, war Robert Engels (1866 Solingen - 1926 München) ein einzigartiger Maler, Märchen- und Buchillustrator, Theater- und Glasmaler, aber für den Beruf des Solinger Kaufmanns bzw. des Fabrikanten bestimmt, da diese Industriestadt und die Fabrikanten-Familie Engels keinen Boden für musische Betätigung bot. Doch die Geschäftsreisen, die er unternahm, brachten wenige Aufträge, dafür aber volle Skizzenbücher. Erst nach dem Tod des Vaters, für den die Künstlerlaufbahn als brotlose Kunst galt, und mit Einwilligung der musikliebenden Mutter zog der Einundzwanzigjährige nach Düsseldorf zum Besuch der Akademie der Künste. Seine Lehr- und Wanderjahre u.a. in München, London und Paris und zudem vor allem das Studium der alten Meister entfalteten die in Engels schlummernde Veranlagung. Doch Engels hatte noch keinen Namen und daher auch keine Aufträge, um das Verlassen Düsseldorfs zu finanzieren, bis ihm 1898 für seinen Beitrag der erste Preis für die beste Märchenillustration bei einem Preisausschreiben zuerkannt wurde.

Vor seinem damaligen Umzug nach München, wovon er lange träumte, wanderte alles andere außer manchen Bildern aus seiner Pariser Zeit in den Ofen, und es waren so viele Arbeiten, sodass er ihn drei Tage lang am Brennen hielt. Die Buchillustration von *Tristan und Iseult* 1900 mit 150 Exemplaren war der erste Münchner Erfolg, doch die nächsten Jahre in München und am Ammersee blieben wiederum ohne Aufträge, bis er 1910 den Lehrauftrag für dekorative Malerei an der Kunstgewerbeschule in München mit dem Titel des Professors erhielt, eine Tätigkeit, die er 16 Jahre lang bis zu seinem Lebensende ausführte. Aus der übergroßen Fülle seiner schöpferischen Arbeiten sind die Märchendarstellungen und Buchillustrationen zu nennen, unter denen sich 1919-1920 *Germaniens Götter* von Rudolf Herzog und 1926 das Werk *Nibelungen* befinden.²⁰

Wer diese Originalarbeiten in aller Beschaulichkeit durch seine Hand gehen lassen kann und wem Zeichnungen überhaupt etwas zu sagen haben, dem werden diese Stücke zu einem tiefen Erlebnis: Die Bilder sind wahr und voller Erdenkraft, dabei im Stich so fein und leicht wie mit geheimnisvoller Zauberschrift geschrieben, oder, wenn er wollte, wieder so wuchtig und knapp, so deutlich und klar im Raume, daß wir ganz im Banne von ihm gehalten werden und er uns alles sagt, was er uns zu sagen hat. Und was hatte er alles zu sagen?!²¹

Zugleich aber setzte er sich auch für Theaterinszenierungen ein, u.a. 1908 für das *Wundertheater* von Cervantes, 1910 für die *Braut von Messina* für die Truppe von Max Reinhardt, 1911 für das Residenz-Theater in München für die *Zähmung der Widerspenstigen*, 1914 für eine *Parsifal*-Inszenierung, 1920 für eine *Oberon*-Inszenierung des Münchner Nationaltheaters. Auf dem Gebiet der Glasmalerei war er auch tätig und er schuf zwischen 1905 und 1922 gewaltige Glasfenster und Glasgemälde. Da Engels mit seinen Gemälden aber von sich aus nie den Weg an die Öffentlichkeit suchte und nie anstrebte mithilfe eines Kunstverlags einen Namen als Maler zu machen, ist diese Seite seines Schaffens selbst manchen Kunstfreunden verborgen geblieben, da er nie für die Galerie gemalt hat. Doch seine Bilder aus Paris, von der Bayerischen Natur, aus Belgien und diejenigen noch während und nach dem Kriegsausbruch sind Meisterwerke.²² Da aber von der malerischen Produktion des Künstlers nicht viel bekannt ist, ist der Künstler am bekanntesten durch seine zahlreichen Illustrationen geworden. Dazu gehören auch seine Illustrationen zum umfangreichen Werk Richard Wagners.²³

2.4.1. Zur mit tierischen Zügen behängten männermordenden Frau nach der Jahrhundertwende (1919)

Diese unbetiteltete Illustration Engels mit dem begleitenden, erläuternden Satz „Sie richtete die Lanze hoch auf und jagte an ihm vorbei“ illustriert das Kapitel „Wodans Wunschmädchen“ von Rudolf Herzog. Dabei geht es um eine Schilderung der mythischen Walküren und deren All- und Walvater Wodan in seinem Buch *Germaniens Götter*. So Herzog:

Kein herrlicheres Männerlos, als Wodans Ruf nach Walhall teilhaftig zu werden. Oft auch, wenn andere und dringendere Verrichtungen ihn hinderten, sandte Wodan seine Saaltöchter aus, seine Schildmädchen und Wunschmädchen, die *W a l k ü r e n*, Sieg und Tod zu verleihen und die Auserwählten nach Walhall zu rufen.

²⁰ Vgl. Hendrichs, Franz: *Robert Engels. 1866-1926. Ein Lebensbild des Künstlers*. Solingen: Verein für Technik u. Industrie 1928, hier ins. S. 5-17.; *Die Nibelungen* - bei Jos. Scholz, Mainz - war ein zu der Zeit der Ausgabe des vorliegenden Beitrags noch nicht erschienenes Werk, an dessen Illustration Engels damals arbeitete. Vgl. ebd., S. 11.

²¹ Ebd., S. 12.

²² Vgl. ebd., S. 15-18.; Zu der malerischen Tätigkeit Engels siehe noch ebd., S. 17-21.

²³ Vgl. Thieme, Ulrich: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd 10. Leipzig: Seemann 1914, S. 546f.

Auf stürmenden Wolkenrossen jagen sie dahin, den jungfräulichen Leib von schimmernder Brünne umpanzert, den leuchtenden Helm in das goldrot flatternde Haar gedrückt, den Schild am Armgelenk, den flammenden Speer wurfgerecht in der Faust. Überirdisch schön und die Sehnsucht der Helden, die nach ihnen verlangen, das Wunschziel der irdischen Frauen, die in Helm und Harnisch den Männern folgen in die Schlacht oder auf wilde Wikingsfahrt.

In der heiligen Dreizahl stürmen die Walküren dahin, zu dritt oder zu zweimal Drei, dreimal Drei oder zu Zwölf. Sie entscheiden die Schlachten, ihr Speer bringt den Tod, aber neue Wonnen bringt er mit dem Tod – den Ruf nach Walhall. Wunschlos und nach des Schicksals Vorschrift müssen die Walküren entscheiden. Jungfräulich müssen sie sein und dürfen niemanden angehören als den Helden in Walhall, den Einheriern. [...]

Wie Blitz und Wetterleuchten über der tobenden Männerschlacht, so jagten sie auf ihren Wolkenrossen, Flammen auf den Spitzen ihrer Speere, über die Reihen der Kämpfer hin, hemmten den Anlauf der Feinde, verwirrten seine Linien, fesselten die Gefangenen, befreiten die Freunde und warfen den, dem sie das Schicksal gewoben, durchbohrt vom Roß.²⁴

Herzog schildert u.a. den Ungehorsam Brynhildes ihrem Vater gegenüber, als sie trotz des Urteils des Vaters dem Jüngling Agnar statt dem Greis Hialmgunnar das Leben schenkt. Das ist eben die von Engels illustrierte Szene:

Nun hatte Brynhild ihr Opfer erreicht. Einsam kämpfte der Jüngling mit dem Mute der Verzweiflung, von den Menschen verlassen, von den Göttern aufgegeben und von nicht einer der Schildjungfrauen beschirmt. Schon hob Brynhild den todbringenden Speer. Da gewährte der junge König sie mit hellseherischem Blick, mit dem man den nahenden Tod erschaut, und des Jünglings Augen brannten mit der heißen Liebe am Leben in den staunenden Augen der Jungfrau Wodans. Ein Ruck ging durch den Mädchenkörper der Reiterin. Sie richtete die Lanze hoch auf und jagte an ihm vorbei.

„Was tust du?“ wirbelte es ihr durch das Hirn. „Du handelst wider Wodans Gebot!“ [...]

„Er ist so jung, so schön,“ murmelten ihre Lippen, „und Hialmgunnar ist alt und greis und hat das Leben gelebt. O Agnar, wie ich dein junges Leben liebe.“ –

Und plötzlich tat sie einen Schrei, der wild über die Walstatt gellte, stürmte zwischen die kämpfenden Könige und stieß dem alten König Hialmgunnar den Todesspeer mitten durch die Halsbrünne.

Die Königsleiche lag auf dem Feld.²⁵

Als Inbegriff des Sieges, also auf einem kriegerischen, wilden Ross, stellt sich Brunhild in der Illustration von Robert Engels dar. Ihre Aggressivität wird durch die Manie des über die gefallenen Männer hinweg galoppierenden Rosses dargestellt. Sie ist nackt und strahlt doch einen gewissen weiblichen Charme aus, wie bei Odilon Redon. (Kap. 2.7.) Das Bild wird von den ebenso nackten, männlichen Körpern ergänzt, die eher auf sexuelle Geschlechterbeziehungen als auf einen Feldkampf hinweisen. Im Gegensatz zu der galoppierenden bewaffneten Frau hält der Mann keinen Speer mehr in seinen Händen.

²⁴ Herzog, Rudolf: *Germaniens Götter. Den Nachkommen Hermanns des Cheruskers. Schwarzzeichnungen von Professor Robert Engels. Einbandzeichnung von Paul Hartmann.* Leipzig: Quelle u. Meyer 1919, S. 134 u. S. 138. (Hervorhebung vom Autor)

²⁵ Ebd., S. 139f.



Robert Engels: Illustration für Rudolf Herzogs
„Wodans Wunschwädchen“ in seinem Buch
Germaniens Götter (1919), ohne Titel

2.5. Hermann Hendrichs gehorsame Tochter

„[L]ang‘, lang‘ ist’s her“ als Hermann Hendrich (1854 Heringen im Harz-1931 Schreiberhau) in der einsamen Mühle zu Kleinfurra umgeben von der reinen herrlichen Natur und von den Sagen, Märchen und Gespenstergeschichten seine ersten Malversuche machte.²⁶ Schnaps-Etiketten und andere nützliche geldbringende Kunstwerke sowie auch das Lithographieren von Lampen für eine Lampenfabrik gehörten wegen der schwierigen Vermögensverhältnisse der Familie Hendrichs, die den nötigen Besuch einer Kunstschule nicht gestatteten, zu den entsetzlichen Arbeiten der jungen Jahre von Hermann Hendrich in Nordhausen und in Hannover. Der Besuch einer Wagner Aufführung von *Tannhäuser* und der Wunsch, später derartiges malen zu können, und die nachfolgenden Wanderjahre Hendrichs, die er in Norwegen, in Amsterdam, in München, in Berlin und in Amerika verbrachte, sowie auch seine Wiederkehr nach Norwegen prägten den besonderen Stil des Künstlers. Insbesondere durch seine Skandinavien-Reise gewannen die nordischen Mythen immer mehr an Leben und drängten nach Gestaltung.²⁷

Zu der machtvollen künstlerischen Bewegung, also der germanischen Wiedergeburt, die sich an die urtümlichen Überlieferungen des deutschen Volksguts anknüpft, gehört der Maler Hermann Hendrich. Sein Schaffen wird durch die Farbe und die Landschaft geprägt, jedoch zählt zu den Wesensbestandteilen seiner Kunst noch ein Drittes, das der Lebendigkeit, während das vierte für Hermann Hendrich typische Element, das seiner Kunst den besonderen Eigenklang gibt, die Welt des Wagnerschen Mythos ist.²⁸ Wie sich die griechische Kunst nach

²⁶ Hendrich, Hermann: „Mein Leben und Schaffen“: In: *Heimatland* 17 (1921) Sonderheft, S. 7-12, hier S. 7.

²⁷ Vgl. ebd., S. 8ff.; „So Hendrich nach der Aufführung von *Tannhäuser*: „Vom ‚Olymp‘ herab sah ich, ganz berauscht von der wunderbaren Musik, in eine mir ganz neue Wunderwelt. Ich war davon völlig und ganz hingerissen. Nach der Vorstellung lief ich noch stundenlang in dem Park herum, mein Inneres übervoll, und wie ein fernes Traumglück schwebte es mir vor der Seele, später derartiges malen zu können.“ Ebd., S. 8.

²⁸ Vgl. Holstein, Günther: „Hermann Hendrich und seine Kunst“. In: *Heimatland* 17 (1921) Sonderheft, S. 1-12, hier S. 1ff.

den unsterblichen Gedichten Homers in den Dienst des Mythos ihres Volkes stellte, in den Göttergestalten, den Tempelburgen von Athen und Olympia, so treibt es auch die deutschen Künstler zu dem gleichen Ziel, zum deutschen Mythos, wie sie ihn im Werk Wagners erlebt haben.²⁹

Hendrich hat in seiner Darstellung der nordischen Welt als erster den Versuch gemacht,

die Götter und Nixen der germanischen Dichtung nicht als festgeformte Gestalten, sondern als phantastische Farbengebilde im Spiel der Wellen oder im Zug der Wolken zu malen. Arnold Böcklin hatte dies mit den Gestalten der griechischen Welt gethan, auch Max Klinger und auch einige andere jüngere Maler. Böcklin hatte z.B. den Prometheus dargestellt wie ein riesenhaftes Gewölk, das auf den Höhen des Kaukasus lagert. Hendrich nimmt denselben Gedanken auf und malt die schlummernde Brunhilde wie einen mächtigen, lang hingestreckten Wolkenschleier auf den schneebedeckten Höhen eines nordischen Felsplateaus.³⁰

Für Hendrich waren die nordischen Götter nicht Menschen von vollendetem Adel und schönster Formen wie bei den Hellenen, sondern Wesen erzeugt von den Wolken, vom Wind und vom Wetter. Keine Säulen für die germanischen Götter, sondern Wald und Bäume, Sturm und Blitz. Da erschienen sie, in der Landschaft, in der Natur, so hat er auf diese Weise viele Szenen aus dem Ring verbildlicht und die Tonschöpfungen Wagners im Bild wiedergegeben.³¹ Der Drang Hendrichs zum Monumentalen führte ihn zum Gedanken der Errichtung einer Hallenkunst, so stellte er seine drei Weihetempel des germanischen Mythos mitten hinein in die deutsche Landschaft, nämlich die Walpurgishalle auf dem Hexentanzplatz im Harz, die Riesengebirgshalle in Schreiberhau und die Nibelungenhalle am Drachenfels zu Königswinter am Rhein. Die letztere ließ er in wuchtiger Steinarchitektur mit uralten germanischen Baumotiven als Gedächtnisdenkmal des Schöpfers vom *Ring des Nibelungen* bauen.³² Dieses Bauwerk, in dessen Kuppelhalle in zwölf Bildern Motive aus dem *Ring* zur Darstellung gebracht worden sind, wurde zum 100. Geburtstag Richard Wagners eingeweiht³³ und beherbergt den Zyklus von zwölf Gemälden des Malers. Riesige Monolithen, Verzierung mit Reliefs germanischer Gottheiten, eine gewaltige Kuppel mit sechs Säulen prägen die Nibelungenhalle am Drachenfels, wo die Gemälde in vier Triptychen angeordnet und dargestellt sind. Darunter der *Walkürensturm*, *Die schlafende Brünhilde* und *Brünhildes Erwachen*.³⁴

2.5.1. *Wotans Abschied* (1909)

Eine Höllenlandschaft, die jeglichen weiblichen Widerstand zurückdrängt, stellt die Bestrafung Brünnhildes dar. Wotan verfügt als der Allvater über die Macht der Elemente. Das Feuer und Brünnhilde sind ihm unterworfen. Das Feuer und der Wille Wotans richten sich in einem inquisitorischen Szenario empor.

Die Ungehorsame, die gestrafte Tochter wird ausgelöscht und ist nur noch ein Schatten ihres Selbst. Sogar ihr Kopf ist im höllischen Abgrund schwer wahrzunehmen, der Körper ist kaum zu erkennen, während sich die herrische Gestalt des Vaters mit dem Speer drohend gegen die Tochter richtet. Wotan erhebt sich über die Tochter, während sein Helm ihn sogar noch größer erscheinen lässt als er ist.

Das Motiv des Abschieds hat Hendrich schon mehrmals zu früherer Zeit beschäftigt, wie dies auch andere Gemälde zu diesem Thema beweisen.

²⁹ Vgl. ebd., S. 4.

³⁰ Voß, Georg: „Hermann Hendrich, der Maler der nordischen Göttersage“. In: *Die Kunst für alle* 11 (1896), S. 246f., hier S. 246.

³¹ Vgl. Boehn, S. 108f.

³² Vgl. Holstein, S. 4. Siehe darin eine schwarzweiße Abbildung der Halle, ebd., S. 5.

³³ Vgl. Hendrich, 1921, S. 12.

³⁴ Vgl. Boehn, S. 110f.

Hermann Hendrich: *Wotans
Abschied* (1909)
Nibelungenhalle am Drachenfels in
Königswinter



2.5.2. *Walkürenritt* (1909)

Der Walkürenritt erwächst aus dem Naturbild des Gewittersturmes: „Einzelne Wolkenzüge jagen wie vom Sturm getrieben am Felsensaume vorbei. Im Blitzesglanze werden die Walküren zu Roß sichtbar.“ Sturmvögel fliegen voraus, die Wipfel der Bäume neigen sich, fahles Licht liegt auf dem Lande, worüber die Windsbraut hinfegt.³⁵

Die Gemälde mit dem Titel *Walkürenritt* oder *Walkürensturm*³⁶ stellen die weit gefürchteten Walküren in all ihrer Pracht und Göttlichkeit auf ihren Luftrossen dar.

Diese mythischen Walküren werden in der Verallgemeinerung des Begriffs vereint mit den Naturphänomenen als Drohung dargestellt. So Jakob Grimm: „Wenn sich die Rosse der Walküren schütteln, trieft von den Mähnen Tau in die Täler und furchtbarer Hagel auf die Bäume.“³⁷

³⁵ Golther, 1909, ohne Seitenangabe.

³⁶ *Der Walkürensturm*, siehe Storch, S. 208.; *Walkürenritt*, Hendrich, 1909, ohne Seitenangabe.

³⁷ Grimm, 1943, S. 249.



Hermann Hendrich:
Walkürenritt oder Der Walkürensturm (1909)
 Bayrische Staatsbibliothek, München. –

Walkürensturm (1912-13) Groß- Ölgemälde. Es gehört zum Zyklus von 12 Großgemälden zum
 Wagnerschen *Ring des Nibelungen*. Nibelungenhalle am Drachenfels in Königswinter. -
Walkürenritt (1913)

Die dunklen, dicken Wolken werfen Schatten auf das Land und verdunkeln das unruhige Meer. Das Unwetter birgt etwas Unheilvolles, zugleich etwas Drohendes. Der „Sturmwind peitscht die Tannen, ein blendender Blitz zuckt herab – da, sind es nicht Wotans schlachtjauchzende Töchter, sind es nicht die Walküren, die auf Wolkenrossen durch die Sturmnacht jagen?“³⁸ Die Walküren werden hier als Schreckensbild in ihrer unberechenbaren Natur dargestellt.

2.5.3. *Walküre* (o.J.)

Die weibliche Schönheit mit ihrem roten, wellenden, langen Haar, ihren roten Lippen, jedoch mit entschiedenen Gesichtszügen und furchtlosem, klarem Blick beherrscht durchaus die Darstellung. Die männliche Stärke mit Panzer, Schild und Helm, doch mit goldenem Armband an der den Speer haltenden Hand, vereint sich mit der weiblichen Seite der androgynen Brünnhilde in der Ureinheit. Doch die Raben im Hintergrund symbolisieren stellvertretend Wotan. Keiner kann seiner Abhängigkeit entkommen. Während musikalisch das Walhall-Motiv bei seiner Abwesenheit seine dominierende Machtposition auf der szenischen Bühne aus der Erinnerung holt, erinnern die Raben in der bildlichen Darstellung daran, wer das entscheidende letzte Wort hat.

³⁸ Holstein, S. 2.



Hermann Hendrich: *Walküre* (o.J.),
Nibelungenhalle am Drachenfels in
Königswinter

2.5.4. *Die schlafende Brünnhilde* (1912-1913) - *Brünnhildes Erwachen* (1913) - *Die schlafende Brünnhilde* (1920)



Hermann Hendrich:
Die schlafende Brünnhilde (1912-1913) - *Brünnhildes Erwachen* (1913) -
Die schlafende Brünnhilde (um 1920).

Sie gehören zum Zyklus von 12 Großgemälden zum *Ring des Nibelungen* und zum Themenbereich „Nordische Vorzeit“. Nibelungenhalle am Drachenfels in Königswinter

Brünnhilde ist die unter männlicher Perspektive ruhende, stille Mutter-Erde, die von der Sonne Empfangende. Brünnhilde ist nicht Teil der Landschaft, sie ist nicht in die Landschaft eingebettet, sondern sie ist diese stille, tote Landschaft selbst. Das erste Gemälde Hendrichs in diesem Rahmen der Vermenschlichung der Berge ist wiederum eine ruhende Landschaft in voller Dunkelheit, doch ohne die wiederbelebende Kraft der männlich konnotierten Lichtgottheit, während das dritte Gemälde das Erwachen der Mutter-Erde zeigt. Hendrich malte Brunhild wie eine mächtige Wolke auf der schneebedeckten Höhe des Felsengebirges, so wie es bereits Arnold Böcklin getan hatte, als er den gefesselten Prometheus einer Nebelwolke ähnlich über die Gipfel des Berges hinstreckte.³⁹

³⁹ Vgl. Boehn, S. 108f.; Siehe noch zu Böcklin und Hendrich (Anm. 30) in diesem Kap.

Das Feuer, das höher als die Berge ist und dominiert, unterstreicht die Verbannung Brünnhildes und untersagt jedweden Widerstand. Der Feuerwall, die patriarchale Macht vertretend, setzt ihr unüberwindliche Grenzen. Die Schlafende, als vermenschlichter Berg, und doch als toter Teil der Natur, ähnelt einer Leiche. Ein Gemälde, das den Ungehorsam paradigmatisch als die Verbannung bzw. den Tod schildert.

2.6. Zur Bestrafung Brünnhildes bei Henri Fantin-Latour

Obwohl Henri Fantin-Latour (1836 Grenoble – 1904 Buré) ein Franzose war, wich er vom allgemeinen Geschmack für die französische und italienische Oper ab, lernte sehr früh Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann und Brahms kennen und fühlte sich eng mit Deutschland verbunden. Aus der Musik schöpfte er Ideen und Themen, während er bei Wagner eine Einheit von Gestik, Melodie, Poesie und Wort, Kulisse und Handlung fand. Nach seiner Rückkehr aus Bayreuth 1876, wo er während der Aufführung der Tetralogie das Glück hatte, auch Wagner und Ludwig II. sehen zu können, versuchte er mit Ölskizzen, Zeichnungen, Lithographien, Pastellbildern und Ölgemälden, die Wagnersche Welt darzustellen.⁴⁰

2.6.1. *Finale de la Valkyrie - Die Walküre. Schlusszene (1877)*

Henri Jean
Théodore Fantin-
Latour: *Finale de
la Valkyrie - Die
Walküre.
Schlusszene
(1877)*
Öl auf Leinwand,
37,5 x 45,3,
Montpellier,
Musée Fabre



Nur die Kontur des weiblichen Körpers ist durch die Feuerglut in der dominierenden Dunkelheit zu erkennen. Der Vater mit seinem Speer bewaffnet verschwindet, während er die lebendige Tote in der Einsamkeit ihrer Verbannung zurücklässt und dem angeblichen Schutz des Feuers übergibt, das jedoch ihren baldigen Tod voraussagt.

⁴⁰ Vgl. Bajou, Valérie: „Jean-Théodore-Fantin-Latour“. Übersetzung aus dem Französischen Isabella v. Künsberg. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 168-170, hier S. 168ff.; In der Forschung wird er oft mit seinem Vater verwechselt, der auch Maler war und u.a. den gleichen mittleren Namen, Théodore, trug. Siehe zum Hinweis darauf Gentry, S. 289 (unter Bibliography).

2.7. Odilon Redons nackte Kriegerin als Inkarnation der Männerphantasien

Nach der Premiere von Richard Wagners *Tannhäuser* in Paris (1861) steht Wagner mit seiner kunstliterarischen Auffassung zum Gesamtkunstwerk auch in Frankreich im Zentrum der Bestrebungen um die Einheit der Künste. Die 1885 gegründete Revue *Wagnérienne* macht die Musikdramen bekannt, erörtert die Theorie des Gesamtkunstwerks und fasziniert Dichter wie Stéphane Mallarmé und insbesondere Maler, die nach Farbklängen und musikalischen Anordnungen suchen, welche Bilder zu Trägern seelischer Schwingungen, geistiger Bedeutungen und vor allem zu Ideen und Symbolen allgemeiner Art werden lassen.⁴¹ Diese Nibelungen-Welle in Frankreich unter dem Einfluss Richard Wagners faszinierte auch den jungen Maler Bertrand-Jean Redon (1840 Bordeaux - 1916 Paris), einen französischen avantgarde Maler, Radierer und Lithographen, der unter dem Pseudonym Odilon Redon arbeitete. Unter seinen Wagner-Bildern befinden sich drei Bilder von Brünnhilde, nämlich zwei Lithographien aus den Jahren 1886 und 1894 und ein Gemälde, *Brünnhildes Ritt*, Öl auf Leinwand, aus dem Jahr 1905.⁴²

Bei seinen Werken lässt sich nichts Unfertiges finden, denn sie sind bis in alle Einzelheiten mit der gleichen Sorgfalt durchdacht. Seine Welt ist die der Träume, nicht die der Realität, indem die Schattenseite der Natur mit stark tragischen Akzenten das erste Wort hat. Die Angst der Kreatur vor dem Unbekannten bildet den stimmungsmäßigen Inhalt seiner Visionen und für seine romantische Empfindung benutzt er eine klassische Formensprache, wobei sein starkes künstlerisches Verantwortungsgefühl deutlich wird.⁴³

2.7.1. Brünnhilde (1885)



Odilon Redon: *Brünnhilde* (1885)
Lithographie, 38 x 29,2 cm,
Bibliothèque Nationale, Paris

⁴¹ Vgl. Metken, Günter: „Odilon Redon“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 188f., hier S. 189.

⁴² Vgl. Gentry, S. 298. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)

⁴³ Vgl. Thieme, Ulrich: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 28. Leipzig: Seemann 1934, S. 76.

Odilon Redon hat unter dem Einfluss Wagners und von der Lithographie durch den Maler Fantin-Latour angeregt, ebenfalls einen Wagner-Verehrer, für die Revue *Wagnérienne* eine *Brünnhilde* lithographiert.⁴⁴

Dieses Image der fragilen jungfräulichen Existenz wird von Odilon Redon durch seine spätere Lithographie *Brünnhilde* (1894) ergänzt. Die gepanzerte Walküre wirkt durch ihr kindliches, mädchenhaftes Gesicht mit dem Schmuck am Helm, der eine Blume darstellen könnte, entmachtet. Im Hintergrund herrscht die gewaltige Natur, Felsen, Wasserfälle, Island. Doch Brunhild hat sogar etwas Kindliches an sich, das im totalen Gegensatz zu der Rüstung, dem Harnisch, dem Helm und dem Schild steht. Ihr junges Alter weist auf Naivität hin und kontrastiert die Ritterrüstung, die nur als Maskerade empfunden werden kann.

Diese Lithographie steht mit der Jahresangabe 1894 bei Metken. Dabei handelt es sich allerdings um eine falsche Angabe, denn sie wurde schon 1885 in der *Revue Wagnérienne* veröffentlicht.⁴⁵

2.7.2. *Brünnhilde* (1894)

Der Verzicht auf den männlichen Körper der Walküre reduziert auch ihre Macht. Die Büste, von der alle mächtigen Züge entfernt wurden, stellt ein edles Weib, eine zarte, unschuldige, fragile Existenz dar, die eher an ein idealisiertes Frauenbild als an eine Kämpferin erinnert. Die Blumenäste, die die vom Zopf gelösten, langen Haare umspielen und ihr Blick, der in die Ferne schweift und dem Betrachter ausweicht, betonen die erwünschte Männerphantasie einer idealisierten Frauengestalt, während nur der Name des Gemäldes als vergangenes Element an Brunhild erinnert. In dieser späteren Lithographie wirkt Brunhild nicht mehr so kindlich, aber auch nicht erwachsen, sondern eher heranwachsend. Harmlos, unschuldig und jungfräulich stellt sie die Frau bereit zum Erblühen dar. Von der Kriegerin und Herrscherin ist nichts mehr zu sehen.

Metken erwähnt als Entstehungsjahr dieser *Brünnhilde* das Jahr seiner ersten Lithographie,⁴⁶ das ist wieder falsch, die Jahresangaben beider Lithographien wurden einfach verwechselt.



Odilon Redon: *Brünnhilde* (1894)
Lithographie, 11,8 x 10 cm, Bibliothèque Nationale, Paris

⁴⁴ Vgl. Metken, 1987, S. 189.; Vgl. auch Thieme, 1934, S. 76.

⁴⁵ Siehe dazu Dujardin, Édouard: „Bayreuth. Fin. Théories Wagnériennes“. In: *Revue Wagnérienne* 7 (1885-6), S. 206-210, Abb. ohne Seitenangabe zwischen S. 208 u. S. 209.

⁴⁶ Vgl. Metken, 1987, S. 189.

2.7.3. Brünnhilde zu Pferd (1905)

Das Gemälde ist in der Forschung mit den Titeln *Brünnhilde zu Pferd* oder *Brunhilde* oder *La Walkyrie* zu finden.⁴⁷ Das dominante Element des Werkes ist der große, robuste, kriegerische Hengst, der durch seine dunkle Farbe die Durchsichtigkeit des weiblichen, nackten Körpers noch mehr betont. Das herrschende intensiv wirkende Blau, das die größte Fläche des Gemäldes bedeckt, unterstützt die Dominanz des männlichen Elementes, repräsentiert durch das kampfbereite Pferd, während die Haarfarbe Brünnhildes der Erde ähnelt und einen kleineren Teil der Farbenharmonie einnimmt.

Ohne Helm und Harnisch, sogar ohne Gewand ist im Mittelpunkt eine kleine, nackte Frau mit langen Haaren zu sehen, bei der der Bauch und die Brüste als sexuelle Konnotationen hervorgehoben werden. Brünnhilde, die nackte Kriegerin, ist die Inkarnation der Männerphantasien. Insbesondere jetzt nach der Jahrhundertwende, wo sich die Ängste der Männer vor der Umkehrung der Rollen verstärkten, ist das Bedürfnis nach dringender Unterwerfung stärker denn je. Eine Kriegerin ohne Waffen also verweist auf einen aussichtslosen Kampf. Die vorherrschende Ordnung überlebt. Die Walküre hat ihre Waffen, die gleichzustellen sind mit ihren Ansprüchen, ihren Rechten, ihrer Macht, abgegeben. Sie stellt keine Gefahr mehr dar. Das Pferd hat auch nichts Monströses an sich im Vergleich zu dem von Robert Engels (siehe Kap. 2.4.1.), es wirkt mild, in „edle[r] Einfalt und stille[r] Größe“, der Größe des männlichen Ideals.

Als Erklärung zum Gemälde schreibt M. Gibson, die Heldin der *Walküre* und der *Götterdämmerung* von Richard Wagner springe auf ihrem Pferd Gran über den Scheiterhaufen, auf dem Siegfrieds Körper ruht,⁴⁸ doch diese Aussage wird im Gemälde nicht so deutlich.

Das Pferd bäumt sich auf. Scheut es sich vor dem Feuer? Dies ist nicht klar zu erkennen, aber eine drohende Gefahr, es könnten Flammen sein, erklärt eventuell diese Haltung des Pferdes. Doch sie beherrscht das Pferd, indem sie den Zügel fest in der Hand hält. Der straffe Zügel beweist auch, - sie sitzt gut und fest im Sattel - dass sie das letzte Wort hat und unter diesem Aspekt ihren eigenen Tod, den Liebestod, bestimmt. Ihr besonders kleines Gesicht, oder besser gesagt, ein Gesicht ohne Charakteristika und ohne Identität, steht in extremem Gegensatz zum dicken Bauch, Symbol der Fruchtbarkeit und der Gebärfähigkeit. Das nackte Weib opfert sich, indem es freiwillig dem Helden in den Tod folgt.

Odilon Redon: *Brunhilde* oder *La Walkyrie* (1905)
Pastell 54,5 x 67,5 cm. (Bei Gibson, S. 63)
oder
Brünnhilde zu Pferd. Pastell,
53,3 x 73,6 cm.
The Ian Woodner Family
Collection, New York. (Bei Storch, S. 188.)



⁴⁷ Siehe *Brünnhilde zu Pferd* ebd., S. 188; Siehe auch *Brunhilde* oder *La Walkyrie* bei Gibson, Michael: *Odilon Redon 1840-1916. Der Prinz der Träume*. Köln: Taschen 2011, S. 63.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 64.

2.8. Michail-Alexandrowitsch Wrubels Darstellung des Dämonischen personifiziert in der höfischen Walküre

Die wichtigste Begegnung Russlands mit Wagner ist die der jüngeren Symbolisten geblieben, zu denen auch Michail-Alexandrowitsch Wrubel (1856 Omsk – 1901 St. Petersburg) gehört.⁴⁹ Seine Kunst entwickelt sich unter dem Einfluss von Richard Wagner, der neben Ibsen einer der großen Meister der zeitgenössischen Kunst war, zum Gesamtkunstwerk. Es war zwar die reinste Utopie, das Gesamtkunstwerk tatsächlich zu realisieren, aber diese Idee konnte dem individuellen Werk das Pathos der allumfassenden Synthese verleihen. So schuf Wrubel nach diesem Modell seine Werke als Bühnenbildner, Schöpfer von Bildern, Buntglasfenstern und Plastiken oder auch als Ausstatter von Sawwa Morosows gotischer Moskauer Villa.⁵⁰ Wrubel genoss eine solide klassische Ausbildung und war zugleich naturwissenschaftlich begabt. Er sprach acht Sprachen und las die *Ilias* im Original, ebenso Shakespeare, Goethe und französische Dichter.⁵¹ Oper und Theater haben im Leben und Schaffen Wrubels fruchtbaren Boden gefunden, da ihm die Rezeption der Musik in ihrer ästhetischen Einbettung am wichtigsten zu sein schien. Sowohl über das aktuelle Musikleben in Russland als auch über die Produktionen im Ausland war er durchaus informiert. Er ergriff immer die Gelegenheit, nicht nur als Schüler in Odessa, sondern auch später als Student in Sankt Petersburg, in die Oper zu gehen. Die Opernwelt reichte weit in sein Leben, sie begann es sogar zu umschließen. Er entwarf nicht nur Kostüme und Bühnendekorationen für die Oper, er entwarf die Möblierung seiner Wohnung bis ins Detail und sogar die Garderobe seiner Frau, der Opernsängerin Nadeshda Sabela. Er schuf eine persönliche Sphäre, eine eigene, von Kunst, Musik und Theater durchdrungene Welt, und er versetzte sich ganz konkret in den geschlossenen Kosmos der Oper.⁵²

2.8.1. Walküre (1899) und Sechsflügliger Seraph (1904)

Den Sommer 1899 verbringt der Künstler auf den Gütern der Fürstin und seiner Mäzenin Marija Tenischewa (1867-1928), einer ausgebildeten Sängerin, in Talaschkino, wo er sie als Walküre portraitiert, in ihren Werkstätten Haarschmuck skizziert und einige Balalaikas für das von ihr organisierte Balalaika-Orchester bemalt.⁵³ Die stattliche Prinzessin stellt er als beeindruckende Walküre dar, als eine Streiterin in den Schlachten um die Kunst,⁵⁴ „als wehrhafte Walküre (Kunstmuseum Odessa), die mit der linken erhobenen Hand ihr Ross am Zügel hält.“⁵⁵ Wrubel hat

⁴⁹ Vgl. Mierau, Fritz: „Drei Anmerkungen zu Wagner in Rußland“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 74f., hier S. 74.

⁵⁰ Vgl. Allenow, Michail: „Michail Wrubel und seine künstlerische Mission“. In: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist*. Kunsthalle Düsseldorf: 25. Januar bis 13. April 1997. Haus der Kunst München: 8. Mai bis 20. Juli 1997. Köln: Dumont 1997, S. 13-26, hier S. 19.

⁵¹ Vgl. Kyllikki, Zacharias: *Vom Symbol zum ‚Diabol‘. Über das Prinzip der Entzweiung in der Kunst des russischen Symbolisten Michail Wrubel*. Kassel: Unidruckerei der Universität Kassel 2005, S. 6f. u. ebd. (Anm. 5). Zugl.: Diss. Univ. Kassel 2005.

⁵² Vgl. ebd., S. 93f.

⁵³ Vgl. Gussarowa, Alla u. Kyllikki Zacharias: „Biographie“. In: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist*. Kunsthalle Düsseldorf: 25. Januar bis 13. April 1997. Haus der Kunst München: 8. Mai bis 20. Juli 1997. Köln: Dumont 1997, S. 269-291, hier S. 282.; Die große Kunstsammlerin Maria-Klawdijewna Tenischewa gründete ein Museum und Werkstätten auf ihrem Smolensker Gut in Talaschkino und setzte sich für die Kunst ein. Vgl. Kyllikki, S. 93 (Anm. 144).

⁵⁴ Vgl. Isdebsky-Pritchard, Aline: *The Art of Mikhail Vrubel (1856-1910)*. Michigan: Umi Research Press 1982, S.156. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)

⁵⁵ Kyllikki, S. 93f.

eine androgyne Walküre gemalt, mit Flügelhelm und Panzer über großem Dekolleté, die freilich eher an einen Erzengel denken lässt mit ihrem bannenden Blick aus riesigen, aufgerissenen, vorgewölbten Augen – ein bezeichnender Zug aller seiner Außerirdischen, der auch den damals hochgeschätzten Mumienportraits aus dem spätägyptischen Fayum eignet.⁵⁶



Michail Alexandrowitsch Wrubel:
Walküre (1899)
Öl auf Leinwand, 106,5 x 124 cm,
Kunstmuseum, Odessa

Der Pelz, ein Fuchspelz mit lebendigen, schwarzen Augen und einer Art Kette am Maul, soll kein Schmuck sein, sondern repräsentativ als Verlängerung der furchteinflößenden psychischen Eigenschaften der Walküre gelten, eine Tatsache, die das Messer in ihrer linken Hand betont. Die beeindruckende Walküre stellt, eine Streiterin in den Schlachten um die Kunst dar (siehe Anm. 54), während der ursprüngliche Begriff der Walküre schon längst verschwunden ist. Die Proportion des Kopfes zum Körper überrascht. Dass die Proportion nicht stimmig ist? Dass der Geist und die Frauen Gegenpole bilden? Es geht um ein dunkles Bild in der Farbe der Trauer. Sicherlich hat die Faust eine gewisse Macht, egal, was sie in ihrer Hand hat. Die Ähnlichkeit dieses Gemäldes mit dem Meisterwerk Wrubels *Sechsflügliger Seraph* (1904) weist ebenfalls auf das versteckte Dämonische der Frau hin. Macht hat sie auf beiden Bildern, während der kleine Kopf im Gegensatz zum entschlossenen Blick steht.

Als 1899 in Russland der hundertste Geburtstag von Alexander Sergejewitsch Puschkin gefeiert wurde, illustrierte Wrubel zu diesem Anlass dessen Gedicht *Der Prophet*. Nach vielen Illustrationen und nach langer Auseinandersetzung mit dem Gedicht, wobei der göttliche Bote, nämlich der Seraph, und der gequälte Mensch in die Phantasiewelt des Künstlers eintraten und des Öfteren in neue Gestalten schlüpfen, kam endlich der Künstler zu seinem Meisterwerk, *Sechsflügliger Seraph*, einem Werk von unheimlicher und zugleich erschreckender Schönheit. Die Gestalt wirkt als eine bedrohliche, gleißende, unabwendbare Vision, während die Technik der Farben einem Edelsteinmosaik ähnelt. Der Gebetsgestus des Engels drückt Trost und Mahnung zugleich aus und die Motive des Gedichtes von Puschkin, nämlich Schlange, Schwert und Räucherfass werden durch die Attribute des Seraphs wiedergegeben.⁵⁷

⁵⁶ Metken, Günter: „Zwischen Slawophilie und Avantgarde“. In: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist*. Kunsthalle Düsseldorf: 25. Januar bis 13. April 1997. Haus der Kunst München: 8. Mai bis 20. Juli 1997. Köln: Dumont 1997, S. 75-86, hier S. 80.

⁵⁷ Vgl. Schumanowa, Irina: „Propheten und Seraphim“. In: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist*. Kunsthalle Düsseldorf: 25. Januar bis 13. April 1997. Haus der Kunst München: 8. Mai bis 20. Juli 1997. Köln: Dumont 1997, S. 227f., hier ebd.; Wrubel malte mehrere Gemälde mit dem Titel *Seraph*. Ins. das Werk *Seraph* (1904), Bleistift auf Papier - 29.1 x 18.3 - eine bedrohliche Frauenfigur mit pfauähnlichen Gewändern, besitzt neben dem Titel *Seraph* auch noch die Erklärung (Dämon). Vgl. ebd. die Abbildungen auf S. 229-238.

Michail Alexandrowitsch Wrubel:
Sechsflügliger Seraph (1904)
131 x 155, Öl auf Leinwand,
Staatliches russisches Museum,
St. Petersburg



Der Künstler verleiht also Dämonen und Propheten, den gegensätzlichen Repräsentanten der sakralen und der profanen Erleuchtung, und ihren Abkömmlingen, wie dem *Sechsflügligen Seraph* (1904) und der streitbaren *Walküre* (1899), die gleichen Seheraugen, die durch ihren Blick strafen und richten.⁵⁸ Fuchs statt Schlange, Dolch statt Schwert, beflügelter Helm statt Flügel und die Idee des Dämonischen den Trost und die Bestrafung zugleich vereinigend verbinden die zwei Werke Wrubels.

2.9. Arthur Rackhams Illustrationen einer sich hingebenden Frau

Arthur Rackham (1867 London – 1939 Stilegate UK) war ein Figuren- und Landschaftsmaler und Illustrator. Seine Zeitschriften und Buchillustrationen bieten in technischer Hinsicht ein Gemisch von Federzeichnung nebst Aquarellmanier,⁵⁹ insbesondere aber seine den *Ring* Wagners begleitenden Illustrationen (1911-1912) waren ein großer Erfolg und übten einen beträchtlichen Einfluss auf den in Österreich geborenen Filmregisseur Fritz Lang und seine Verfilmung der *Nibelungen* aus.⁶⁰

Through the years, Arthur Rackham's work has grown steadily in the word's favor, and today there probably is no other illustrator whose work is collected with such appreciation and enthusiasm.

In imagination, draftsmanship and colour-blending, his work stands alone. His deep understanding of a spirit of myth, fable and folk-lore affords him a transcendent range of expression.

From Wagner's *The Ring* to *Mother Goose*, Mr. Rackham's skilled brush leaves an exquisite spectrum of the mystical, the rhythmic [sic], the humorous, and the wholesomely-joyful. His animal studies and landscapes are genuinely pulsating with life, colour and joy.⁶¹

⁵⁸ Vgl. Gorsen, Peter: „Genie, Irrsinn und Dämonenruhm. Michail Wrubel und Friedrich Nietzsche“. In: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist*. Kunsthalle Düsseldorf: 25. Januar bis 13. April 1997. Haus der Kunst München: 8. Mai bis 20. Juli 1997. Köln: Dumont 1997, S. 63-74, hier S. 73f.

⁵⁹ Vgl. Thieme, Ulrich: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 27. Leipzig: Seemann 1933, S. 544.

⁶⁰ Vgl. Gentry, S 297. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)

⁶¹ Latimore-Briggs, Sarah and Haskell-Clark, Grace: *Arthur Rackham. A bibliography*. N. York: Franklin 1936, S. xi. (Reprinted 1970); Siehe darin analytisch zu Rackhams Leben und Schaffen im Theater, in der Oper, in Büchern und Illustrierten.

Das Rheingold und *Die Walküre* in ihrer Erstauflage 1910 mit 159 nummerierten Seiten umfassten 34 Vollbilder und 14 Schwarz-weiß-Zeichnungen von Arthur Rackham. *Siegfried* und die *Götterdämmerung* in ihrer Erstauflage 1911 mit 182 nummerierten Seiten umfassten 30 Vollbilder und 9 Schwarz-weiß-Zeichnungen des Künstlers. Beide Ausgaben erschienen in begrenzter Auflage von 1150 Exemplaren, die vom Künstler selbst nummeriert und unterschrieben sind. Es folgten dann eine im kleineren Format kommerzielle Auflage und eine amerikanische Auflage mit 150 Exemplaren unterschrieben von A. Rackham.⁶²

2.9.1. „Magical rapture / Pierces my heart; / Fixed is my gaze / Burning with terror / I reel, my heart faints and fails!“ (1911)

Diese Verse Siegfrieds begleiten die unbetitelt Illustration Rackhams. Siegfried als kindlicher Held, aber auch als die Personifizierung des Sonnenaufgangs, erweckt die schlafende, wehrlose Frau, die Personifizierung jeder Männerphantasie. Die Verse Brünnhildes im *Ring* beschreiben genau diese bildliche Darstellung Siegfrieds: „O kindischer Held! / O herrlicher Knabe!“ (*Siegfried*, III, V. 2729f.)



Arthur Rackham:
Illustration / Vollbild (1911)

Der Kontrast der Finsternis und des Lichtes beherrschen das Bild ebenso stark wie der Kontrast der reifen, vollendeten Frau und des unmündigen, kindlichen Knaben. Sie sieht wie ein Opfer aus, schutz- und wehrlos liegt sie da, unterlegen, dem Tode geweiht. Siegfried hat ein Schwert bzw. er hat die Macht. Im oberen farbigen Bereich steht der Jüngling hell erleuchtet, im Licht erstrahlt. Obwohl er etwas Kindliches, fast Engelhaftes an sich hat, ist er der Sieger, der

⁶² Vgl. ebd., S. 35f. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen); Siehe dazu Wagner, Richard: *Siegfried and the Twilight of the Gods*. With illustrations by Arthur Rackham. Translated by Margaret Armour. London: William Heinemann und New York: Doubleday Page 1924.

strahlende Held, der - obschon ein Jüngling - es geschafft hat, die Unbesiegte zu besiegen. Der Farbverlauf von oben nach unten führt vom Licht und Leben durch die grauen Töne zum düsteren Totenreich. Der Lichtheld in seiner kindlichen Naivität kontrastiert die Schlafende. Die tote Natur erwacht.

2.9.2. *Brünnhilde on Grane leaps on to the funeral pyre of Siegfried (1911)*

Brünnhilde reitet in einem infernal, inquisitorischen Szenario auf dem Pferd und sie wird vom Feuer besiegt. Das Szenario erinnert ganz deutlich an die Inquisition und die Hexenverbrennung auf dem Scheiterhaufen. Nun ist sie tatsächlich auf dem Scheiterhaufen, wo die Leiche Siegfrieds zu erkennen ist. Alles wird Eins, das Feuer ist schon am immer noch lebenden Körper des Pferdes zu erkennen. Die entblößte Brust und die langen Haare betonen die imaginierte Weiblichkeit, während das Feuer alles verschlingt und jedwede Spur der starken Frau tilgt, die freiwillig dem Helden in den Tod folgt. Die Illustration zeigt die Wiedervereinigung in der absoluten Harmonie des Körpers mit dem reinigenden Element des Feuers. Flammen, lockige lange Haare, die Mähne und der Schwanz des Rosses, die erhobenen Hände Brünnhildes, ihr Blick gen Himmel gerichtet, verbildlichen diese Verschmelzung. Auch die Harmonie der Farben - Frau, Ross und Flammen sind sogar farblich aufeinander abgestimmt - vermittelt eine utopische Aufopferung, die den Tod der Frau verlangt.



Arthur Rackham: *Brünnhilde on Grane leaps onto the funeral pyre of Siegfried (1911)*
Illustration / Vollbild

3

**Zur Darstellung Brunhildes
als eine femme fatale in Paris
und als eine Kämpferin in der Schlacht im Hohen Norden**

3.1. Félicien Rops' vom Teufel besessene Frauen

Félicien Rops (1833 Namur – 1898 Essonnes), der in der gleichen Zeitepoche mit anderen berühmten Persönlichkeiten wie z.B. Redon, Rodin, Manet, Thoma auf die Welt kam, war ein lang ersehntes Wunschkind mit weitreichender Bildung, die die Lektüre der lateinischen Sprache, der Katholizismus und die Kirchenväter prägten. Aus reichem, gutbürgerlichem Haus stammend kannte er keine materiellen Sorgen.¹ Félicien-Joseph-Victor Rops gelang später mit seinen Arbeiten die höchste Verfeinerung erotischer Kunst. Er war Zeichner, Lithograph, Radierer und Stecher. Die Malerei vernachlässigte er bewusst, um sich dem Gravieren widmen zu können. Zusammenfassend kann man seine drei Hauptmerkmale darstellen: a) Das schlagartige Erfassen lyrischer und dämonischer Bilder, die er zu verschmelzen verstand, b) den wachen Sinn für Humor und c) die meisterhafte Beherrschung der Techniken, die sogar zur Wiederbelebung des Radierens und Gravierens beitrug.²

Am Ende der sechziger Jahre nimmt sein Interesse an den Geschlechterbeziehungen in der Thematik seines Werkes immer stärker zu. Sein Frauenbild enthält ethische, erotische und sozialkritische Aspekte. Rops stellt, so Joris-Karl Huysmans in seiner Schrift über Rops, die Frau als ein wollüstiges Weib dar³ und

hat die dämonische Ekstase gemalt wie andere die mystische Verzückung. Fern von der Welt, in einer Zeit, in der eine materialistische Kunst nur noch Hysterikerinnen sieht, [...] hat er nicht nur die zeitgenössische Frau gefeiert, nicht nur die Porzellan-Zierpuppengrazie..., deren fragwürdige Reize seinem Geschmack entgingen, sondern die Frau an sich, jenseits der Zeit, das nackte, giftige Tier, die Unterhändlerin der Finsternis, die ausschließliche Dienerin des Teufels.⁴

Durch die Verstärkung seines Interesses an Sexualität, Erotik und an dem Kampf der Geschlechter wird er mit seinen Kokotten-Darstellungen populär, während der Blick immer wieder auf die Frau in gleichzeitiger Verehrung und auch Verachtung, in Angst und sozialer Ambition fällt.⁵ Sein

Blick ist Herrenblick. Herrschaftsblick. Er sieht die Frau nicht mit interesselosem Wohlgefallen, es regiert die Grammatik von Sehen und Gesehenwerden. [...] Rops teilt präzise Rollen zu. Der Frau gilt das Augenmerk, sie ist der Gegenstand und steht im Mittelpunkt. Ganz Körper, selten nackt, - hat immer etwas zum Anziehen an, bestückt mit Accessoires, die zunächst, das soziale Detail nicht verraten. Auch einen Mann gibt es bei Rops. Er tritt, beim ersten Hinsehen, wie eine Anmerkung auf [...]. Meist ist er an den Rand placiert, manchmal bestuhlt, fast immer voll bekleidet. Der Körper ist *da*, [...] scheinbar nur ins Bild gesetzt aus dramaturgischer Erwägung, den Blick des Betrachters auf den weiblichen Körper zu lenken.⁶

Rops arrangiert das Tableau der Geschlechter, bei dem der Mann die Außenwelt und die Frau das Salongeschöpf ist. Er kommt von der Außenwelt ins Bild im schwarzen Geschäftsanzug, während sie die Gesellschaftstoilette ablegt und sich unter dem männlichen Blick nur im

¹ Vgl. Hassauer, Friederike u. Ross, Peter: *Félicien Rops. Der weibliche Körper. Der männliche Blick*. Zürich: Haffmans 1984, S. 10.

² Vgl. Brison, Charles: *Félicien Rops. Eine Monographie. Mit 136 Bildwiedergaben*. Hamburg: Gala 1970, S. 7 u. S. 52f.

³ Vgl. Brühl, Georg: „Nachwort“. In: Ders. (Hrsg.): *Félicien Rops. Die Botin des Teufels. Graphik*. Berlin: Eulenspiegel 1988, S. 81-99, hier S. 88f.

⁴ Ebd., S. 98. (Es geht um Brühls freiere Übersetzung der Schrift von Huysmans über Rops aus dem Französischen); Siehe analytischer Huysmans, Joris-Karl: *Certains. G. Moreau – Degas – Chéret – Wisthler – Rops - Le Monstre - Le Fer, etc.* Troisième Édition. Paris: Stock 1898, S. 117f. Siehe zu Rops ins. die S. 77-118, hier S. 117f.

⁵ Vgl. Hassauer, S. 11f.

⁶ Ebd., S. 66. (Hervorhebung vom Autor); Hassauer beschreibt hier frei nach Gustav Kahn den Rops'schen Mann. Siehe analytisch dazu Kahn, Gustav: *Das Weib in der Karikatur Frankreichs*. Stuttgart: Schmidt 1907.

Bereich des Privaten und Intimen bewegt. Die Frau steht im Vordergrund, der Mann ist physisch an den Rand gedrängt. Es gibt keinen Blickkontakt, aber es ist der Mann, der sieht, während die Frau gesehen wird, indem der Blick das Medium des bewusstlosen Begehrens ist. Sein Geschlechtsgenosse, der Mann, wird in den Subjektstand gehoben, während die Frau an die Objektrolle gebunden wird.⁷

Das Werk von Rops wird um die Jahrhundertwende zum Kollektivsymbol, zur Abkürzung von Sexual- und Kulturverhalten. So wählt Sigmund Freud 1907 nicht umsonst das Werk von Rops *Versuchung des Heiligen Antonius*, um seine Theorie des Verdrängungsmechanismus zu erklären. Für Rops als literarischen Zeichner ist das Buch sein eigentliches und zugleich geheimes Medium, Sujet, Verführer und Leitmotiv, da seine Erziehung genuin literarisch war und da er aus literarischem Fond lebt, wobei er die gleiche Belesenheit beim Betrachter voraussetzt. Die Bilder von Rops brauchen Bücher, der Text wird zum Bild, das Bild zum Text. Er meißelt sozusagen aus dem Text das Bild heraus und fügt sein Eigenes dazu, nämlich den erotischen Scherz, die pornographische Provokation und den diabolischen Horror, der ihn charakterisiert.⁸ Rops schafft

seine Frauen in gleicher Größe, von gleicher Statur und identischer Ausstrahlung. Je Typ, die üppige Flämin mit der dicken Mutterbrust oder die zierliche Pariserin mit dem knappen, wohlproportionierten Busen eines Mannequins. Je größer Sie, desto mickriger Er, der zum Hampelmann wird, zum Spielzeug in ihrer Hand oder zum abgeschlagenen Kopf auf dem Präsentierteller. Im Tableau der Geschlechter sieht Rops den Mann als negativen Helden. Die Dramaturgie extrapoliert die Frau zur Heldin im Zentrum. [...] Rops bildet zeitgenössische Lust und Angst gegenüber der Frau prototypisch ab. Er phantasiert ihr Flügel und Flossen, setzt sie an die Luft, ans Wasser, an transparente Elemente, so wenig faßbar wie die Frau selbst: „Poisson rare“. Rops halluziniert sie als Tiermenschin mit Krallenfinger, Katzenauge, Vampirzahn – fremd, fern, nah, schrecklich, schön; sie weckt Neugierde und Begehren und trägt den Horror in sich. Ist Phantasmagorie, Körper für Projektion, stumme Leinwand. [...] Rops' Blick materialisiert sich in seinem Frauenbild wie in seinen wahnhaften Phantasien.⁹

„Joséphin Péladan prägt 1884 in seinem Essay ‚Les maîtres contemporains‘ die Formel, die sich sofort bei den Zeitgenossen für das Rops'sche Werk durchsetzt: *Der Mann ist von der Frau, die Frau ist vom Teufel besessen*.“¹⁰ Joris-Karl Huysmans schreibt auch über Félicien Rops, dass der Künstler, indem er den Kirchenvätern und dem ganzen mittelalterlichen Konzept über den Teufel und das Übel zustimmt, die Einverleibung des Bösen in der Frau abbildet.¹¹ Man sollte vielleicht nicht

vergessen, daß Rops streng katholisch erzogen wurde. Er sah in den Frauen die Werkzeuge Satans, und diese Grundauffassung teilte er mit der katholischen Kirche. [...] Wenn er gesellschaftliche Mißstände kritisieren wollte, so war für ihn die Prostituierte das augenfälligste Symbol der Korruption, Produkt und Sklavin eben der Gesellschaft, von der sie verachtet wurde.

⁷ Vgl. Hassauer, S. 66f.

⁸ Vgl. ebd., S. 13f. u. S. 16.; Siehe zu der Interpretation der *Versuchung des Heiligen Antonius* als exemplarische Bebilderung der Freudschen Verdrängungstheorie ebd., S. 69.

⁹ Ebd., S. 67f.

¹⁰ Ebd., S. 36. (Hervorhebung vom Autor); Siehe analytischer zu Rops Péladan, Joséphin: „Les maîtres contemporains“. In: *La Plume* 172 (1896), S. 413-428, hier S. 424.; So Joséphin Péladan über Rops: „L' Homme pantin de la femme, la femme pantin du diable, sont deux de ses thèmes favoris“. Zwei seiner Lieblingsthemen sind die Besessenheit des Mannes von der Frau und ihre Besessenheit von dem Teufel. (Eigene Übersetzung aus dem Französischen) Ebd., S. 425.; Dieses Heft vom 15. Juni 1896 der Zeitschrift *La Plume, Littéraire, Artistique et Sociale*, des Zeitschriftenforums der symbolistischen Bewegung, ist Rops gewidmet, bietet vielfältige Aspekte des Rops'schen Schaffens und erhebt ihn zum Klassiker der Moderne. Vgl. Hassauer, S. 18.

¹¹ Vgl. Huysmans, S. 97. (Eigene Übersetzung aus dem Französischen)

Die Mädchen, die auf den Straßen von Paris ihren Körper zum Kauf anboten, waren für Rops Botschafterinnen des Bösen, und die Bordelle der Stadt galten ihm unmißverständlich als die Hölle. [...] Man kann sich leicht vorstellen, wie der Teufel unter dem Druck der katholischen Lehre, sich bereitwillig in eine Frau verwandelt und in dieser Gestalt mit Männern verkehrt. Rops malt in der Tat den Sukkubus und folgt damit der unveränderlichen Tradition von Jahrhunderten katholischer Lehre und künstlerischer Praxis.¹²

Das Phänomen Frau wurde von zentraler Bedeutung für die Lebensgestaltung und das künstlerische Schaffen Rops'. Die Frau als trügerische Vision, als lockende Dirne und wollüstige Hexe bis hin zum verderbenbringenden Weib beherrscht sein ganzes Werk. In der Gestalt der dämonischen Frau bei Rops kristallisieren sich die Ängste einer durch Umbruch und allgemeine Verunsicherung gekennzeichneten Epoche heraus, der Epoche des Fin de siècle. Rops konstruiert ein negatives Bild des Weiblichen und entwirft dabei Schreckensvisionen von der weiblichen Allmacht. Das lockende und verderbenbringende Weib wird bei Rops zu der femme fatale, die wollüstige Grausamkeit, erotische Perversion, Verderben und Tod in sich vereinigt.¹³ Die Frau steht im

Epizentrum der Rops'schen Welt. Sie durchzieht triumphierend das Gesamtwerk des Künstlers als Verführerin, frivoles oder verfallenes Wesen, manchmal als Opfer, oft als Folternde. Sie ist eine eigenwillige Kombination aus Engel und Teufel; sie ist pervers mit einem Hauch Unschuld, einem Ansatz von Sündenhaftigkeit und einem kleinen bisschen Frivolität; grausam, aber mit Humor und Distanzierungsvermögen.¹⁴

Die Frau bei Rops als Begleiterin des Wahnsinns oder des Teufels ist bis auf wenige Ausnahmen selten Opfer und lebt ihre Phantasmen in vollen Zügen aus.¹⁵ Rops' Frauen haben in ihrer Rezeption unterschiedliche Reaktionen hervorgerufen. Schon 1888 wurde eine Reihe von Büchern mit seinen Illustrationen von den Behörden beschlagnahmt unter der Anklage, er verletze das allgemeine Moral-Empfinden.¹⁶ 1929 erinnerte sich der große Filmregisseur Josef von Sternberg, der Schöpfer des Films *Der blaue Engel* mit Marlene Dietrich in der Hauptrolle, basiert auf dem Buch von Heinrich Mann, an Rops, denn auch hier hat die brillante Erscheinung einer amoralischen Frau die Macht, einen Gymnasiallehrer in den Untergang zu ziehen.¹⁷ So Sternberg:

Mir schwebte für die Figur der Lola ein bestimmtes Modell vor, und ich lehnte eine Schauspielerin nach der anderen nur deswegen ab, weil sie dieser Vorstellung nicht entsprach. Dieses Modell war von Félicien Rops gezeichnet worden, und obwohl es in einem anderen Jahrhundert und in einem anderen Land gelebt hatte, mußte es möglich sein, in Berlin ein Duplikat zu finden.¹⁸

Dieses Duplikat wurde Marlene Dietrich. 1976 - knapp 50 Jahre später - wählte Peter Zadek als Plakatfigur seiner Wedekind-Inszenierung das Werk *Nubilité* ohne Hinweis auf den

¹² Brison, S. 49f.; Siehe noch mehr zum Kult des Bösen und zum religiösen Instinkt, der bei Rops keiner war, ebd.

¹³ Vgl. Makein, Sabine: *Die Gestalt der dämonischen Frau im Werk von Félicien Rops. Ikonographie und Ikonologie*. Diss. an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 1990, S. 301 u. S. 304.

¹⁴ Fornari, Bruno: „Das Theater der Grausamkeit von Rops bis Kubin“. In: Peter Assmann: *Obsessions. Honoré Daumier, Henry de Groux, James Ensor, Paul Gauguin, Francisco de Goya, Max Klinger, Alfred Kubin, Edvard Munch, Odilon Redon, Félicien Rops*. Weitra: Bibliothek der Provinz S. 40-64, hier S. 44.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 44.

¹⁶ Vgl. Brühl, S. 94.

¹⁷ Vgl. Sternberg, Josef von: *Ich Josef von Sternberg. Erinnerungen. Deutsch von Walther Schmieding*. Velber bei Hannover: Friedrich 1967, S. 254.

¹⁸ Ebd., S. 255.

Künstler, zumal sich das Bild vom Urheber gelöst hat¹⁹ und dabei große Unruhe bei den Bochumer Bürgern hervorrief.

3.1.1. *L' Attrapade – Der Zank* (1877)

Das Schaffen von Rops umfasst ca 1200 Werke, aber Aquarelle und Ölbilder (70 bis 80 Werke) sind nur vereinzelt vorzufinden.²⁰ Zu diesen wenigen späteren Werken gehört *Der Zank*, wo die Macht der Frau erheiternd und derb-humoristisch dargestellt wird, während die manierten vornehmen Damen und ihr öffentlicher Streit keinesfalls harmlos wirken. Die Szenerie wirkt zudem beklemmend und beunruhigend und ist nicht mit einem Lachen abzutun. Rops verspottet nicht mehr, seine Frauen sind arroganter, lebhafter und mit mehr Intensität.²¹ Hier stellt er „Kriemhild and Brünhild in a modern setting“²² dar, in ein Pariser setting, was einer näheren Erklärung bedarf.



Félicien Rops:
L' Attrapade
- *Der Zank* (1877)
Aquarell, 74 x 53 cm,
Musées Royaux de Belgique, Brüssel

Es zog Rops nach Paris, obwohl er in seiner Heimat fest verwurzelt war. Trotz der Anziehungskraft, die Paris auf ihn ausübte, war und blieb er Belgier und sehnte sich nach dem geliebten Fluss zu Hause. Jede Pariser Reise festigte seine Liebe und seine Bindung an sein Zuhause, zugleich aber übte Paris eine starke Anziehungskraft auf ihn aus. Seinem Schwiegervater berichtet er 1863 von dieser Kraft und der Notwendigkeit, nach Paris zu ziehen, um die Werke der Meister zu studieren und um sich einen Ruf als Lithograph, Zeichner und Radierer zu machen. Dazu erwähnt er, die Engländer hätten London, die deutschen

¹⁹ Vgl. Hassauer, S. 14.; Am 10.10.1976 hat Peter Zadek für die Inszenierung von *Frühlings Erwachen* von Wedekind im Bochumer Theater das Werk *Nubilité* von Rops als Plakatfigur benutzt. Vgl. Brison, S. 13.

²⁰ Vgl. Brühl, S. 92 u. S. 95.

²¹ Vgl. Brison, S. 45.

²² Gentry, S. 299.; Da steht übrigens, dass es sich bei Rops um einen französischen Künstler handelt, was aber nicht stimmt.

Künstler Berlin oder Leipzig, für uns Belgier gebe es keine Stadt der Verleger, wo man Aufträge erhalten könne, es gäbe nur Paris. Aber die Eroberung von Paris mit seiner besonderen Atmosphäre und vor allem die Wirkung der Pariserinnen auf ihn, die zu der Besonderheit von Paris beitrugen, veränderten den Künstler. Rops erzählte in seiner feurigen Sprechart mit dem rollenden R eines Flamen, welcher überwältigenden Eindruck die Pariserinnen auf ihn gemacht hätten: aufgeputzt und verführerisch gekleidet, in ihren phantastischen Roben kämen sie ihm vor, ihm aus dem ländlichen Belgien Stammenden, wie Wesen von einem anderen Stern. So erklärt er in einem Brief an einen Bekannten:²³

Wenn Sie einmal in Brügge gelebt haben, diesem alten nordischen Venedig, das nur mehr ein herrliches Grabmal ist, wo die gotischen Paläste traurig auf die Wasserrosen schauen [...], wo nun alte Weiber, häßliche, gelbe Memlingsgesichter wie Klagefrauen der großen Vergangenheit an den verlassenen Kais kauern, dann werden Sie das tiefe Staunen begreifen, das mich erfaßte, als ich mich zum ersten Male diesem höchst sonderbaren Produkt gegenüberfand, das sich „die Pariserin“ nennt.²⁴

So eine Pariserin ist nun Brunhild. Die Metamorphose der Amazone in eine Gesellschaftsdame zeigt das Gemälde von Félicien Rops, der den Streit der Königinnen in ein Cabaret situiert und das Mythische ins Menschliche überträgt. Der berühmte Streit der Königinnen wird parodiert und auf die Ebene der weiblichen Leidenschaften des Gesellschaftslebens reduziert. Die Helden, die Recken und Kämpfer werden durch Musiker und Cabaret-Damen ersetzt, während die rote Farbe für die Sünde stehen könnte. Brunhild und ihre Rivalin Chriemhild sind Karikaturen ihrer Selbst. Die Fidel oder der Dirigentenstock ersetzt die Waffen, während der Fächer für das Schild Brunhildes steht. Obwohl sie ganz im Vordergrund steht, hat sie eine abwehrende Haltung. Die mächtigere steht oben. Jene hat die Direktive und ist diejenige, die bestimmt.

3.2. Stephan-Abel Sindings nackte Kriegerin

Der aus dem hochnordischen Trontheim stammende Meister Stephan-Abel Sinding (1846 Trontheim – 1922 Paris) drückt in seinem Schaffen das innerste Wesen reiner Kunst aus. Im geistigen Familienadel, der durch viele Generationen in den Familien von Vater- und Mutterseite kultiviert und gesteigert wurde, sind Stephan, der Bildhauer, Christian, der Tondichter und Otto, der Maler, aufgewachsen.²⁵ Seine Wanderjahre führten ihn nach Berlin, nach Paris und nach Rom, wo er sich mit der klassischen Antike auseinandersetzte, aber auch neue Wege beschritt, denn

seine nordische Natur war zu urwüchsig stark, als daß er sich dem Joch des Klassicismus gebeugt hätte und ein Sklave und Nachtreter der Tradition geworden wäre. Ob es ihm nun bewußt wurde oder, ob er im dunklen Naturdrang handelte, gleichviel, in Rom setzte sich Sinding bereits gegen die Antike zur Wehr und legte den Grund zu dem nordisch strengen und reingermanischen Stil, der sich in der Folge in seinen Werken zur Vollendung ausgebildet hat.²⁶

Auffällig in seinem vielfältigen und reichen Schaffen ist die intensive Auseinandersetzung des Bildhauers mit Frauenfiguren - oft im Ausdruck wildesten Schmerzes -, was an seinen

²³ Vgl. Brison, S. 17f. u. S. 22.

²⁴ Ebd., S. 22.

²⁵ Vgl. Rapsilber, Maximilian: *Stephan Sinding. Ein nordischer Bildner*. Berlin: Keller u. Reiner 1902, S. 5f.

²⁶ Ebd., S. 6.; Das Werk Sindings umfasst außer den Skulpturen von Frauenfiguren dekorative Gruppen und eine Reihe von Monumentalfriesen für hervorragende Bauten, u.a. den Walhalla-Fries in der Jacobsen Glyptothek, der schon völlig das Gepräge der rein germanischen Kunst an sich trägt, Denkmäler, u.a. die Statuen von Ibsen und Björnson vor dem Nationaltheater in Oslo und Arbeiten der freischaffenden Phantasie. Vgl. ebd., S. 9f.

bekanntesten Werken u.a. *Die Barbarenmutter*, *Die Wittwe*, *Zwei Menschen*, *Die gefangene Mutter*, *Die älteste ihres Geschlechts*, *Die Walküre* und *Die Mutter Erde* ganz deutlich zu erkennen ist.

Nach den Wanderjahren hat er sich in Kopenhagen, die seine zweite Heimat wurde, niedergelassen. Da sind seine Werke entstanden und haben ihren nordischen Charakter deutlich aufgezeigt. Alle seine Werke prägt eine monumentale Ruhe, ein großes Schweigen lagert über ihnen, denn die Empfindung ist dabei so keusch und so tief und braucht deshalb keine Worte oder Gesten. Seine Figuren schweigen, sie lassen bloß in der Seele des Betrachters verwandte Töne mitschwingen, sie selber sind kaum gesprächig, geschweige denn geschwätzig.²⁷ Natürlich ist es kein Zufall,

daß er dabei, an altnordische Traditionen anknüpfend, zur Technik der Holzstruktur griff, die er auch in der herrlich daherstürmenden Reitergestalt der „Walküre“ mit meisterlicher Sicherheit erneuerte. Der Geist dieser Technik bindet ihn noch fester an den Boden der Heimat, deren innerstes Wesen so vernehmlich aus seinem ganzen Lebenswerke spricht.²⁸

3.2.1. *Reitende Walküre mit Schwert* (1904)



Stephan Sinding:
*Reitende Walküre mit
Schwert* (1904)
Bronze, 53 x 40 x 20 cm,
Galerie Ritthaler, Diessen
am Ammersee

²⁷ Vgl. Osborn, Max: „Stephan Sinding“. In: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst* 9 (1904), S. 129-138, hier S. 132f.; Siehe zu den Frauenfiguren des Künstlers und deren Abbildungen ebd., S. 129-138.

²⁸ Ebd., S. 136.



Detail: *Reitende Walküre mit Schwert*

3.2.2. *Reitende Walküre mit Speer* (1908)

Seit den frühen 1880er Jahren beherrschten nordische Gestalten Sindings Gestaltungswelt. 1902 erstellte er eine Holzstatuette einer schwertschwingenden, halbbedeckten Walküre, um gleich dann 1904 eine Replik in kleinerem Format aus Bronze und Elfenbein zu fertigen. 1908 entstand im Pariser Atelier des Künstlers eine auf dem Pferd dahingaloppierende, völlig nackte Walküre mit Speer, in anderthalbfacher Lebensgröße.²⁹

Nach den bis zum Jahr 1908 entstandenen Werken entwarf Stephan Sinding 1910 das Modell für die Kolossalbronze der reitenden Walküre für die Gröningen-Promenade in Kopenhagen, das als Abschluss der Kopenhagener Zeit auf sein älteres Modell zurückgeht.³⁰ Dieses phänomenale Kunstwerk, seine *Walküre*, ist in ihrer beispiellosen und genialen Art als Vorkämpferin in Reckenschlacht - ganz dem Geiste der *Edda* gewidmet - ein völlig neues Gebiet für den Künstler.³¹ Anfangs hat er

in seiner Walküre eine Holzskulptur geschaffen, bei der das Eckige, Unausgeglichene des Stoffes glänzend mit der seelischen Auffassung eines Wesens zusammenstimmt, dessen Sinn und Art dem Schroffen und Strengen zustrebt. Dieses Weib und ihr Pferd sind wirklich Gespenster der Vorwelt, Erscheinungen, wie sie nur eine heroische Phantasie gestalten kann, nordischer Balladenstil in feste Form gebracht.³²

²⁹ Vgl. Niggli, Reto: „Stephan Sinding“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 194f., hier S. 195.; Siehe auch dazu Osborn, S. 60.; Er schuf außer den unterschiedlichen Statuen der Walküre (1902-1910) u.a. auch eine Statue mit dem Namen *Siegfried and Brunhilde* zwischen 1906 und 1914. Vgl. Gentry, S. 301. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)

³⁰ Vgl. Thieme, Ulrich: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 31. Leipzig: Seemann 1937, S. 85.

³¹ Vgl. Osborn, S. 60.

³² Boehn, S. 134.

Stephan Sinding:
*Reitende Walküre mit
Speer* (1908)
Bronze, 57 x 52,
Galerie und
Kunstantiquariat Joseph
Fach, Frankfurt am Main



Kolossalbrunne in Kopenhagen auf
der Gröningen-Promenade

In Bronze, Holz und Elfenbein wurde also zurzeit der Jahrhundertwende die das Schwert oder den Speer haltende *Walküre* vom dänisch-norwegischen Künstler gefertigt. Mit dem Pferd auf einem abfallenden Felssockel dargestellt wird ihr jedweder Wirklichkeitsbezug entzogen. Dadurch wird sie lediglich als Bewunderungsobjekt hervorgehoben. Sie stellt als halbgekleidete Figur die Allegorie der Kämpfenden dar, wobei jedoch ihre Nacktheit, die Plastik der Körperhaltung, die wehenden, langen Haare und das wehende Kleid eher ihre Weiblichkeit als ihre Kampfeslust betonen.

Auf sturmgepeitschter Höhe schreitet das eckig starke Roß, mit dem erregt vorgebeugten Kopf die Tiefe messend, die zu überspringen ist. Der Wind fegt vom Rücken her und treibt die Mähne und den Schwanz des Pferdes und Gewand und Haar der Walküre in wildem Gebauch. Die Trutzjungfrau greift mit der Linken in die Pferdemahe und erhebt in der Rechten das nackte Schwert und regiert das Tier mit heroischem Schenkeldruck. Hei, wie das Kampfesfeuer aus den Demantaugen des streng schönen Gesichtes blitzt! Das ist eine echte Walküre, die echte

wahrhaftige Schlachtjungfrau, die einem Bildner geglückt ist. Natürlich konnte er da nicht mit der hellenischen Schablone arbeiten.³³

Es geht dabei um eine geübte Kämpferin, die sicher im Sattel sitzt und vor Energie strotzt, diesmal aber ohne das wehende Kleid, so kann das Element ihrer Nacktheit zweideutig betrachtet werden. Einerseits ist nichts verdeckt, nichts ist vorgetäuscht, andererseits zeigt sie - da nackt - trotz der Kampfbereitschaft ihre Schutzlosigkeit, sie liefert sich sozusagen selbst aus.

³³ Rapsilber, 1902, S. 16.; Aufgrund des Verlags Keller u. Reiner zu Berlin wurde der Künstler dazu bewogen, geeignete Reproduktionen herzustellen, sodass seine Figuren aus Marmor, Holz oder Bronze zu leicht erschwinglichen Preisen größeren Kreisen angeboten werden konnten. Sie sollten somit die edle Plastik in das bürgerliche Haus tragen und dadurch eine wichtige Mission erfüllen zur damaligen Läuterung des Kunstgeschmacks. Vgl. ebd., S. 6.

Meine Arbeit stellte im konkreten Lichte die Thematik der sich aus der Androgynie ergebenden Fremdheit Brunhildes und die Konstruktion und De-Konstruktion der Figur in Literatur und Kunst dar. Die Besonderheit der Verbindung der Motive gab dieser Arbeit ihren einmaligen Charakter, da weder diese weibliche Figur noch der hier behandelte theoretische Diskurs bis jetzt auf diese explizite Weise untersucht worden sind. Konkreter ausgeführt wurde der Gang Brunhildes vom Kriegsschauplatz ihres nordischen und germanischen mythologischen Herkunftsraums bis zu dem auf ihren Befehl hin aufgestellten Scheiterhaufen und ihren selbst erwählten Freitod geschildert und interpretiert.

Bei der Interpretation des umfangreichen Feldes der Thematik der Androgynie und der Fremdheit wurden die unterschiedlichsten Werke und Abbildungen hinzugezogen, die das breite Spektrum dieser Forschung aufzeigten. Brunhild, ungeachtet des jeweiligen Autors bzw. Künstlers, wurde nach den Normalisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts bezüglich der geltenden Geschlechterbeziehungen kanonisiert, indem ihr aufgrund der Verlustängste der Männer, was durch die von ihr symbolisierte Umkehrung der Rollen deutlich wird, ihre übermenschliche Macht sowohl in der Kunst als auch in der Literatur entzogen wurde. Brunhild bzw. die Frau sollte entkräftet werden und dafür gab es kein besseres Objekt bzw. Opfer als die vermeintlich starke Brunhild.

Doch ihre aus ihrer Androgynität sich ergebende Fremdheit - das zentrale Ergebnis und der Schwerpunkt dieser Arbeit - beschränkte sich nicht nur auf diese zwei Hauptachsen, sondern sie zeigte die Normierungen des Patriarchats in allen ihren Aspekten. Auffällige Gemeinsamkeiten bei der Interpretation – ungeachtet gravierender Unterschiede – wiesen die Analysen des Untersuchungsmaterials auf und damit erläuterten sie die Genderproblematik. Diese Dissertation ist auch für denjenigen Forscher von Nutzen, der ein bestimmtes Interesse an *einem* Dichter oder Künstler hegt. Trotz jedoch ähnlicher Projektionen bei der Verortung der Figur rückten bei der jeweiligen Analyse auch differente Schattierungen des Weiblichen ins Zentrum des Ganzen.

Zum größten Teil unerforschte Werke, (heute) ganz vergessene Künstler und Dichter des 19. Jahrhunderts und sehr altes Untersuchungsmaterial erschwerten den Umgang mit den Quellen und der fast nicht existierenden Forschungsliteratur, wobei die Werke selbst, ob Literatur oder Abbildungen, in der Kunst kaum oder nur sehr erschwert zu lokalisieren waren. Viele Texte in Form von Mikrofiche oder Mikrofilm, die meisten als *rara*-Bücher, die nur im Rara-Raum einer deutschen Bibliothek zu lesen waren, gaben der Forschung ihren wahren Sinn, den des reinen Forschens verbunden mit der Freude des Suchens und Findens oder auch des Öfteren des Nicht-Findens. Aus diesem Grund leistet die hier vorliegende Arbeit einen ersten Beitrag zur Wiederentdeckung und zur Wiedergeburt vieler hier behandelter Dichter und Künstler. So bietet sich nun ein umfangreiches Feld für die Forschung, um jenen vergessenen Gelehrten wieder Stimme und Leben zu verleihen und sie vom Staub der Zeit zu befreien.

Aufgrund dieser Tatsache und mangels der neueren Beschäftigung mit diesen Werken und Darstellungen erklären sich die alten Literaturgeschichten und die vielen Beiträge von damaligen zeitgenössischen Zeitschriften und Büchern, die hier benutzt wurden und den Zeitgeist und die einstige Rezeption der Figur aufzeigen, obschon sie sich zum größten Teil in ein paar Zeilen oder in einigen kurzen negativen Kritiken erschöpften.

Für Brunichilde, die Merowinger-Königin, vor deren Anblick viele Völker zugrunde gehen werden, nach dem gleichnamigen Titel von 1.1., wurden u.a. zwei Quellen über das Leben der um 545-50 geborenen Brunichilde herangezogen, nämlich die *Historia Frankorum* von Gregor von Tours und die *Fredegar-Chronik* von Scholasticus Fredegarius. Die Grundlage für diese

Auswahl lag eben in der unterschiedlichen Sichtweise der Autoren, die sich, was die Figur an sich und deren Handeln betrifft, gar nicht so einig sind und sie entweder verurteilen oder bewundern.

Die Hochzeit mit Sigibert, ihr Ruf als Übeltäterin und der qualvolle Tod der fremden Königin Brunichilde standen hier im Mittelpunkt des Interesses. Ihr durch Bluttaten tradiertes Bild ist jenes der machtbesessenen Herrscherin, deren feindliche Überlieferung ihr Image durch die Jahrhunderte sehr stark geprägt hat. Das Haus der Merowinger, der Streit der Königinnen, die von Verwandten herbeigeführte Ermordung Sigiberts und allgemein die historischen Konstellationen zwischen Sigibert, Brunichilde und Fredegunde boten, wie bewiesen, reichlich Boden dafür, die Sage in der Geschichte zu verwurzeln.

Die Behauptung dieser allen Übels bringenden Frau stützten in der vorliegenden Arbeit zwei kaum bekannte literarische Beispiele. Ihr Märtyrer-ähnliches Ende, dass sie an den Schwänzen der stärksten Pferde gebunden und von ihnen gezogen und zerrissen wurde, schildert Giovanni Boccaccio mit Distanz und Ironie, da die Frauen, so Boccaccio, doppelzüngig sind und durchaus von Natur aus darauf bedacht, den Männern zu schaden. Nicht anders wurde sie im Gedicht von Ferdinand Freiligrath dargestellt, wo die Poesie als Dienerin der Gerechtigkeit über die frevelhafte Brunichilde entscheidet.

Durch die Erforschung der unterschiedlichen Quellen, nämlich des *Nibelungen-* und des deutschen *Siegfriedliedes*, bestimmter *Edda-Lieder* und mythologischer Motive und der Ermittlung ihrer Unterschiede ließen sich im zweiten Kapitel die Hauptstränge der Brunhildsage erschließen. So wurde zwischen der nordischen und der so genannten kontinentalen Sagenentwicklung unterschieden, indem die vagen Grenzen des Mythischen im deutschen und im skandinavischen Raum konkretisiert wurden. Besonders hilfreich dabei war die Unterscheidung zwischen der Erweckungs- und der Werbungssage, denn die erstere weist auf die nordischen Quellen, auf die Tochter Odins, die Walküre, hin, während die zweite von der isländischen Königin handelt.

Des Weiteren wurde aufgezeigt, dass das *Nibelungenlied* die mythischen Gestalten der Sage zu verdrängen versucht hat, einen sehr geringen Teil von der ursprünglichen Sage behält und die heidnischen Bestandteile abstößt, während die alte Sage mit der *Edda* wegen der späteren Christianisierung des Nordens ihre poetische Auferstehung in unverfälschter Reinheit feiert. Die nordische Brunhild ist also eine wilde vorkosmische Frauennatur, die des *Nibelungenliedes* eine Närrin, deren Androgynität nur dazu dient, sie zu verhöhnen.

Die Figur des Fremden als „Supernumerarius“ in einem Kreis und die Definition der Grenze dieses Kreises wurde im dritten Kapitel anhand der Simmelschen Annäherung aus sozialpsychologischer Sicht gesehen. Im Augenmerk stand jedoch explizit die relationale Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden und der Konstruktcharakter von Identität und Fremdheit, wobei als Schlussfolgerung das Konstrukt der erwünschten Weiblichkeit einerseits und der Ausschluss der fremden Frau andererseits den theoretischen Überlegungen folgten.

Anhand des viel zitierten Satzes von Georg Simmel „Der Gast, der heute kommt und morgen bleibt“, der von der jeweiligen Gesellschaft konstruierten imaginativen Geographie und des Begriffs der „Wechselwirkung“ ebenfalls bei Simmel - um nur einiges zu nennen - wurde der problematische Übergang des Fremden in die enge Welt des Eigenen gezeigt.

Das Paradoxon des in Faszination und Schrecken versetzten Individuums in seiner Begegnung mit dem Fremden wurde nach seiner Erläuterung anhand von Immanuel Kants Begriff der *Allgemeinen Hospitalität* und des Grundschemas von Silvia Bovenschen der zuweilen idealisierten zuweilen dämonischen Weiblichkeit verbunden und interpretiert. Konkreter führten zu der Problematik der Abweisung bzw. Aneignung Beispiele aus den Bereichen der Geographie, der Gender Studies, der Soziologie und der Psychologie, u.a. auch wie die

Ausgrenzung in ihrer Form als Selbstexklusion zum Verlust der Identität führt oder wie die vermeintliche Aneignung des Fremden die Identitätswahrung der Wir-Gruppe schützt oder auch wie der Übergang vom einen sozialen Status zum anderen aus dem Gast einen Parasiten macht. Die Eroberung des Landes als elementare Form der Aneignung im Sinne der Eroberung der wilden, weiblichen Natur und das asymmetrische Gast- und Bürgerrecht bewiesen ebenfalls die Hauptstränge des Ein- oder besser gesagt des Ausschlusses des Fremden, des Nicht-Gleichen. Die Relativität des Fremdseins, die Dimensionen der Fremdheit und die damit zusammenhängenden Charakteristika, die entscheiden, dass andere als Fremde eingestuft werden und dass das Fremde nach eigenen Maßstäben konstruiert wird, wurden im Kapitel 3.3. u.d.T. „Das Fremde als *xenon*, *allogrion* und *heterogen*, als Relationsbegriff, als Konstrukt“ bewiesen.

Es wurde vor allem zwischen unterschiedlichen Steigerungsgraden und Dimensionen der Fremdheit unterschieden, wobei der Rahmen, was als bekannt bzw. unbekannt, vertraut bzw. fremd gilt, mit der Verarbeitungsleistung eines Subjekts verbunden ist und flexible Grenzen hat, da uns das heute Unvertraute morgen schon näherstehen kann. Zu nennen waren u.a. auch nach der Theorie des Philosophen Bernhard Waldenfels einerseits die alltägliche, die strukturelle und die radikale Fremdheit, und zum anderen die regionale, die politische, die religiöse und die soziale Fremdheit.

Mit geschärftem Blick auf die Kategorie Geschlecht und anhand der Schriften Simmels *Weibliche Kultur* und *Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem* wurde hier konkreter von einer Zwei-Welten-Kultur gesprochen. Zu den Schlussfolgerungen führten anschließend die Überlegungen, dass die Kultur nichts Geschlechtloses ist und keineswegs in reiner Sachlichkeit jenseits von Mann und Frau steht und dass der Mann zum geborenen Stifter einer übergeschlechtlichen, nach männlichen Maßstäben, *objektiven* Kultur wird. Die Frage, ob der Gedanke der Kultur des Eigenen zur Akkultur des Fremden führt, findet reichlich Boden insbesondere bei der kulturellen Wertung der Geschlechter.

Es wurde erklärt, wie man sich durch die Konstruktion des Fremden die heile Welt des Eigenen schafft, indem das kulturelle Gedächtnis das Zugehörige vom Nichtzugehörigen trennt. Zusätzlich erwiesen sich die andere Kultur, die andere Religion, die andere Ordnung, ein Teil der eigenen Person, das Unbewusste, und vor allem das andere Geschlecht als Komplementaritätsmodelle, als treibendes Motiv, das zwar zum Fremden führte, doch durch die Angst vor der Unordnung und dem Unbekannten einen *horror alieni* hervorriefen, der Abwehrmechanismen erzeugte.

Der theoretische Diskurs zur Problematik der Fremdheit mündete in den abschließenden Überlegungen bezüglich der Kultur und der Akkultur in den Kapiteln 3.4. und 3.5. in besonderem Maße in die Zwei-Welten-Kultur, oder besser gesagt, in die Eine-Welt-Kultur, nämlich die männliche. Laut der verwendeten theoretischen Argumentationskette stand Brunhild als Mannweib, als Unnatur in der damaligen Normengesellschaft, sie kann nach J.J. Rousseau nicht Krieger und Amme zugleich sein, sie besitzt nach Julia Kristeva ein Leben, sie distanziert sich von den übrigen und trotz der vermeintlichen Integration durch die Ehe gerät *die fremde Frau* und nicht die Wir-Gruppe nach ihrer angeblichen, konstruierten Dämonisierung in Gefahr.

Die bei Brunhild präsenten Dimensionen der Fremdheit, die den herrschenden Ton der Regionalität aufzeigen, führten im vierten Kapitel innerhalb des Rahmens der geschlechtlichen Opposition warm-kalt und des Komplexes der „Kalten Männlichkeit“ verbunden mit Gegensatzpaaren, die als konstruierte Fremdbezeichnungen zum eigenen Ideal gelten, zur Auslegung ihrer Heimat als Ort des Satans, der nördlichen Finsternis. Und diesen Ort, die wilde, höllische Natur, verkörpert in der Literatur Brunhild selbst. Diese räumliche Dimension des Fremdseins, jene Grenzlinie zwischen innen und außen, die Einheit und zugleich Differenz schuf, spielte bei Brunhild eine entscheidende Rolle bei der Bildung bzw. bei dem Verlust ihrer

Identität, da von einem ambivalenten Verhältnis zwischen der Heidin aus dem Hohen Norden und der Wir-Gruppe, der patriarchalen Gesellschaft der Wormser, nicht die Rede sein konnte.

Als die Synthese von Weiblichkeit und Männlichkeit suggerierte die Androgynie den Gedanken der Symmetrie, doch symmetrische Verhältnisse im realen Leben sind eher ein abstraktes Ideal. Durch Asymmetrie wurde stets das Verhältnis der Geschlechter zueinander charakterisiert, wie die Analyse spezifischer Felder bei Simone de Beauvoir, Virginia Woolf und Judith Butler in 5.1. zeigte.

Dem in Anlehnung an den antiken Gastfreundschaftsbrauch *der tessera hospitalis* formulierten Strukturmodell Achim Aurnhammers (1986) zufolge, nach dem das Literaturästhetische mit dem Motiv der Androgynie in Verbindung gebracht wurde, identifizierten sich sowohl Konfigurationen bezüglich des zweieinigen als auch des inneren Paares. Diesem *symbolontischen Curriculum* Aurnhammers - Ganzheit, Trennung, Rekurs - ist bei der Auslegung der Androgynität Brunhild methodologisch gefolgt worden.

Wie gezeigt wurde, erwies sich nie die Figur des Androgynen als ein Versuch für die allmähliche Auflösung der Geschlechterdifferenz, sei es in der *Genesis*, beim platonischen Androgynos und beim ovidischen Hermaphroditos, bei den Amazonen, in der Renaissance oder bei Carl-Gustav Jung mit seinem patriarchalen Begriff der Androgynie. Seine Archetypenlehre ist reiner Ausdruck des patriarchalen Denkens und des männlichen Bewusstseins.

Auch im utopischen Ur- und Endziel des Menschen, da sich die Idee der Androgynie unmittelbar Gedanken über die vollkommene Ursprungsgestalt des Menschen und die Wiederherstellung der verlorenen Urbildlichkeit macht, scheitert der androgyn Diskurs. Der *Hieros Gamos* - personifiziert in der Literatur im Hohen Paar - erfolgt durch die Wiedervereinigung Brunhildes und Siegfrieds, des zweieinigen Paares, verbunden mit der Opfertradition des Liebesmythos. Brunhild stirbt auf der Bühne des 19. Jahrhunderts den Freitod in ihrer Vereinigung mit Siegfried im Jenseits.

Abschließend wurde durch die Verschmelzung mancher theoretischen Überlegungen und Beispiele aus der Literatur bewiesen, dass Brunhilde mit ihrer männlichen Seele irritiert, sie *teilt ihre Meinung mit*, statt zu überlegen, sie *handelt* sogar und bricht so aus der gewohnten Ordnung aus.

Es gibt nur einen Ausweg, um dem zu entkommen, nämlich das Konstrukt der erwünschten Weiblichkeit, ihre Feminisierung, ihre Verdinglichung, ihre Entmachtung, ihr Ausschluss. Die Androgynie Brunhildes wird konstruiert, nur um ihrer Dekonstruktion willen.

Im zweiten Teil wurde dies im *Nibelungen-Hort* von Ernst Raupach durch die parodistische Darstellung des Liedes des *Hürnen Seyfrid* konkretisiert und somit das Bild der fremden Frau zerstört und verhöhnt. Raupach verband auch das Übel der Menschenwelt mit dem Hort und den Frauen und identifizierte die androgyn Brunhild mit ihrer *terra incognita*, die erobert und gezähmt werden musste. Der männliche Geist und das männliche Herz wurden betont, während das Frauentum in seiner Verelendung aufgezeigt wurde. Aus der mächtigen Brunhild kreierte Raupach ein meckerndes, eifersüchtiges Weib, eine geldgierige skrupellose Frau. Ihr paradigmatisches Ende sollte jeden weiblichen Widerstand gegen die geltenden Normen im Keim ersticken.

Bei Richard Wagner erwies sich weiterhin die Motivik der Androgynie anhand der inzestuösen Beziehungen Brünnhildes als bloßer Ausdruck der Macht- und Geschlechterverhältnisse. Die Männin als Urtypus der androgynen Frau erwies sich als eine sich selbst aufhebende Männerphantasie, die den Vorschriften Wotans folgend wie eine folgsame Tochter des 19. Jahrhunderts handelte. Beim ersten zweieinigen Paar Wotans und Brünnhildes stand der Vater für die dominierende Hälfte, wo die Tochter nur in seinem Namen handelte. Handelt sie eigenständig, bedeutet das ihren Ruin, wie im Kapitel 2.2.5. u.d.T. „Erstes Chiasma zwischen

Vater und Tochter“ gezeigt wurde. Bei ihrem vorläufigen Rekurs mit Siegfried in 2.2.6. wurden die Phantasien Siegfrieds von der Mutter- und der Weibesliebe angeregt, wobei sich die pubertäre Angst des sich noch in der Geburt befindenden Mannes in der schlafenden Brünnhilde wiederfand. Ihre Erweckung durch Siegfried d.h. die Übergabe ihres göttlichen Urwissens, ihrer Waffen und ihres Rosses verwandelten sie in ein „trauriges Weib“, das nach dem zweiten Chiasma mit Siegfried im endgültigen Rekurs im Tode die Erlösung fand.

Die männliche und somit die höhere Stufe des Bewusstseins erhielt die Hebbelsche Brunhild anfangs, die Fremde in der Welt der Wormser, wie sie sagte. Ihrer höllischen Heimat wurde die Erdzugehörigkeit aberkannt, Brunhild wurde also in diesem Sinne die Zugehörigkeit zu den Menschen aberkannt. Bei Hebbel wurde „die letzte Riesin“ trotz und gerade wegen ihrer archaischen Fremdheit überwältigt und verdinglicht. Durch den durch Asymmetrie gekennzeichneten Frauentausch wurde auch erläutert, wie die Konstitution der männlichen Identität zulasten der Frau agierte. Durch ihr Ende, ganz singulär im Vergleich zu anderen Quellen, durch ihr vampirisches Dasein im Grabe Siegfrieds, ist Hebbels „männlichste Frau“ ein lebendiger Schmuck im Reich der Toten, da sie nach ihrer Entmachtung ein überflüssiges Un-Wesen für die Geschichte geworden ist.

Des Nordens fremde Wildheit verkörpert das Geibelsche „Hünenweib“, seine „Männin“, und dies begründet sich durch ihre heidnische Rätselhaftigkeit und die daraus entstandene Bedrohung. Geibel entmythisierte das Porträt seiner Männin, indem er sie nicht als Amazone bezeichnet, sondern sie einerseits in eine gastfreundliche Wirtin, andererseits in eine Mänade verwandelte. Durch die Verteilung der Rollen, wo der gutmütige Gunther als Opfer einer erbarmungslosen Frau dargestellt und vom tapferen Frauenbezwinger Siegfried ergänzt wurde, enthüllten sich die Projektionen der dämonisierten Weiblichkeit anhand der Figuren Sigruns, der gefürchteten Zaubergreisin, und Brunhildes, die sich nach allen möglichen Inszenierungen des Übels als den Tod bringende Norne das Leben nahm.

Einen besonderen Stellenwert erhielt in der hier vorliegenden Forschung das Werk vom unbekanntem Autor Robert Waldmüller, da das rätselhafte Sphinxartige bei ihr verbunden mit ihrem vorkosmischen Umfeld eine entartete Natur aus männlicher Perspektive projizierten. Die sich auf Männerjagd befindende, blutrünstige Hyäne in ihrem ungastlichen Land wurde paradigmatisch vom züchtigen Blitz getötet.

Die nordische Version der Sage von Reinhold Sigismund mit Figuren ausschließlich von den *Edda*-Liedern, u.a. mit Helmgunnar und Agnar, Högni und Gunnar und mit dem Riesenweib vor den Toren der Unterwelt, führte trotz der unheimlichen Unterschiede der Rezeption der Figur von den übrigen Schriftstellern ebenfalls zum erwünschten Frauenbild des Patriarchats. Schon auf dem Walkürenfelsen wurde von ihr gesprochen, während sie schlief bzw. schwieg, und bei ihrer Erweckung war sie schon ein liebes Weib. Listige Weiber herrschten bei Sigismund, der Neid, der Betrug, die Rache, der Streit und der Mord krönten die Geschehnisse. Ihr Tod in Anlehnung an das eddische Lied *Brynhildes Todesfahrt* ist ein Lob der heroischen Taten Sigurds, ihr aber, von der alles Üble ausging, wurde untersagt, Sigurd in den Tod zu folgen. Eine erbärmliche Amazone ohne Waffen, ohne Identität, ist auch diese nördlichste Brunhild.

Schwerpunkt in der Auseinandersetzung Goethes mit der Figur Brunhildes war nicht nur die Figur selbst, sondern auch seine eher distanzierte Haltung zum Mittelalter und konkreter zum *Nibelungenlied*, das er im ständigen Vergleich mit Homer rezipierte und so der antiken klassischen Dichtung den Vorzug gab. Die kurze hiesige Analyse bezeugte allerdings das Verhältnis Goethes zur nordischen Mythologie und seine Distanzierung vom *Nibelungenlied*. Ihm verdankt man das wohl erste, frei von Vorgaben, künstlerische Debüt der Brunhild, wie sie Goethe nannte, deren zwiespältige Darstellung, ihre bewiesenen Fremdheitselemente samt ihrer polaren Herkunft die hier vorliegende These unterstützten.

Brynhildis figurierte bei Gottfried Kinkel als eine Phantasiefigur des Mannes, um die zahlreiche Vorstellungen seiner Wünsche sowie auch seiner Befürchtungen kreisen. Die bildliche und zugleich inhaltliche Unterteilung dieses geschlechtsverbundenen Gedichtes in acht thematische männliche und weibliche Gemälde, enthüllte acht *Phantasiegebilde* bzw. *Deckphantasien*, die unmittelbar die verborgenen Seiten des Unbewussten ans Licht brachten. Diese Schlussfolgerungen wurden auf zweiter Ebene durch die Interpretation dieses Gedichtes als manifesten Traum des Helden, in dem sich die latenten Gedanken der Männerphantasie verbargen, bestätigt.

Der pädagogische Anspruch von Johannes Scherr auf Allgemeinbildung, der bezüglich der Frauenwelt immer strenger wurde, entwickelte sich in all seiner Pracht in einer Fülle, in einer Anthologie patriarchaler Ge- und zugleich Verbote für die Frauen in seiner durchzogen vom Zeitgeist Schillers sarkastischen satirischen Novelle *Brunhild*. Anhand u.a. der „Unnatur“ und „der Großweibssucht“ seiner „Lucifera“ wurde die kulturelle Minderwertigkeit des weiblichen Geschlechts eruiert. Durch ihre Rolle in seiner *Kultur- und Sittengeschichte der deutschen Frauen* und nach dem Vergleich zur Schillerschen Hero in *Hero und Leander* und der Ballade *Königskinder* wurde Brunhild als Ergänzungsbestimmung Sigfrieds definiert. Dieses Werk schildert die patriarchale Welt par excellence und kann mit seiner scharfen Zunge als Handbuch der damaligen Normen, als Apotheose des Patriarchats, exemplarisch benutzt werden.

Der dritte Teil u.d.T. „Brunhild in ihrer Verdinglichung als Kunst-,Objekt“ - sowohl in seiner Eigenständigkeit als auch als Verbildlichung der Entmachtung Brunhildes und als gewichtige Ergänzung zu den Charakteristika der Figur in der Literatur - bewies durch die Interpretation der Darstellungen der Figur ausdrücklich die Stellung der fremden Frau in der alten gesellschaftlichen Ordnung, indem sie sogar die übertriebene Hervorhebung ihrer gezähmten Weiblichkeit als Stabilisierungsfaktor der geltenden Ordnung nutzt.

Einerseits versprachen die Abbildungen Brunhildes, was sich die damalige, patriarchale Welt wünschte, denn jede Einzelheit diene dazu, die abgebildete Figur vertrauter zu machen. Nicht die Fremde wurde abgebildet, sondern die erwünschte Vertraute, das erwünschte Frauenbild der tüchtigen Frau. Diese bildlichen Darstellungen versprachen zusammengefasst zum einen die Erfüllung der Wünsche, andererseits aber drückten sich in ihnen die Ängste der Umkehrung der Rollen aus.

Im ersten Kapitel des dritten Teiles wurden im Rahmen ihrer vielfältigen Metamorphosen in der Kunst ihre projizierten Rollen veranschaulicht, nämlich ihre Darstellung als Vorläuferin der femme fatale beim Schweizer Johann-Heinrich Füssli um 1800, wo sie Siegfried bzw. den Mann in den Untergang zog und Gunther mit triumphierendem Blick voller Hohn an den Haken hängte, eine Szene, die erst nach hundert Jahren von Josef-Kaspar Sattler aufgegriffen wurde und diese Rolle der erbarmungslosen Frau bestätigte.

Ihr wurde auch die Rolle als höfische Dame in sanfter Weiblichkeit bei Julius Schnorr von Carolsfeld zugeschrieben, während sie bei Karl Schmolz von Eisenwerth als demütige Königin erscheint, als Randfigur im Gemälde, das - welche Ironie - ihren Namen trug.

Trotz des unfassbaren Einflusses Wagners auf die bildliche Darstellung der Figur muss dabei erwähnt werden, dass die oben analysierten vom Patriarchat geprägten Motive nicht aus dem Blickwinkel der Künstler verschwanden, zumal die Wagnersche Brünnhilde als Tochter Wotans und Geliebte Siegfrieds die Künstler inspirierte und beflügelte, wie das zweite Kapitel veranschaulichte.

Als zarte untertänige junge Frau im Geschlechterkampf mit Siegfried bei Michael Echter und ebenfalls als Liebesopfer auf dem Scheiterhaufen bei ihm verkörperte sie die Rolle des schwachen Weibes und der sich opfernden Frau.

Bei Hans Thoma folgte sie als gehorsame Tochter trotz ihrer Verzweiflung dem Befehl ihres Vaters, während sie als Walküre im *Walkürenritt* und in der *Walküre* für eine Antiwalküre stand, eine eher schwangere Walküre, die explizit zum Ausdruck brachte, dass das Schlachtfeld reine Männer-Domäne ist.

Die erotischen Gemälde von Ferdinand Leeke verwiesen auf eine Liebesszene und ihre Interpretation bestätigte die vorliegende Wagner-Relektüre im Hinblick auf den Inzest.

Als androgyne Reiterin auf dem Schlachtfeld ist sie bei Robert Engels der Inbegriff des *tremendum* für die Männerwelt, doch sie strahlt einen gewissen weiblichen Charme aus. Die gefallenen unbekleideten Männer auf dem Kampffeld drücken durch ihre Haltung ein sadomasochistisches Gewaltverhältnis nach der Jahrhundertwende aus, das die Männer in Sklaven oder Schwächlinge verwandelt.

Das Motiv der Bestrafung bzw. der ungehorsamen Tochter unter dem Einfluss Wagners trat mehrmals in der Kunst auf und schockierte bei Hermann Hendrich mit der Eliminierung Brunhildes vom herrischen Vater. Als *tremendum* wurden die weit gefürchteten Walküren bei Hendrich dargestellt als Schreckensbild in ihrer unberechenbaren Natur, doch auch als *faszinosum* wurde Brunhild, als die unter männlicher Perspektive ruhende stille Mutter-Erde abgebildet, nicht als Teil der Landschaft, sondern als die ruhende Landschaft selbst. Die Mannweiblichkeit Brunhildes zeigte sich ebenso in seinem Gemälde *Walküre*, denn das trügerische Gemälde zeigt zwar eine mächtige Frau, doch die Analyse bewies, dass die dominierende Machtposition nicht die Tochter, sondern der Vater innehat.

Nicht anders verhält sich die Figur bei den ausländischen Wagnerianern. Ihr Porträt wird bei Henri Fantin-Latour durch ihre Bestrafung von ihrem Vater, dem allmächtigen Wotan, ergänzt, wo nur die Kontur des weiblichen Körpers im Feuer zu erkennen ist und somit die Macht des Vaters unterstreicht.

Ihre Verwandlung in eine *femme fragile* zeigt Odilon Redon bis zu ihrer unverhüllten Darstellung zu Pferd, wobei Brunhild nicht mit Waffen ausgerüstet ist, sondern durch den dicken Bauch, Symbol der Fruchtbarkeit, als Inkarnation der Männerphantasie ausgelegt wurde. Eine Amazone, doch ohne Amazonentum.

Fuchs statt Schlange, Dolch statt Schwert, beflügelter Helm statt Flügel, die gleichen scharfen Seheraugen und die Idee des Dämonischen - den Trost und zugleich die Bestrafung vereinigend - verbanden die zwei zu vergleichenden Gemälde, den *Seraph* und die *Walküre* bei Michail-Alexandrowitsch Wrubel.

Schutz-, wehrlos und nackt lag sie da vor dem unmündigen kindlichen Knaben, sie, die reife, vollendete Frau bei Arthur Rackham. Ihre Wiedervereinigung in der absoluten Harmonie des Körpers mit dem reinigenden Element des Feuers in einem inquisitorischen Szenario, ein beliebtes Motiv bei der Wagnerschen Brünnhilde, enthüllte ihre Rolle als Liebesopfer bei Arthur Rackham.

Als Gesellschaftsdame im Pariser Cabaret figurierte sie im dritten Kapitel beim Belgier Félicien Rops, als Salongeschöpf, wobei ihr der Mann - angeblich als Randfigur - sie auf die Rolle des zu betrachtenden Objekts reduzierte.

Nicht als Allegorie des Kampfes ist die *Reitende Walküre* beim norwegischen Maler Stephan Sinding zu verstehen. Nein. Durch die Plastizität der Körperhaltung, durch ihre Nacktheit, wurde vor allem ihre Weiblichkeit betont.

Unterschiedliche, noch zu untersuchende Aspekte tauchten während der Forschung auf, wurden aber absichtlich ignoriert, da sie den Rahmen dieser Dissertation sprengen würden. Es bleibt also noch als Ausblick zu den bisherigen Forschungsergebnissen vieles zu bedenken, u.a. wie die Figur Brunhildes auf der Bühne des 20. Jahrhunderts erscheint und ob und auf welche Art und Weise die Machtkämpfe in der Geschlechterfrage ihren Frieden gefunden haben.

Hierzu können zwei Literaten, die gleich nach der Jahrhundertwende eine *Brunhild* verfassten, angeführt werden, nämlich Samuel Lublinski mit seiner Tragödie *Gunther und Brunhild* (1908) und Paul Ernst mit seiner *Brunhild* (1909).¹

Dem Bedürfnis nach reiner Kunst in neuklassischen oder neuromantischen Traditionen folgend schufen Paul Ernst und Samuel Lublinski - in Anlehnung an ihre theoretischen Schriften *Der Weg zur Form* (1906) und *Credo* (1912) des ersteren und *Bilanz der Moderne* (1905) und *Ausgang der Moderne* (1905) des zweiten - ihre Brunhild-Dramen als Vertreter der literarischen Gegenströmung zum Naturalismus und Impressionismus wie zur Dekadenzrichtung um 1905, der Neuklassik.

Samuel Lublinski nennt seine aus dem Stamm der Nornen (vgl. S. 112) kommende Brunhild die Königin von Helgaland² (S. 80), die „Königin der Gletscher“ (S. 147), und er bestimmt schon im Personenregister ihre Rolle: „Brunhild, die Gemahlin Gunthers“.

Paul Ernst sieht sie ebenfalls als Walküre, als Göttin, die die toten Helden nach Walhalla getragen haben soll. (S. 81.) Als Ergänzung zum intellektuellen, friedlichen, doch gekränkten, schwachen König Gunther bei Samuel Lublinski figuriert die androgyne Brunhild, während die „Wölfin“ Brunhild bei Paul Ernst mit den tierischen Zügen eines Ungeheuers neben Gunther, einem exemplarischen Beispiel eines zutiefst erschütterten, charakteristischen Männlichkeitsverständnisses, steht.

Beim Neuromantiker Paul Ernst werden die Elemente der Romantik, das Übernatürliche, der mythische Sagengrund und die märchenhafte Vergangenheit, die zum Symbol eines utopisch-ursprünglichen Zustands werden, wieder aus der Vergessenheit ans Licht gebracht. Das Hohe Paar in seinem Werk *Brunhild*, als Ausklang des ausgehenden 19. Jahrhunderts, tritt wieder zum Vorschein und verleiht seiner Heldin Brunhild die verehrte Rolle eines unschuldigen Opfers aus Liebe, das sich um des Helden willen selbst aufopfert und ihm in den Tod folgt, während sie bei Lublinski neben der Bahre des Helden stirbt, um mit ihm im Tod vereint zu werden. Beide unbekannt, vergessenen Dramen ergänzen zum einen im Lichte der konventionellen geschlechtsspezifischen Vorgaben das Image Brunhildes um die Wende, bestätigen zum anderen das zentrale Ergebnis der Auseinandersetzung mit der Figur im 19. Jahrhundert.

Ein weiterer unerforschter Bereich, die Parallelstellung Brunhildes mit den großen Schwestergestalten der griechischen Mythologie und ihre Ähnlichkeit bzw. Identifizierung aus feministischer Sicht, könnte auch unter den schon genannten Dimensionen des Weiblichen betrachtet werden.

Dies würde eventuell zunächst eine Parallelstellung der Brunhild und ihrer Rivalin Kriemhilde mit der aus der Kolchis kommenden Medea bedeuten, wobei das Phänomen der fremden Frau verbunden mit der Polarisierung Kriemhildes vom Weib zum Teufel, sogar zur Kindesmörderin, analysiert werden könnte. Wie lassen sich die zu behandelten Dimensionen des Weiblichen verbinden, sodass Brunhild und ihre Rivalin Kriemhild als ein chiasmatisch funktionierendes Duett jene Elemente des Weiblichen kombinieren, die Medea charakterisieren?

Unter demselben Aspekt könnte des Weiteren eine Parallelstellung der Brunhild-Figur mit Penthesilea mit der Darstellung der Fremdheit zwischen Mann und Frau und der Begegnung zweier Welten und zweier Kulturen aufgezeigt werden.

Was die Vater-Tochter-Beziehung betrifft und die des Inzests könnte weiterhin eine Parallelstellung Brunhildes mit Antigone folgen mit Schwerpunkt auf den Bereich des Kampfes

¹ Lublinski, Samuel: *Gunther und Brunhild. Tragödie*. Berlin: Bard 1908.; Ernst, Paul: „Brunhild. Trauerspiel in drei Aufzügen“. In: Ders.: *Paul Ernst. Dramen 2*. München: Albert Langen u. Georg Müller 1933, S. 67-125.

² Siehe zu Helgaland bzw. Helgeland und zur Verbindung mit Henrik Ibsen das Kapitel 4.2. (Anm. 29).

der Tochter gegen den Vater, nämlich den Kampf Antigones gegen Kreon und der Wagnerschen Brünnhilde gegen ihren Vater Wotan.

Die historische Gestalt der Merowinger-Königin insbesondere ihre Dämonisierung als Verkörperung des Übelen in ihrer Rezeption in Literatur und Kunst im Laufe der Jahrhunderte bis zum literarischen Geist des 19. Jahrhunderts wären noch zu erforschen. Das Trauerspiel *Brunhild* von Ferdinand Wachter (1821) und das Historische Trauerspiel *Königin Brunhild* von Rudolph-Otto Consentius (1842) öffnen die Tür dafür, da sowohl die Autoren als auch ihre Werke nie untersucht worden sind.

Die hier kurz gefassten Schlusskommentare und der Ausblick vermögen das weite Spektrum der untersuchten Thematik aufzuzeigen und dies wird hoffentlich die Forschung in diese Richtung weiter anregen.

Anhand der Gesamtdarstellung Brunhildes in Literatur und Kunst im untersuchten Zeitraum erwiesen sich hier in besonderem Maße die Fremdheit und die Androgynie als Un-Topos mit bahnbrechendem Beispiel für die hier unterstützte These die *Nibelungen* von Hans-Adolf Bühler.

Da vereinen sich die Motive der Fremdheit und der Androgynie bei Brunhild in *einem* Gemälde, wo die verhasste androgyne Fremde bzw. die verhasste fremde Androgyne, - Brunhild ehrt beide Nominalisierungen mit dem begleitenden Adjektiv - im wahrsten Sinne des Wortes als Außenseiten-Figur beseitigt und marginalisiert wird und entscheidend zum aufschlussreichen Verständnis der polaren Geschlechterbeziehungen im 19. Jahrhundert beiträgt.



A. Übersichtstafeln

1. Paradigmatische Analysen in Literatur und Kunst

1.1. Chronologisches Verzeichnis der Autoren

Johann Wolfgang von Goethe: 1749 Frankfurt am Main – 1832 Weimar
Ernst–Benjamin–Salomo Raupach: 1784 Straupitz bei Liegnitz in Schlesien – 1852 Berlin
Friedrich Hebbel: 1813 Wesselburen in Dithmarschen – 1863 Wien
Richard Wagner: 1813 Leipzig – 1883 Venedig
Emanuel Geibel: 1815 Lübeck – 1884 Lübeck
Johann–Gottfried Kinkel: 1815 Oberkassel (heute zu Bonn) – 1882 Unterstraß bei Zürich (heute Teil von Zürich)
Johannes Scherr: 1817 Hohenrechberg bei Gmünd in Schwaben – 1886 Zürich
Robert Waldmüller: 1822 Hamburg – 1910 Dresden
Reinhold Sigismund: 1834 Schwarzburg in Thüringen – 1900 auch in Schwarzburg

1.2. Chronologisches Verzeichnis der Maler, Bildhauer und Illustratoren

Johann Heinrich Füssli:
1741 Zürich – 1825 London
Julius Schnorr von Carolsfeld:
1794 Leipzig – 1872 Dresden
Michael Echter:
1812 München – 1879 München
Félicien Rops:
1833 Namur – 1898 Essonnes
Henri Fantin-Latour:
1836 Grenoble – 1904 Buré
Hans Thoma:
1839 Bernau im Schwarzwald – 1924 Karlsruhe
Bertrand-Jean Redon (Odilon Redon):
1840 Bordeaux – 1916 Paris
Stephan Sinding:
1846 Trontheim – 1922 Paris
Hermann Hendrich:
1854 Heringen im Harz – 1931 Schreiberhau
Michail Wrubel:
1856 Omsk – 1901 St. Petersburg
Ferdinand Leeke:
1859 Burg bei Magdeburg – 1923 Nürnberg
Robert Engels:
1866 Solingen – 1926 München
Arthur Rackham:
1867 London – 1939 Stilegate UK
Josef Sattler:
1867 Schrobenhausen in Oberbayern – 1931 München
Hans-Adolf Bühler:
1877 Steinen im Schwarzwald – 1951 Burg Sponeck bei Jechtingen im Schwarzwald
Karl Schmoll von Eisenwerth:
1879 Wien – 1948 Braunau

1.3. Paradigmatische Analysen in der Literatur chronologisch dargestellt

Johann Wolfgang von Goethe: <i>Der Maskenzug der romantischen Poesie</i> (1810)
Ernst–Benjamin–Salomo Raupach: <i>Der Nibelungen-Hort. Tragödie in fünf Aufzügen, mit einem Vorspiel</i> (1828)
Johann–Gottfried Kinkel: <i>Brynhildis</i> (1850)
Richard Wagner: <i>Der Ring des Nibelungen</i> (1853–1872)
Emanuel Geibel: <i>Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage</i> (1857)
Friedrich Hebbel: <i>Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen</i> (1860)
Robert Waldmüller: <i>Brunhild</i> (1863)
Johannes Scherr: <i>Brunhild</i> (1870)
Reinhold Sigismund: <i>Brynhilde</i> (1874)

1.4. Paradigmatische Analysen in der Kunst chronologisch dargestellt

Johann–Heinrich Füssli: <i>Der Streit der Königinnen</i> (1805), <i>Kriemhild rühmt vor Brünhild ihren Gemahl Siegfried</i> (1805), <i>Brünhilde betrachtet den von ihr gefesselt an der Decke aufgehängten Gunther</i> (1807) und <i>Brynhild erblickt Sigurd in der Waberlohe</i> (1800–1810)
Julius Schnorr von Carolsfeld: <i>Brunhild und Gunther</i> (1832–33), <i>Brunhildes Ankunft in Worms</i> (1833) und <i>Siegfrieds Heimkehr aus den Sachsen– und Dänenkriegen</i> (1834–44)
Michael Echter: <i>Siegfried entreißt Brünhilde den Ring</i> (1865) und <i>Brünhilde sprengt in den brennenden Scheiterhaufen</i> (1865)
Hans Thoma: <i>Wotan und Brünhilde</i> (1876) oder <i>Wotans Befehl an Brünhilde, Der Walkürenritt</i> (1879) und <i>Walküre</i> (1895)
Henri Fantin–Latour: <i>Finale de la Valkyrie – Die Walküre. Schlusszene</i> (1877)
Félicien Rops: <i>L’ Attrapade – Der Zank</i> (1877)
Odilon Redon: <i>Brünhilde</i> (1885), <i>Brünhilde</i> (1894) und <i>Brünhilde zu Pferd</i> oder <i>Brunhilde</i> oder <i>La Walkyrie</i> (1905)
Ferdinand Leeke: <i>Wotans Abschied</i> und <i>Wotan und Brünhilde</i> (von 1889 bis 1898)
Josef–Kaspar Sattler: <i>Brünhild hat Gunther gefesselt und an einem Nagel an die Wand gehängt</i> (1898–1904)
Michail–Alexandrowitsch Wrubel: <i>Walküre</i> (1899) und <i>Sechsflügliger Seraph</i> (1904)
Hans–Adolf Bühler: <i>Schöpfungsmythos: Erwachen des ewig Männlichen und des ewig Weiblichen</i> (1903–4), <i>Brunhild auf Isenland</i> (1906), <i>Nibelungen</i> (1908), <i>Die Sippe</i> (1909) und <i>Adamskinder</i> (1910)
Stephan Sinding: <i>Reitende Walküre mit Schwert</i> (1904), <i>Reitende Walküre mit Speer</i> (1908) und <i>Reitende Walküre</i> (1910)
Arthur Rackham: Unbetiteltete Illustration aus Richard Wagners <i>Siegfried and the Twilight of the Gods</i> (1911) und aus demselben Buch die Illustration <i>Brünhilde on Grane leaps onto the funeral pyre of Siegfried</i> (1911)
Karl Schmoll von Eisenwerth: <i>Hagen und Brunhild sinnen auf Rache</i> (1912–13) und <i>Empfang der Brunhild in Worms</i> (1914–15)
Robert Engels: Unbetiteltete Illustration für Rudolf Herzogs <i>Germaniens Götter</i> (1919)
Hermann Hendrich: <i>Wotans Abschied</i> (1909), <i>Walkürenritt</i> oder <i>Der Walkürensturm</i> (1909), <i>Walkürensturm</i> (1912–13), <i>Walkürenritt</i> (1913), <i>Walküre</i> (o.J.), <i>Die schlafende Brünhilde</i> (1912–1913), <i>Brünhildes Erwachen</i> (1913) und <i>Die schlafende Brünhilde</i> (1920)

B. Literatur

1. Primärliteratur – Untersuchte Texte

Geibel, Emanuel: „Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage“. In: *Emanuel Geibels Werke*. Vier Teile in einem Bande. Ausgewählt und herausgegeben von Dr. R. Schacht. Mit drei Bildnissen, zwei Abbildungen und vier Handschriften. Leipzig: Hesse und Becker 1915, S. 469-542.

Goethe, Johann Wolfgang von: „Der Maskenzug der romantischen Poesie“. In: Ders.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Bd. 3. Hrsg. von Ernst Beutler. Einführung und Textüberwachung von Hellmuth Freiherrn von Maltzahn. Zürich u. Stuttgart: Artemis 1959, S. 704-711.

Hebbel, Friedrich: *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen*. Stuttgart: Reclam 2008.

Kinkel, Johann-Gottfried: „Brynhildis“. In: Ders.: *Gedichte*. Zweite vermehrte Auflage. Stuttgart und Tübingen: Cotta'scher Verlag 1850, S. 47-49.

Raupach, Ernst-Benjamin-Salomo: *Der Nibelungen-Hort. Tragödie in fünf Aufzügen, mit einem Vorspiel*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1834.

Scherr, Johannes: „Brunhild“. In: *Novellenbuch von Johannes Scherr. Rosi Zurflüh, Brunhild, Werther-Graubart*. Dritter Band. Leipzig: Ernst Lulius Günther 1873, S. 201-254.

Sigismund, Reinhold: *Brynhilde. Tragödie in fünf Aufzügen*. Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt. Rudolfstadt: Private Hofbuchdruckerei 1875.

Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben und kommentiert von Egon Voss. Stuttgart: Reclam 2009.

Waldmüller, Robert (Eduard Duboc): *Brunhild. Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt. Leipzig: Reclam 1874.

2. Weitere Primär- und Forschungsliteratur

- Adam von Bremen: „Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum“. In: *Quellen des 9. und 11. Jahrhunderts zur Geschichte der hamburgischen Kirche und des Reiches*. Neu übertragen von Werner Trillmich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 160-499.
- Adnener, Erwin: „Belief and the Problem of Women“. In: Shirley Ardener (Hrsg.): *Perceiving Women*. London [u.a.]: Tent 1975, S. 1-17.
- Allenow, Michail: „Michail Wrubel und seine künstlerische Mission“. In: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist*. Kunsthalle Düsseldorf: 25. Januar bis 13. April 1997. Haus der Kunst München: 8. Mai bis 20. Juli 1997. Köln: Dumont 1997, S. 13-26.
- Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*. In 10 Bänden. Bd. 5. I-L. Leipzig: Brockhaus 1820.
- Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*. In 10 Bänden. Bd. 5. I-L. Leipzig: Brockhaus 1824.
- Amrain, Susanne: „Der Androgyn. Das poetische Geschlecht und sein Aktus“. In: Renate Berger [u.a.] [Hrsg.]: *Frauen, Weiblichkeit, Schrift. Dokumentation der Tagung in Bielefeld vom Juni 1984*. Herausgegeben von Berlin: Argument 1985, S. 119-129.
- Antonopoulou, Anastasia: *Weiblichkeitskonzeptionen in der deutschen Literatur. Ein Beitrag zur Frauenbildforschung*. Athen: Daf extra 2009.
- Arentzen, Görg-Geerd: *Imago Mundi Cartographica. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt- und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild*. München: Fink 1984.
- Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: Jan Assmann u. Tonio Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1997.
- Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln, Wien: Böhlau 1986. (Literatur und Leben 30) Zugl.: Diss. Univ. Heidelberg 1983/84.
- Aurnhammer, Achim: „Die eins waren, eins sind und eins sein möchten“. In: Hartmut Meesmann und Bernhard Will (Hrsg.): *Androgyn. Jeder Mensch in sich ein Paar!? Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 171-184.
- Baader, Franz von: *Sätze aus der erotischen Philosophie und andere Schriften*. Herausgegeben von Gerd-Klaus Kaltenbrunner. Frankfurt a. M.: Insel 1966.
- Baader, Franz von: *Ausgewählte Schriften zum androgynen Menschenbild*. Herausgegeben von Roland Pietsch. Bensheim: Telesma 1991.
- Badinter, Elisabeth: *Ich bin du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau oder die androgyne Revolution*. Aus dem Französischen von Friedrich Griese. München u. Zürich: Piper 1987.
- Bahr, Hans-Dieter: „Gast“. In: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Herausgegeben von Christoph Wulf. Weinheim: Beltz 1997, S. 801-811.
- Bajou, Valérie: „Jean-Théodore-Fantin-Latour“. Übersetzung aus dem Französischen Isabella v. Künsberg. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 168-170.

- Barber, Peter (Hrsg.): *Das Buch der Karten. Meilensteine der Kartografie aus drei Jahrtausenden*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.
- Bargatzky, Thomas: „Die Ethnologie und das Problem der kulturellen Fremdheit“. In: Theo Sundermeier (Hrsg.): *Den Fremden wahrnehmen. Bausteine für eine Xenologie*. Gütersloh: Mohn 1992, S. 13-29.
- Baudrier, Andrée-Jeanne: „Comparaison entre la *Chanson des Nibelungen*, la pièce *Brunhild* (1857) d' Emmanuel Geibel et la trilogie *Les Nibelungen* (1862) de Friedrich Hebbel: étude de cinq thèmes“. In: Danielle Buschinger (Hrsg.): *Les Nibelungen*. Actes du Colloque du Centre d' Études Médiévales de l' Université de Picardie-Jules Verne Amiens (12 et 13 Janvier 2001). Amiens: Pr. du Centre d' Études Médiévales Univ. de Picardie 2001, S. 133-139.
- Bauer, Curt: *Raupach als Lustspieldichter*. Hochschulschrift. Zugl.: Diss. Univ. Breslau 1913.
- Baumgardt, Ursula: *Koenig Drosserbart und C.G. Jungs Frauenbild. Kritische Gedanken zu Anima und Animus*. Olten: Walter 1987.
- Baumgardt, Ursula: „Abschied von überlieferten Geschlechterrollen“. In: Hartmut Meesmann u. Bernhard Sill (Hrsg.): *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 217-233.
- Baumgartner, Alexander: *Island und die Färöer. Nordische Fahrten. Skizzen und Studien*. Mit einem Titelbilde in Farbendruck, 135 Abbildungen und einer Karte. Freiburg i. Br.: Herder 1884-85.
- Baumgartner, Alexander: *Island und die Färöer*. Dritte vermehrte Auflage. Freiburg i. Br.: Herder 1902. (Nordische Fahrten)
- Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968.
- Bechtle, Richard: *Wege nach Hellas. Studien zum Griechenlandbild deutscher Reisender*. Eßlingen: Bechtle 1959. (Darin ins. das Kapitel „Ein biedermeierlicher Epigone: Emanuel Geibel“, S. 101-118.)
- Becker, Gabriele [u.a]: „Zur Situation der Frau im Mittelalter und in der frühen Neuzeit“. In: Gabriele Becker, Silvia Bovenschen [u.a]: *Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 11-128.
- Becker, Judith u. Braun, Bettina: „Die Begegnung mit Fremden und das Geschichtsbewusstsein – Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Die Begegnung mit Fremden und das Geschichtsbewusstsein*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 7-14.
- Beda Venerabilis: „Historia ecclesiastica gentis Anglorum“. In: *Beda der Ehrwürdige. Kirchengeschichte des englischen Volkes*. Übersetzt von Günther Spitzbart. Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 15-547.
- Benz, Ernst: *Der vollkommene Mensch nach Jakob Böhme*. Stuttgart: Kohlhammer 1937.
- Benz, Ernst: *Adam. Der Mythos vom Urmenschen*. München: Planegg 1955.
- Berghahn, Klaus: „Der Deutschen liebstes Lied“. In: Norbert Oellers (Hrsg.): *Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart: Reclam 1996, S. 255-281.
- Beringer, Josef-August: „Hans-Adolf Bühler“. In: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst* 29 (1914), S. 193-204.
- Beringer, Josef-August: *Hans Thoma. Griffelkunst*. Frankfurt a. M.: Prestel 1916.

- Bermbach, Udo: *Blühendes Leid: Politik und Gesellschaft in Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Metzler 2003.
- Betz, Otto: „Mann und Frau zusammen heißen Mensch“. In: Hartmut Meesmann u. Bernhard Sill (Hrsg.): *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 142-155.
- Betzen, Klaus: *Geschichte der deutschen Literatur. Erster Teil. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Athen: Presfot 1981.
- Beutin, Wolfgang [u.a.] (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Sechste, verbesserte und erweiterte Auflage mit 524 Abbildungen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001.
- Beyrodt, Wolfgang: „Kinkel, (Johann) Gottfried“. In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Killy Literatur Lexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Raumes*. Zweite, vollständig überarbeitete Auflage. Bd. 6. Berlin u. New York: De Gruyter 2009, S. 410.
- Binder, Wilhelm: *Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Mit einer Einleitung in die mythologische Wissenschaft von Dr. Johannes Minckwitz*. Dritte Auflage. Mit 303 Illustrationen. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung 1874.
- Blok, Josine: „Fremde Frauen als Gegenbilder. Über die Amazonen“. In: Rolf-Peter Janz (Hrsg.): *Faszination und Schrecken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 84-106.
- Boccaccio, Giovanni: *Des Cas des Nobles Hommes et Femmes*. Französische Übersetzung von Laurent de Premierfait. Handschrift auf Pergament und Papier, illuminiert. Paris um 1470.
- Boccaccio, Giovanni: *Vom Glück und vom Unglück berühmter Männer und Frauen. De Casibus Virorum Illustrium*. Auswahl, Übersetzung aus dem Lateinischen und Nachwort von Werner Pleister. Mit 17 Miniaturen aus dem Codex Gallicus 6 der Bayerischen Bibliothek. Zürich, Stuttgart: Manesse 1992.
- Bock, Philip: „Foreword: On ‚culture shock‘“. In: Ders. (Hrsg.): *Culture Shock. A reader in modern cultural anthropology*. New York: Knopf 1970, S. IX-XII.
- Bock, Ulla: *Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie*. Weinheim u. Basel: Beltz 1988.
- Bock, Ulla: „Wenn die Geschlechter verschwinden“. In: Hartmut Meesmann u. Bernhard Sill (Hrsg.): *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 19-34.
- Bock, Ulla u. Alfermann, Dorothee: „Androgynie in der Diskussion. Auflösung der Geschlechterrollengrenzen oder Verschwinden der Geschlechter? – Eine Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 1999. Androgynie. Vielfalt der Möglichkeiten*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 11-34.
- Boehn, Max von: „Einleitung“. In: *Das Nibelungenlied*. Übertragen von Karl Simrock. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. W. Golther. Richard Wagner Gedächtnis-Ausgabe. Berlin: Im Askanischen Verlag Carl Albert Kindle 1933, S. 1-138.
- Boetticher, Friedrich von: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*. Bd. 1. Zweite Hälfte. Leipzig: Pantheon 1941.
- Böhme, Jakob: *Sämtliche Schriften. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden*. Begonnen von August Faust, neu herausgegeben von Willi-Erich Peukert. Stuttgart: Frommann-Holzboog 1955-1961.

- Boor, Helmut de: „Hat Siegfried gelebt?“ In: Karl Hauck (Hrsg.): *Zur germanisch-deutschen Heldensage. Sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1961, S. 31-51. (Wege der Forschung 14)
- Boor, Helmut de: „Einführung in Hebbels ‚Nibelungen‘“. In: Ders. (Hrsg.): *Friedrich Hebbel. Die Nibelungen. Vollständiger Text. Dokumentation*. Frankfurt a. M. u. Berlin: Ullstein Bücher 1966, S. 5-78.
- Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee - Dichtung - Wirkung*. Stuttgart: Reclam 1982.
- Borchmeyer, Dieter: *Die Götter tanzen Cancan. Richard Wagners Liebesrevolten*. Heidelberg: Manutius 1992. (Darin ins. das Kapitel „Richard Wagners verkaufte Braut. Verdinglichung und Liebe im Musikdrama“, S. 145-182.)
- Borchmeyer, Dieter: „Über das Weibliche im Menschlichen in Richard Wagners Musikdramen“. In: Susanne Vill (Hrsg.): *„Das Weib der Zukunft“. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 34-43.
- Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 2002.
- Borchmeyer, Dieter: „Richard Wagners Heldinnen: Erlöserinnen und verkaufte Bräute.“ In: *Amüsement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Franz Norbert Mennemeier u. Bernhard Reitz. Tübingen: Francke 2006, S. 89-96.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Brackert, Helmut: „Nationallied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie“. In: Ursula Henning u. Herbert Kolb (Hrsg.): *Mediaevalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag*. München: Beck 1971, S. 343-364.
- Brackert, Helmut: „‚Die Bildungsstufe der Nation‘ und der Begriff der Weltliteratur. Ein Beispiel Goethescher Mittelalter-Rezeption“. In: Hans Reiss (Hrsg.): *Goethe und die Tradition*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 84-101.
- Brall, Helmut: „Imaginationen des Fremden. Zu Formen und Dynamik kultureller Identitätsfindung in der höfischen Dichtung“. In: Gert Kaiser (Hrsg.): *An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters*. München: Fink 1991, S. 115-165.
- Bramberger, Andrea: *Verboten Lieben. Bruder-Schwester-Inzest*. Pfaffenweiler: Centaurus 1998. (Beiträge zur gesellschaftswissenschaftlichen Forschung 20) Zugl.: Diss. Univ. Innsbruck 1994.
- Braun, Christina von: „‚Der Jude‘ und ‚Das Weib‘. Zwei Stereotypen des ‚Anderen‘ in der Moderne“. In: Ludger Heid u. Joachim Knoll (Hrsg.): *Deutsch-jüdische Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart u. Bonn: Burg 1992, S. 289-322.
- Braune, Wilhelm: „Brunhildenbett“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 23 (1898), S. 246-253.
- Braunfels, Ludwig: *Das Nibelungenlied*. Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt 1846.
- Bremer, Dieter: „Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie.“ In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Wege des Mythos in der Moderne. Richard*

- Wagner. *Der Ring des Nibelungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987, S. 41-63.
- Brenner, Peter: „Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts“. In: Ders. (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 14-49.
- Brison, Charles: *Félicien Rops. Eine Monographie. Mit 136 Bildwiedergaben*. Hamburg: Gala 1970.
- Bronfen, Elisabeth: „Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne“. In: Renate Berger (Hrsg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln [u.a.]: Böhlau 1987, S. 87-115.
- Brühl, Georg: „Nachwort“. In: Ders. (Hrsg.): *Félicien Rops. Die Botin des Teufels. Graphik*. Berlin: Eulenspiegel 1988, S. 81-99.
- Brümmer, Franz: *Deutsches Dichter-Lexikon. Biographische und bibliographische Mittheilungen über deutsche Dichter aller Zeiten. Unter besonderer Berücksichtigung der Gegenwart für Freunde der Literatur zusammengestellt*. Bd. 1. Eichstätt u. Stuttgart: Krüll'sche Buchhandlung 1876.
- Brümmer, Franz: *Deutsches Dichter-Lexikon. Biographische und bibliographische Mittheilungen über deutsche Dichter aller Zeiten. Unter besonderer Berücksichtigung der Gegenwart für Freunde der Literatur zusammengestellt*. Bd. 2. Eichstätt u. Stuttgart: Krüll'sche Buchhandlung 1877.
- Brümmer, Franz: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. Bd. 1. 6. Aufl. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1913.
- Bumke, Joachim: „Die Quellen der Brünhildfabel“. In: *Euphorion* 54 (1960), S. 1-38.
- Busch, Karl: „Das Nibelungenlied in deutscher Geschichte und Kunst“. In: *Die Kunst dem Volke* 21 (1934), S. 1-40.
- Buschinger, Danielle: „Ernst Raupach *Der Nibelungen-Hort* und Heinrich Dorn *Die Nibelungen*. Zwei Beispiele für die produktive Nibelungenlied-Rezeption im 19. Jahrhundert“. In: Ingrid Bennewitz (Hrsg.): *wort unde wîse, singen unde sagen. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag*. Göppingen: Kümmerle 2007, S. 223-237.
- Buschinger, Danielle: *Das Mittelalter Richard Wagners*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. (Darin ins. das Kapitel „Der Ring des Nibelungen“, S. 59-97.)
- Bushart, Bruno: *Hans Thoma. 1839-1924 Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*. Schweinfurt: Sammlung Georg Schäfer 1989.
- Busse, Hermann-Eris: *Hans Adolf Bühler*. Mit 72 Abbildungen und 2 farbigen Tafeln. Karlsruhe: Müller 1931.
- Busst, Alan, J.L.: „The image of the Androgyne in the nineteenth Century“. In: Ian Flecher (Hrsg.): *Romantic Mythologies*. London: Routledge & Kegan Paul 1967, S. 1-95.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Butzer, Günter u. Jakob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2008.

- Claessens, Dieter: „Das Fremde, Fremdheit und Identität“. In: Ortfried Schöffter (Hrsg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 45-56.
- Classen, Peter: „Brunichild“. In: *Neue Deutsche Biographie*. Herausgegeben von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 2. Berlin: Dunker und Humblot 1955, S. 679.
- Clément, Cathérine: *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*. Aus dem Französischen von Annette Holoch. Stuttgart: Metzler 1992.
- Consentius, Rudolph-Otto: *Königin Brunhild. Historisches Trauerspiel in fünf Akten*. Karlsruhe: Macklot 1842.
- Conter, Claude: „Zwischen Geschlechterkampf und verweigerter Interkulturalität. Zur Brunhild-Figur in den Nibelungenbearbeitungen von Friedrich Hebbel und Emanuel Geibel“. In: *Publications du Centre Universitaire du Luxembourg. Département des Lettres et des Sciences Humaines. Germanistik* 11 (1997), S. 11-49.
- Creizenach, Theodor: *Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer (Suleika)*. Herausgegeben mit Lebensnachrichten und Erläuterungen von Theodor Creizenach. Stuttgart: Cotta 1877.
- Creuzer, Friedrich-Georg: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Bd. 2. Zweiten Theiles erstes Heft. Dritte verbesserte Ausgabe. Leipzig u. Darmstadt: Carl Wilhelm Leske 1840-1. Nachdruck der dritten, verbesserten Ausgabe. Leipzig 1841. Hildesheim: Olms 1973.
- Dahme, Heinz-Jürgen: *Soziologie als exakte Wissenschaft. Georg Simmels Ansatz und seine Bedeutung in der gegenwärtigen Soziologie*. Teil II. *Simmels Soziologie im Grundriß*. Stuttgart: Enke 1981.
- Dahme, Heinz-Jürgen und Köhnke, Klaus-Christian: „Einleitung“. In: *Georg Simmel. Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Herausgegeben und eingeleitet von Heinz-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 7-26.
- Dante, Aligheri: *Die göttliche Komödie*. Übertragen von Wilhelm G. Hertz. Frankfurt a. M. u. Hamburg: Fischer Bücherei 1955.
- Das Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam 2005.
- Debon, Günther: „Das Blatt von Osten. Gedanken zum Gingo Biloba Gedicht“. In: *Euphorion* 73 (1979), S. 227-236.
- Diderot, Denis: „Über die Frauen“. In: Ders.: *Erzählungen und Gespräche*. Übersetzt von Katharina Scheinfuß. Frankfurt a. M.: Insel 1981, S. 169-181.
- Dietrich, Ernst-Ludwig: *Die endzeitliche Wiederherstellung bei den Propheten*. Gießen: Töpelmann 1925.
- Dietrich, Ernst-Ludwig: „Der Urmensch als Androgyn“. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 58 (1939), S. 297-345.
- Doepler, Emil u. Ranisch, Wilhelm: *Walhall – Die Götterwelt der Germanen*. Berlin: Martin Oldenbourg 1900.

- Dosenheimer, Elise: *Das zentrale Problem in der Tragödie Hebbels*. Halle an der S.: Niemeyer 1925.
- Duerr, Hans-Peter: *Traumzeit. Über die Grenzen zwischen Wildnis und Zivilisation*. Frankfurt a. M.: Syndikat 1979.
- Dujardin, Édouard: „Bayreuth. Fin. Théories Wagnériennes“. In: *Revue Wagnérienne* 7 (1885-6), S. 206-210.
- Düntzer, Heinrich: *Goethes Maskenzüge*. In ihrem Zusammenhange dargestellt und erläutert von Heinrich Düntzer. Leipzig: Wartig 1886.
- Düsing, Wolfgang: „Hebbels Nibelungen. Ein Untergangsmythos als deutsches Trauerspiel“. In: Franz Norbert Mennemeier u. Bernhardt Reitz (Hrsg.): *Amusement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Francke 2006, S. 67-88. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 34)
- Echter, Melchior: *Der Nibelungenring. Freskenzyklus*. Photographiert von I. Albert. München: I. Albert 1876.
- Eckermann, Johann-Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Herausgegeben von Heinz Schlaffer. München: Hanser 1986.
- Ehinger, Franziska: *Kritik und Reflexion. Pathos in der deutschen Tragödie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Ehrismann, Otfried: *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenliedes von der Mitte des 18. Jh. bis zum Ersten Weltkrieg*. München: Fink 1975.
- Ehrismann, Otfried: „Siegfried. Studie über Heldentum, Liebe und Tod. Mittelalterliche Nibelungen, Hebbel und Wagner.“ In: *Hebbel-Jahrbuch* (1981), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Heinz Stolte, Hilmar Grundmann und Eckart Oldenburg. Heide: Boyens 1981, S. 11-48.
- Ehrismann, Otfried: *Nibelungenlied 1755-1920. Regesten und Kommentare zu Forschung und Rezeption*. Gießen: Wilhelm Schmitz 1986.
- Ehrismann, Otfried: „Die Fremde am Hof. Brünhild und die Philosophie der Geschichte“. In: *Begegnung mit dem „Fremden“*. Grenzen - Traditionen – Vergleiche. Hrsg. von Eijirô Iwasaki. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990. Bd. 10. München: Iudicium-Verl. 1991, S. 320-331.
- Ehrismann, Otfried: *Das Nibelungenlied*. München: Beck 2005.
- Eifler, Günter u. Saame, Otto: „Vorwort“. In: Dies. (Hrsg.): *Das Fremde – Aneignung und Ausgrenzung. Eine interdisziplinäre Erörterung*. Wien: Passagen 1989, S. 11-13.
- Eilert, Heide: „„Dass ich eins und doppelt bin‘. Über Goethes Gedicht ‚Gingo biloba‘“. In: Maria Schmid und Helga Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.): *Gingko. Ur-Baum und Arzneipflanze. Mythos, Dichtung und Kunst*. Stuttgart: Wiss. Verl.-Ges. 1994, S. 55-64.
- Eliade, Mircea: *Mythen, Träume und Mysterien*. Salzburg: Müller 1961.
- Elschenbroich, Adalbert: „Geibel, Franz Emanuel August von“. In: *Neue Deutsche Biographie* 6 (1964), S. 139f.
- Emig, Christine: *Arbeit am Inzest. Richard Wagner und Thomas Mann*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang 1998. (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur 1) Zugl.: Diss. Univ. Heidelberg 1996 u.d.T.: „Braut und Schwester bist du dem Bruder...“ – „Arbeit am Inzest“.

- Emmerich, Peter: „Erlösungswahn. Ein Essay über die Ambivalenz der Erlösungskonzeption bei Richard Wagner“. In: Silvia Kronberger und Ulrich Müller (Hrsg.): *Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern. Schizophrenie und Hysterie / Frauenfiguren im Musik-Theater*. Anif / Salzburg: Mueller-Speiser 2003, S. 51-63.
- Emrich, Wilhelm: „Hebbels Nibelungen-Götzen und Götter der Moderne.“ In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Friedrich Hebbel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 305-326. (Wege der Forschung 642)
- Enders, Carl: *Gottfried Kinkel im Kreise seiner Kölner Jugendfreunde. Nach einer beigegebenen unbekanntem Gedichtsammlung*. Bonn: Marcus u. Webers 1913.
- Engel, Eduard: *Geschichte der Deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart*. Mit 63 Bildnissen und 19 Handschriften. 38. durchgesehene Auflage. Leipzig: Koehler u. Amelang 1929.
- Englert, Klaus: „Die Sattler-Sammlung in Schrobenhausen“. In: Ludwig Holleck u. Hanns Schultes (Hrsg.): *Joseph Kaspar Sattler. Ein Wegbereiter des Jugendstils*. Pfaffenhofen: Ludwig 1988, S. 116-131.
- Ennen, Edith: „Kinkel, Gottfried“. In: *Neue Deutsche Biographie*. Herausgegeben von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 11. Berlin: Duncker u. Humblot 1977, S. 623f.
- Ernst, Paul: „Brunhild. Trauerspiel in drei Aufzügen“. In: Ders.: *Paul Ernst. Dramen 2*. München: Albert Langen u. Georg Müller 1933, S. 67-125.
- Evers, Bernd: „Die Nibelungenillustrationen Josef Sattlers. Ein Beitrag zur Buchillustration des Nibelungenliedes um 1900“. In: Ulrich Fellmann u. Rudolf Schützeichel (Hrsg.): *Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters. Mit 45 Abbildungen*. Bonn: Bouvier 1979, S. 319-333.
- Fenner, Birgit: *Friedrich Hebbel zwischen Hegel und Freud*. Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
- Fichtner, Edward-G.: „Sigfrid's Merovingian Origins“. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 96 (2004), S. 327-342.
- Fleischhack, Ernst: *Bibliographie Ferdinand Freiligrath. 1829-1990*. Bielefeld: Aisthesis 1993.
- Floros, Constantin: *Der Mensch, die Liebe und die Musik*. Zürich u. Hamburg: Arche 2000.
- Floros, Constantin: „Frauengestalten bei Richard Wagner“. In: Carmen Ottner (Hrsg.): *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen, italienischen und französischen Oper*. Symposium 2001. Wien u. München: Doblinger 2003, S. 44-56. (Studien zu Franz Schmidt 14)
- Fontane, Theodor: „Effi Briest“. In: *Fontanes Werke in fünf Bänden*. Bd. 4. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1975, S. 7-319.
- Fornari, Bruno: „Das Theater der Grausamkeit von Rops bis Kubin“. In: Peter Assmann: *Obsessions. Honoré Daumier, Henry de Groux, James Ensor, Paul Gauguin, Francisco de Goya, Max Klinger, Alfred Kubin, Edvard Munch, Odilon Redon, Félicien Rops*. Weitra: Bibliothek der Provinz S. 40-64.
- Foucault, Michel: „Das wahre Geschlecht“. In: Wolfgang Schäffner u. Joseph Vogl (Hrsg.): *Über Hermaphroditismus. Herculine Barbin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 7-18.

- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Fourie, Regine: „Hebbels Frauengestalten im Prozeß zu den Geschlechtern - eine feministische Perspektive“. In: *Hebbel, Mensch und Dichter im Werk*. Jubiläumsband 1995 mit Symposionsreferaten. Hrsg. von Ida Koller-Andorf. Wien: FHG, Eigenverl. der Friedrich-Hebbel-Ges. 1995, S. 293-310.
- Fraesdorff, David: *Der barbarische Norden. Vorstellungen und Fremdkategorien bei Rimbart, Thietmar von Merseburg, Adam von Bremen und Helmold von Bosau*. Berlin: Akademie 2005.
- Frank, Horst Joachim: *Handbuch der deutschen Strophenformen*. München: Hanser 1980.
- Frank, Michael: *Kulturelle Einflussangst. Inszenierung der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript 2006.
- Franz, Marie-Louise von: *Spiegelungen der Seele. Projektion und innere Sammlung der Psychologie C. G. Jungs*. München: Kösel 1988.
- Fredegarius, Scholasticus: „Die vier Bücher der Chroniken des sogenannten Fredegar“. In: *Quellen zur Geschichte des 7. und 8. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Herwig Wolfram und übersetzt von Andreas Kusterling. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 44-271.
- Freiligrath, Ferdinand: „Anno Domini?“ In: Ders.: *Gedichte*. Stuttgart u. Tübingen: Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung 1838, S. 151-154.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. 4. durchgesehene und ergänzte Aufl. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1978.
- Freud, Sigmund: „Die Frage der Laienanalyse“. In: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1925-1931*. Bd. 14. Frankfurt a. M.: Fischer 1968, S. 209-296.
- Freud, Sigmund: „Die Weiblichkeit“. In: Ders.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge. Studienausgabe*. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Fischer 1969, S. 544-565.
- Freytag, Hartmut: „Die Bedeutung der Himmelsrichtungen im himmlischen Jerusalem“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 93 (1971), S. 139-150.
- Fricke, Gerhard: „Die Tragödie der Nibelungen bei Friedrich Hebbel und Paul Ernst.“ In: *Hebbel-Jahrbuch* (1940), S. 1-25.
- Friedrich, Sven: „Gibt es eine ‚Philosophie des Weiblichen‘ bei Wagner?“ In: Susanne Vill (Hrsg.): *„Das Weib der Zukunft“. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 44-56.
- Frodl, Gerbert: *Hans Makart. Monographie u. Werkverzeichnis. Mit einem Beitrag von Renata Mikula. 105 Tafeln und 505 Abbildungen*. Salzburg: Residenz 1974.
- Frübis, Hildegard: „Der wilde Mann und die Freiheit in der Wildnis. Zur Rezeption der Entdeckung Amerikas im deutschsprachigen Kulturraum des 16. Jahrhunderts“. In: Rolf-Peter Janz (Hrsg.): *Faszination und Schrecken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 107-124.

- Fuchs, August: *Grundriss der Geschichte des Schriftenthums der Griechen und Römer und der Romanischen und Germanischen Völker*. Halle: Schwetschke u. Sohn 1846.
- Funk, Julika: „Die melancholische (Un-)Ordnung der Geschlechter in der Moderne und die Androgynie-Utopie“. In: Ulla Bock u. Dorothee Alfermann (Hrsg.): *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 1999. Androgynie. Vielfalt der Möglichkeiten*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1999, S. 35-54.
- Gebhardt, Carl: *Leone Ebreo. Dialoghi d'amore. Hebraeische Gedichte. Herausgegeben mit einer Darstellung des Lebens und des Werkes Leones, Bibliographie, Register zu den Dialoghi, Uebersetzung der hebraeischen Texte, Regesten, Urkunden und Anmerkungen*. Heidelberg [u.a.]: Winter 1929.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Übersetzt von Brigitte Luchesi u. Rolf Bindemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- Gennep, Arnold van: *Übergangsriten. (Les rites de passage)*. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a. M.: Campus 1999.
- Gentry, Francis G. [u.a.] (Hrsg.): *The Nibelungen tradition. An encyclopedia*. New York, London: Routledge 2002.
- Genzmer, Felix (Übers.): *Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen*. Eingeleitet von Kurt Schier. München: Diederichs 1997.
- Gering, Hugo: *Vollständiges Wörterbuch zu den Liedern der Edda*. Bd 2. Hildesheim: Olms 1971.
- Gibson, Michael: *Odilon Redon 1840-1916. Der Prinz der Träume*. Köln: Taschen 2011.
- Giesen, Bernhard: *Die intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Gille, Klaus F.: „... uns ist nun die Betrachtung um so viel bequemer gemacht.“ Goethes Lektüre des Nibelungenliedes“. In: Dagmar Ottmann u. Markus Symmank (Hrsg.): *Poesie als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bornmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 71-82.
- Girardier, Helen: „Bestsellerautorin aus Geldnot: Maria Susanna K. (1814-1873)“. In: *Winterthurer Jahrbuch (2000)*, 78-83.
- Glaser, Horst-Albert: „Ein deutsches Trauerspiel. Friedrich Hebbels Nibelungen.“ In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Joachim Heinze u. Anneliese Waldschmidt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 333-350.
- Göckel-Metz, Sigrid: „Die zwei (un)geliebten Schwestern. Zum Verhältnis von Frauenbewegung und Frauenforschung im Diskurs der neuen sozialen Bewegungen“. In: Ursula Beer (Hrsg.): *Klasse. Geschlecht. Feministische Gesellschaftsanalyse und Wissenschaftskritik*. Bielefeld: AJZ 1987, S. 25-57.
- Goedeke, Karl: *Grundriss [i.e. Grundriss] zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. 2. ganz neu bearbeitete Auflage. Nach dem Tode des Verfassers in Verbindung mit Fachgelehrten fortgeführt von Edmund Goetze. Bd. 8. *Vom Weltfrieden bis zur französischen Revolution 1830*. Dresden: Ehlermann 1905.
- Goethe, Johann-Wolfgang von: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. IIIVI. *Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse*. Weimar: Hermann Böhlau 1893.

- Goethe, Johann-Wolfgang von: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. XLII. *Aus dem Nachlaß*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1907.
- Goethe, Johann-Wolfgang von: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Herausgegeben von Ernst Beutler. Band XI. *Italienische Reise. Annalen*. Zürich u. Stuttgart: Artemis 1962.
- Goethe, Johann-Wolfgang von: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Herausgegeben von Ernst Beutler. Bd. XXII. *Goethes Gespräche*. Erster Teil. Zürich u. Stuttgart: Artemis 1964.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefe. 1805-1821*. Bd. III. Hamburger Ausgabe in 4 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Bodo Morawe. Hamburg: Wegner 1965.
- Goethe, Johann-Wolfgang von: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*. Herausgegeben von Ernst Beutler. Bd. 7. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Zürich: Artemis 1977.
- Goethe, Johann-Wolfgang von: „Gingo biloba“. In: Ders.: *West-östlicher Divan. Mit Essays zum „Divan“ von Hugo von Hofmannsthal, Oskar Loerke und Karl Krolow*. Herausgegeben und erläutert von Hans-Joachim Weitz. Frankfurt a. M.: Insel 1986.
- Golther, Wolfgang: „Vorwort“. In: *Hermann Hendrich. Der Ring des Nibelungen. In Bildern von Hermann Hendrich*. Leipzig: J.J. Weber 1909. (Zweiseitiger, nicht paginierter Beitrag)
- Golther, Wolfgang (Hrsg.): *Das Lied vom Seyfrid nach der Druckredaktion des 16. Jahrhunderts. Mit einem Anhang. Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried nach der ältesten Ausgabe (1726)*. Halle an der S.: Max Niemeyer 1911.
- Golther, Wolfgang: *Die deutsche Dichtung im Mittelalter 800 bis 1500*. Paderborn: Salzwasser 1912.
- Gorsen, Peter: „Genie, Irrsinn und Dämonenruhm. Michail Wrubel und Friedrich Nietzsche“. In: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist*. Kunsthalle Düsseldorf: 25. Januar bis 13. April 1997. Haus der Kunst München: 8. Mai bis 20. Juli 1997. Köln: Dumont 1997, S. 63-74.
- Gottschall, Rudolf von: *Die Deutsche Nationalliteratur des 19 Jahrhunderts*. Literarhistorisch und kritisch dargestellt. Bd. 3. Breslau: Trewendt 1902.
- Gottwald, Herwig: „Zum Zustand des Mythos nach der Aufklärung. Hebbels Nibelungen aus mythostheoretischer Perspektive“. In: *Hebbel-Jahrbuch (2008)*, hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Monika Ritzer und Hargen Thomsen. Heide: Boyens 2008, S. 41-62.
- Gregor von Tours: *Historiarum Libri Decem. Zehn Bücher Geschichten*. Neugearbeitet von Rudolf Buchner. Auf Grund der Übersetzung W. Giesebrechts. Bd. 1. Buch 1-5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970.
- Greiner, Daniel: „Joseph Sattler und seine Werke“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration 12 (1903)*, S. 433-446.
- Greverus, Ina-Maria: *Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie*. München: Beck 1978.
- Grimm, Gunter, E.: *Nibelungen Gedichte. Ein Lesebuch. Kriemhilds Rolle bei der Ermordung Siegfrieds*.
In: http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/gast/fs11_grimm.html (20.07.2017).

- Grimm, Jakob: *Deutsche Mythologie*. Bearbeitet und eingeleitet von Karlhans Strobl. Druck der Buchdruckerei Carl Gerold's Sohn. Wien u. Leipzig: Bernina Verlag 1943.
- Guizot, François-Pierre-Guillaume: *The History of France from the Earliest Times to the Year 1789*. Translated by Robert Black. Vol. 1. London: S. Low, Marston, Searle & Rivington 1883.
- Gussarowa, Alla u. Kyllikki Zacharias: „Biographie“. In: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist*. Kunsthalle Düsseldorf: 25. Januar bis 13. April 1997. Haus der Kunst München: 8. Mai bis 20. Juli 1997. Köln: Dumont 1997, S. 269-291.
- Gutenbrunner, Siegfried: „Rezension zu Gutmund Schütte“. In: *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 67 (1954-55), S. 137-156.
- Gutjahr, Ortrud: „Fremde als literarische Inszenierung“. In: Dies. (Hrsg.): *Fremde*. Vorträge, die auf der psychoanalytisch-literaturwissenschaftlichen Arbeitstagung zum Thema Fremde am 2. und 3. Februar 2001 in Freiburg i. Br. vorgestellt und diskutiert wurden. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 47-68.
- Gutjahr, Ortrud: „Im Schläfe liegt eine Frau, die hat ihn das Fürchten gelehrt‘. Die Walküre als Ikone der androgynen Mythographie Richard Wagners“. In: *Leonore = Fidelio: Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik)-Theater*. Hrsg. von Silvia Kronberger und Ulrich Müller. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2004, S. 144-160. (Wort und Musik 56)
- Gutjahr, Ortrud: „Ursprungsmythen der Kultur. Narrative psychokultureller Entwicklung in Sigmund Freuds ‚Totem und Tabu‘ und Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘“. In: Dies. (Hrsg.): *Kulturtheorie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 87-117. (Freiburger Literaturpsychologische Gespräche 24)
- Habermas, Jürgen u. Marcuse, Herbert (Mitarb.): „Weiblichkeitsbilder. Gesprächsteilnehmer: Herbert Marcuse, Silvia Bovenschen, Marianne Schuller“. In: *Gespräche mit Herbert Marcuse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 65-87.
- Hagen, Friedrich-Heinrich von der: „Einleitung“. In: *Der Nibelungen Lied*. Herausgegeben von Friedrich-Heinrich von der Hagen. Berlin: Bei Johann-Friedrich Unger 1807, S. I-IV.
- Hahn, Alois: „Die soziale Konstruktion des Fremden“. In: Walter Sprondel (Hrsg.): *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 140-166.
- Hahn, Alois: „„Partizipative“ Identitäten“. In: Herfried Münkler u. Bernd Ladwig (Hrsg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie 1997, S. 115-158.
- Hahn, Reinhard: „„Dies Werk ist nicht da, ein für allemal beurtheilt zu werden [...]‘. Über Goethes Auseinandersetzung mit dem Nibelungenlied“. In: *Goethe-Jahrbuch* 112 (1995), S. 275-286.
- Hansen, Walter: *Asgard. Entdeckungsfahrt in die Germanische Götterwelt Islands*. Fotografiert von Eberhard Grames. Augsburg: Weltbild 1994.
- Hanslick, Eduard: *Aus meinem Leben*. Bd. I. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1894.
- Häntzschel, Günter: „Gottfried Kinkel. 1815-1882“. In: Hiltrud Häntzschel (Hrsg.): *Deutsche Schriftsteller im Porträt. Restaurationsepoche. Realismus. Gründerzeit*. Bd. 4. München: Beck 1981, S. 94f.

- Harbsmeier, Michael: „Reisebeschreibungen als mentalitätsgeschichtliche Quellen: Überlegungen zu einer historisch-anthropologischen Untersuchung frühneuzeitlicher deutscher Reisebeschreibungen“. In: Antoni Maczak u. Hans-Jürgen Teuteberg (Hrsg.): *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte*. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, S. 1-31.
- Hartmann, Martina: *Aufbruch ins Mittelalter. Die Zeit der Merowinger*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.
- Hassauer, Friederike u. Ross, Peter: *Félician Rops. Der weibliche Körper. Der männliche Blick*. Zürich: Haffmans 1984.
- Hattendorf, Claudia u. Kiefer, Marcus: „Arbeit am Nibelungenmythos. Johann Heinrich Füssli und das Nibelungenlied“. In: Joachim Heinzle, Klaus Klein u. Ute Obhof (Hrsg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden: Reichert 2003, S. 547-560.
- Hauck, Karl: „Die religionsgeographische Zweiteilung des frühmittelalterlichen Europas im Spiegel der Bilder seiner Gottheiten“. In: *Fornvännen* 82 (1987), S. 161-183.
- Hay, Denys: *The emergence of an idea*. Edinburgh: University Press 1957.
- Hebbel, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Bd. 12. *Vermischte Schriften* 4. Neue Subskriptionsausgabe. 2te unveränderte Aufl. Berlin: Behr 1904.
- Hebbel, Friedrich: *Sämtliche Werke. Briefe. 1861 - 1863. Wien, Weimar, Gmunden, Norddeutschland, Wien, London, Gmunden, Wilhelmsthal, Wien, Gmunden, Baden, Wien. Nr. 699 – 902*. Bd. 7. Berlin: Behr 1907.
- Hebbel, Friedrich: *Briefwechsel 1829-1863*. Bd. 3. Bearbeitet und herausgegeben von Otfrid Ehrismann. München: Iudicium 1999.
- Hebbel, Friedrich: „Widmung“. In: Ders.: *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 3f.
- Hebbel, Friedrich: „Vorrede Hebbels aus dem Nachlass“. In: Ders.: *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 191f.
- Hedeman, Anne: *Translating the past. Laurent de Premierfait and Boccaccio's De casibus*. Los Angeles: The J. Paul-Getty-Museum 2008.
- Heiberg, Johann-Ludwig: *Nordische Mythologie. Aus der Edda und Oehlenschlägers mythischen Dichtungen*. Schleswig: Königliches Taubstummen Institut 1827.
- Heinrichs, Anne: „Brynhild als Typ präpatriarchalen Frau“. In: *Arbeiten zur Skandinavistik*. Arbeitstagung der Skandinavisten des Deutschen Sprachgebietes. Frankfurt, Bern [u.a.]: Lang 1985, S. 45-66.
- Heinrichs, Hans-Jürgen: „Psychoanalyse für Gesunde. Gespräch mit Mario Erdheim“. In: Ders. (Hrsg.): *Das Fremde verstehen. Gespräche über Alltag, Normalität und Anormalität*. Frankfurt a. M.: Qumran 1982, S. 9-13.
- Heinzle, Joachim: „Abkehr vom Historismus. Josef Sattlers Prachtausgabe des Nibelungenliedes“. In: Ders. (Hrsg.): *Text der Hohenems-Münchener Handschrift A des Nibelungenliedes nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Schrift, Vollbilder und Buchschmuck von Josef Sattler*. Herausgegeben, nacherzählt, in Teilen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Joachim Heinzle. Darmstadt: Reprint Verlag Leipzig 2012, S. 160-175.
- Hendrich, Hermann: *Der Ring des Nibelungen. In Bildern von Hermann Hendrich*. Leipzig: Weber 1909.

- Hendrich, Hermann: „Mein Leben und Schaffen“: In: *Heimatland* 17 (1921) Sonderheft, S. 7-12.
- Hendrichs, Franz: *Robert Engels. 1866-1926. Ein Lebensbild des Künstlers*. Solingen: Verein für Technik u. Industrie 1928.
- Henze-Döhring, Sabine: „„Liebe – Tragik“: Zur musikdramaturgischen Konzeption der Brünnhilden-Gestalt“. In: Susanne Vill (Hrsg.): „*Das Weib der Zukunft*“. *Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 124-141.
- Hermant, Jost: „Hebbels Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel“. In: *Hebbel in neuer Sicht*. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart: Kohlhammer 1969, S. 315-333.
- Herzog, Rudolf: *Germaniens Götter. Den Nachkommen Hermanns des Cheruskers. Schwarzzeichnungen von Professor Robert Engels. Einbandzeichnung von Paul Hartmann*. Leipzig: Quelle u. Meyer 1919.
- Hesse, Hermann: *Narziss und Goldmund. Erzählung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1957.
- Hindiger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels*. München: Iudicium 2004.
- Hippolytus: *Werke. Die griechischen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*. Bd. I. Hrsg. von Nathanael Gottlieb Bonwetsch und Hans Achelis. Leipzig: Hinrich'sche Buchhandlung 1897.
- Hoffmann, Detlev u. Junker, Almut: *Laterna Magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1982.
- Hoffmann, Rüdiger: „Hans Adolf Bühler – der Kulturpolitiker, der Maler“. In: *Das Markgräflerland* 2 (1988), S. 142-156.
- Hoffmeister, Johannes (Hrsg.): *Briefe von und an Hegel. Band II: 1813-1822*. Dritte durchgesehene Auflage. Hamburg: Meiner 1953.
- Hofmann, Konrad: „Domus Brunichildis“. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 28 (1884), S. 143f.
- Holland, Hyacinth: „Echter, Michael“. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. 48 Bände. *Nachträge bis 1899. Döllinger – Friedreich. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern*. Bd. 48. Herausgegeben durch die historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften. Leipzig: Duncker u. Humblot 1904, S. 250-254.
- Holstein, Günther: „Hermann Hendrich und seine Kunst“. In: *Heimatland* 17 (1921) Sonderheft, S. 1-12.
- Holtei, Karl von: *Charpie. Eine Sammlung vermischter Aufsätze*. Bd. 1. Breslau: Trewendt 1866.
- Holz, Hans-Heinz: *Zeiten-Wende. Ein dramaturgischer Essay zu Hebbels Nibelungen*. Bielefeld: Aisthesis 2004.
- Holzappel, Otto: *Das große deutsche Volksballadenbuch*. Mit einem Nachwort und Erläuterungen sowie acht Farbtafeln und zahlreichen Abbildungen. Zürich: Artemis u. Winkler 2000.
- Holzinger, Ernst (Hrsg.): *Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main – Die Gemälde des 19. Jahrhunderts*. Bearbeitet von Hans-Joachim Ziemke. Textband. Frankfurt: Schulte-Bulmke 1972.

- Holzinger, Ernst (Hrsg.): *Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main – Die Gemälde des 19. Jahrhunderts*. Bearbeitet von Hans-Joachim Ziemke. Bildband. Frankfurt: Schulze-Bulmke 1972.
- Horaz: *Die Gedichte des Horaz*. Übertragen und mit dem lateinischen Text herausgegeben von Rudolf Helm. Stuttgart: Kröner 1940.
- Hub, Ignaz: *Deutschland's Balladen-Dichter und Lyriker der Gegenwart. Ein Hilfsbuch zur Wissenschaft der neuesten Literatur. Mit den Lebensabrissen und Charakteristiken der Dichter, auch einer Auswahl des Schönsten und Eigenthümlichsten aus ihren Werken*. Würzburg: Verlag des Verfassers 1874.
- Hübner, Arthur: „Goethe und das deutsche Mittelalter. Festvortrag in Weimar am 7. Juli 1936“. In: Hermann Kunisch und Ulrich Pretzel (Hrsg.): *Kleine Schriften zur deutschen Philologie*. Berlin: Ebering 1940, S. 268-281.
- Hugle, Alfons: *Samuel Lublinski. Paul Ernst und das neue Drama*. Heidelberg: Saturn Verlag Hermann Meister 1913.
- Hultberg, Peer: „Inspiriert zu neuer geschlechtlicher Identität“. In: Hartmut Meesmann u. Bernhard Sill (Hrsg.): *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 62-69.
- Huysmans, Joris-Karl: *Certains. G. Moreau – Degas – Chéret – Wisthler – Rops - Le Monstre - Le Fer, etc.* Troisième Édition. Paris: Stock 1898.
- Ibsen, Henrik: „Die Helden auf Helgeland (Nordische Heerfahrt)“. In: *Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache*. Dritter Band. Durchgesehen u. eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther. Vom Dichter autorisiert. Berlin: Fischer 1903, S. 1-80.
- Iglhaut, Stefan u. Ilgner, Julia: „Scherr, Johannes“. In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Killy Literatur Lexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Raumes*. 2. vollständig überarbeitete Auflage. Bd. 10. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 314f.
- Irigaray, Luce: *Speculum de l'autre femme. Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Übersetzt von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.
- Isdebsky-Pritchard, Aline: *The Art of Mikhail Vrubel (1856-1910)*. Michigan: Umi Research Press 1982.
- Itoda, Soichiro: *Theorie und Praxis des literarischen Theaters bei Karl Leberecht Immermann in Düsseldorf 1834 – 1837*. Heidelberg: Winter 1990. Zugl.: Diss. Techn. Hochsch. Aachen 1988. (Reihe Siegen 93)
- Jacobi, Jolande: „Archetypisches im Ring des Nibelungen“. In: *Festspielleitung Bayreuth* (Hrsg.): *Programmheft der Bayreuther Festspiele (1958), Rheingold*, S. 2-22.
- Jäger, Dietrich: „Vom Heldenlied zum Bestseller. Siegfried und Nibelungensage in Hebbels Trilogie und in Hauptwerken der europäischen Literatur“. In: *Hebbel-Jahrbuch 62* (2007), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Monika Ritzer und Hargen Thomsen. Heide: Boyens 2007, S. 161-194.
- Jansen, Josef: *Einführung in die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Märzrevolution, Reichsgründung und die Anfänge des Imperialismus*. Bd. 2. Opladen: Westdeutscher Verlag 1984.
- Janz, Rolf-Peter: „Einleitung“. In: Ders. (Hrsg.): *Faszination und Schrecken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 7-18.

- Jaulin, Annicke: „Avant-Propos“. In: *La Femme et la Mort*. (G.R.I.E.F.) Groupe de Recherches Interdisciplinaire d' Étude des Femmes. Travaux de l' Université de Toulouse-Le Mirail: Service des Publications 1984, S. 7-8. (Série A – Tome 27)
- Jay, Nancy: „Gender und Dichotomy“. In: *Feminist Studies* Jg. 7, 1 (1981), S. 38-65.
- Jenny, Ernst: *Goethes altdeutsche Lektüre*. Basel: Kommissionsverlag Reich 1900. Diss. Univ. Basel.
- Jung, C. G.: *Über psychische Energetik und das Wesen der Träume*. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage von „Über die Energetik der Seele“. Zürich: Rascher 1948.
- Jung, C. G.: „Die Technik der Unterscheidung zwischen dem Ich und den Figuren des Unbewussten“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 7. *Zwei Schriften über analytische Psychologie*. Zürich: Rascher 1964, S. 233-248.
- Jung, C. G.: „Die Frau in Europa“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 10. *Zivilisation im Übergang*. Olten u. Freiburg i. Br.: Walter 1974, S. 135-156.
- Jung, C. G.: „Die träumende Welt Indiens“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 10. *Zivilisation im Übergang*. Olten u. Freiburg i. Br.: Walter 1974, S. 563-574.
- Jung, C. G.: „Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 9/1. *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Olten: Walter 1976, S. 11-51.
- Jung, C. G.: „Über den Archetypus mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffs“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 9/1. *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Olten: Walter 1976, S. 67-88.
- Jung, C. G.: *Geist und Psyche. Welt der Psyche*. Herausgegeben von Nina Kindler. München: Kindler 1981.
- Jung, Emma: *Animus Anima*. Überarbeitet und herausgegeben von Lilly Jung Merker u. Elisabeth Rüt. Fellbach-Oelfingen: Bonz 1983.
- Jürgens, Albrecht: „Die Nibelungen zwischen Richard Wagner und Emanuel Geibel“. In: Dietz-Rüdiger Moser u. Marianne Sammer (Hrsg.): *Nibelungenlied und Klage. Ursprung – Funktion – Bedeutung*. Symposium Kloster Andechs 1995 mit Nachträgen bis 1998. München: Literatur in Bayern 1998, S. 507-523.
- Kahn, Gustav: *Das Weib in der Karikatur Frankreichs*. Stuttgart: Schmidt 1907.
- Kaiser, Herbert: „Friedrich Hebbel. Grundzüge einer geschichtlichen Interpretation des dramatischen Werks – von der ‚Genoveva‘ und den ‚Nibelungen‘ aus.“ In: *Hebbel-Jahrbuch* (1982), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Heinz Stolte, Hilmar Grundmann und Eckart Oldenburg. Heide: Boyens 1982, S. 101-115.
- Kaiser, Herbert: *Friedrich Hebbel. Geschichtliche Interpretation des dramatischen Werks*. München: Fink 1983.
- Kaiser, Herbert: *Friedrich Hebbel. Schmerz und Form. Perspektiven auf seine Idee des Tragischen*. Mit einem Beitrag von Sabine Michalak. Frankfurt a. M.: Lang 2006.
- Kant, Immanuel: *Die Metaphysik der Sitten*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 4. Hrsg. von Wilhelm Wieschedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1963.
- Kant, Immanuel: *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*. Herausgegeben von Rudolf Malter. Stuttgart: Reclam 2010.

- Kast, Verena: „Fasziniert vom seelischen Bild des Paares“. In: Hartmut Meesmann u. Bernhard Sill (Hrsg.): *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 53-61.
- Kastner, Jörg: *Das Nibelungenlied in den Augen der Künstler vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Passau: Passavia Universitätsverlag 1986.
- Kehrein, Joseph: *Die dramatische Poesie der Deutschen. Versuch einer Entwicklung derselben von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart. Beitrag zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur*. Bd. 1. Leipzig: Hinrichs 1840.
- Keim, Franz: *Die Nibelungen. Dem deutschen Volke wiedererzählt von Franz Keim. Bilder und Ausstattung von C.O. Czeschka*. Wien u. Leipzig: Gerlachs Jugendbücherei 1909.
- Kinkel, Gottfried: „Brynhildis“. In: Ders.: *Gedichte*. Sechste Auflage. Stuttgart u. Augsburg: Cotta'scher Verlag 1857, S. 36-39.
- Kinkel, Johanna: „Vorwort“. In: Gottfried Kinkel: *Gedichte*. Zweite, vermehrte Auflage. Stuttgart und Tübingen: Cotta'scher Verlag 1850, S. V-VI.
- Kirsten, Wulf: *Es waren zwei Königskinder. Eine Auswahl deutscher Volkslieder*. Ausgewählt von Wulf Kirsten. Berlin u. Weimar: Aufbau 1989.
- Klee, Ernst: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt a. M.: Fischer 2009.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2. München: Hanser 1970.
- Klemm, Christian: *Johann Heinrich Füssli – Zeichnungen*. Zürich: Kunsthaus 1986.
- Klinger, Cornelia: „Beredtes Schweigen und verschwiegenes Sprechen. Genus im Diskurs der Philosophie“. In: Hadumod Bußmann u. Renate Hof (Hrsg.): *Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner 1995, S. 34-59.
- Klinke, Willibald: *Johannes Scherr. Kunsthistoriker. Leben, Wirken, Gedankenwelt*. Thayngen-Schaffhausen: Augustin 1943.
- Knefelkamp, Ulrich: „Der Reiz des Fremden in Mittelalter und Früher Neuzeit. Über Neugier und Wissen europäischer Reisender“. In: Helmut Hundsbichler (Red.): *Kommunikation und Alltag in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1992, S. 293-321.
- Koch, Thomas: *Recht, Macht und Liebe in Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“*. Baden-Baden: Nomos 1996. Zugl.: Diss. Univ. Mainz 1996.
- Kohl, Johann-Georg: „Die erste Deutsche, von der Weser aus um das Jahr 1040 veranstaltete, Entdeckungsreise zum Nordpol“. In: *Mitteilungen aus Justus Perthes' geographischer Anstalt über wichtige neue Erforschungen auf dem Gesamtgebiete der Geographie von Dr. A. Petermann* 15 (1869), S. 11-19.
- Kohlschmidt, Werner: *Geschichte der deutschen Literatur vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus. Mit 110 Abbildungen*. Stuttgart: Reclam 1975.
- Kohut, Adolph: *Emanuel Geibel als Mensch und Dichter. Mit ungedruckten Briefen, Gedichten und einer Autobiographie Geibels*. Mit einem Bilde Emanuel Geibels. Berlin: Verlag des Vereins der Bücherfreunde 1915.
- Koning, Henk: „Ernst Raupach (1784-1852). Ein schlesischer Erfolgsdramatiker des 19. Jahrhunderts“. In: *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau* (1994), S. 175-190.

- Kosch, Wilhelm: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch*. Hrsg. von Heinz Rupp (Mittelalter) u. Carl Ludwig Lang (Neuzeit). Bd. 9. Bern u. München: Francke 1984.
- Kosch, Wilhelm: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch*. Hrsg. von Hubert Herkommer (Mittelalter) und Carl Ludwig Lang (Neuzeit). Bd. 18. Bern u. München: Saur 1998.
- Koselleck, Reinhart: „Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe“. In: Harald Weinrich (Hrsg.): *Positionen der Negativität*. München: Fink 1975, S. 65-104.
- Kost, Jürgen: „Hebbels Nibelungen-Trilogie im zeitgenössischen Kontext“. In: *Hebbel-Jahrbuch* 62 (2007), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Monika Ritzer und Hergen Thomsen. Heide: Boyens 2007, S. 33-65.
- Krabbo, Hermann: „Nordeuropa in der Vorstellung Adams von Bremen“. In: *Hansische Geschichtsblätter* 15 (1909), S. 37-51.
- Kraft, Herbert: *Poesie der Idee. Die tragische Dichtung Friedrich Hebbels*. Tübingen: Niemeyer 1971.
- Kragl, Florian (Hrsg.) u. Martschini, Elisabeth (Bearb.): *Nibelungenlied und Nibelungensage. Kommentierte Bibliographie 1945-2010*. Berlin: Akademie 2012.
- Kristeva, Julia: „Die Produktivität der Frau. Interview geführt von Eliane Boucquey“. In: *Alternative* 108/109 (1976), S. 166-173.
- Kristeva, Julia: *Histoires d'amour*. Paris: Denoel 1983.
- Kristeva, Julia: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Kröplin, Eckhart: „Die Faszination des Mythos für das Gesamtkunstwerk Theater. Wagners Dramaturgie des Mythos als Utopie vom freien Menschen“. In: Udo Bermbach und Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“. Ansichten des Mythos*. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Wagner und 40 Originalskizzen und Entwürfen von Rosalie zum Bayreuther „Ring“ 1994/1995. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995, S. 99-128.
- Kühl, Gustav: „Sattler“. In: Rudolf Kautzsch (Hrsg.): *Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland*. Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen 1902, S. 169-187.
- Kühl, Gustav: „Joseph Sattlers Nibelunge“. In: *13 Dekorative Kunst* (09.06.1905), S. 338-344.
- Kuhn, Hugo: „Brunhild und das Krimhild-Lied“. In: Kurt Wais: *Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes*. Bd. 1. *Die Lieder um Krimhild, Brünhild, Dietrich und ihre frühen außerdeutschen Beziehungen. Mit einem Beitrag von Hugo Kuhn Brunhild und das Krimhildlied*. Tübingen: Niemeyer 1953, S. 9-21.
- Kühnel, Harry: „Das Fremde und das Eigene“. In: Peter Dinzelbacher (Hrsg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Alfred Kröner 1993, S. 400-450.
- Kummer, Friedrich: *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Dargestellt nach Generationen*. Dresden: Reißner 1909.
- Kurth, Godefroid: *Histoire poétique des Mérovingiens*. Paris [u.a.]: Alphonse Picard et Fils 1893.

- Kurz, Heinrich: *Geschichte der deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken vorzüglichster Schriftsteller. Mit vielen nach den besten Originalen und Zeichnungen ausgeführten Illustrationen in Holzschnitt*. Bd. 4. Zweite, unveränderte Auflage. Leipzig: Teubner 1873.
- Kusternig, Andreas: „Einleitung“. In: *Quellen zur Geschichte des 7. und 8. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Herwig Wolfram und übersetzt von Andreas Kusterling. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 3-42.
- Kyllikki, Zacharias: *Vom Symbol zum ‚Diabol‘. Über das Prinzip der Entzweiung in der Kunst des russischen Symbolisten Michail Wrubel*. Kassel: Unidruckerei der Universität Kassel 2005. Zugl.: Diss. Univ. Kassel 2005.
- Lachmann, Karl (Hrsg.): *Die Nibelunge. Schrift, Vollbilder und Buchschmuck von Josef Sattler*. Berlin: Stardgardt 1904.
- Lanz, Friederike-Raphaela: *„Weil eine Fremd’ ich bin, aus fremdem Land...“: Fremdheit und Fremde im dramatischen Werk Franz Grillparzers und Friedrich Hebbels*. Diss. Fachbereich der Philosophie und Philologie der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 2009.
- Latimore-Briggs, Sarah and Haskell-Clark, Grace: *Arthur Rackham. A bibliography*. N. York: Franklin 1936.
- Lee, Anthony van der: „Geographie, Toponymie und Chronologie im ersten Teil des Nibelungenliedes“. In: *Neophilologus* 67 (1983), S. 228-241.
- Legrand, Francine-Claire: „Das Androgyne und der Symbolismus“. In: Ursula Prinz (Bearb.): *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Berlin: Reimer 1986, S. 75-112.
- Lehmgrübner, Wilhelm: *Die Erweckung der Walküre*. Halle: Max Niemeyer 1936. (Hermaea 32)
- Leimbach, Carl: *Emanuel Geibel. Leben, Werke und Bedeutung für das deutsche Volk*. Mit acht Illustrationen. Hamburg: Severus 1894.
- Leopold, Silke: „Von der Allgewalt vollsten Hingebungseifers. Weibs-Bilder in Wagners Ring“. In: Udo Bermbach und Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“. Ansichten des Mythos*. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Wagner und 40 Originalskizzen und Entwürfen von Rosalie zum Bayreuther „Ring“ 1994/1995. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995, S. 59-74.
- Lethen, Helmut u. Berentsen, Anton: „Eiszeit und Weltuntergang“. In: *Unter Null. Kunsteis, Kälte und Kultur*. Konzipiert von Hans-Christian Täubrich und Jutta Tschoeke. Herausgegeben vom Centrum Industriekultur Nürnberg und dem Münchner Stadtmuseum. München: Beck 1991, S. 18-33.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995.
- Link-Heer, Ursula: „Der ‚androgyn Wagner‘ und die Dramaturgie des Blickes“. In: Susanne Vill (Hrsg.): *„Das Weib der Zukunft“. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 84-94.

- Litzmann, Carl: *Emanuel Geibel. Aus Erinnerungen, Briefen und Tagebüchern*. Berlin: W. Hertz 1887.
- Loubier, Jean: „Die Nibelunge von Josef Sattler“. In: *Archiv für Buchgewerbe* 41 (1904), S. 209-216.
- Loycke, Almut: „Der Gast, der bleibt. Dimensionen von Georg Simmels Analyse des Fremdseins“. In: Ders. (Hrsg.): *Der Gast, der bleibt. Dimensionen von Georg Simmels Analyse des Fremdseins*. Frankfurt a. M.: Campus 1992, S. 103-123.
- Lublinski, Samuel: *Gunther und Brunhild. Tragödie*. Berlin: Bard 1908.
- Ludwig, Horst: *Münchener Maler im 19. Jahrhundert*. Bd. 3. *Lacher – Ruprecht*. München: Bruckmann 1982.
- Lukács, Georg: „Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats“. In: Ders.: *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Bd. 2. *Frühschriften II*. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1968, S. 257-397.
- Lurker, Manfred (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Vierte, durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Kröner 1988.
- Magill, Daniela: *Literarische Reisen in die exotische Fremde. Topoi der Darstellung von Eigen- und Fremdkultur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1989.
- Magnússon, Sigurdur A.: *Northern Sphinx. Iceland and the Icelanders from the Settlement to the Present*. London: Hurst 1977.
- Maierhofer, Waltraud: *Angelika Kauffmann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008.
- Majer, Friedrich: „Die romantische Poesie, Maskenzug, aufgeführt zum Geburtsfeste der Durchlauchtigsten Herzogin von Sachsen-Weimar am 30. Januar 1810“. In: *Journal des Luxus und der Moden* 25 (1810) 3, S. 139-154.
- Makein, Sabine: *Die Gestalt der dämonischen Frau im Werk von Félicien Rops. Ikonographie und Ikonologie*. Diss. an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 1990.
- Maltzahn, Hellmuth Freiherr von: „Einführung und Textüberwachung der Theatergedichte, Vorspiele, Maskenzüge“. In: *Johann Wolfgang von Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Epen, West-Östlicher Divan, Theatergedichte*. Bd. 3. Hrsg. von Ernst Beutler. Zürich u. Stuttgart: Artemis 1959, S. 769-829.
- Mann, Thomas: *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze Betrachtungen Briefe*. Herausgegeben von Erika Mann. Mit einem Geleitwort von Willi Schuh. Frankfurt a. M.: Fischer 1983.
- Mannes, Margot: *Kübler, Marie Susanne. Die Hausfrauenarbeit im Spiegel von Hauswirtschaftsbüchern. Mit einem Anhang: Das Hauswesen. Marie-Susanne Kübler*. Mag. Arb. Univ. Konstanz 1979.
- Marburger, Helga: „Die Fremdheit der Geschlechter“. In: Ortfried Schäffter (Hrsg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 131-143.
- Martin, Erwin: *Fluch und Erlösung in Richard Wagners Der Ring des Nibelungen*. Veröffentlichungen der Nibelungen-Gesellschaft 2008. http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_bbeitrag/martin/fs08_mart.html. (11.09.2016).
- Martin, Helmut: *Besitzdenken im dramatischen Werk Friedrich Hebbels. Studien zu einem historischen Verständnis des Dichters*. Nürnberg: Carl 1976.
- Marx, Karl: *Die Frühschriften*. Hrsg. von Siegfried Landshut. Stuttgart: Kröner 1964.

- Matthiesen, Hayo: *Friedrich Hebbel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1970.
- Mayer, Hans: *Aussenseiter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
- Meesmann, Hartmut u. Sill, Bernhard: „Einführung“. In: Dies.: *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, S. 7-16.
- Meetz, Anni: *Friedrich Hebbel*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung u. Carl Ernst Poeschl 1962.
- Meisel-Heß, Grete: *Betrachtungen zur Frauenfrage*. Berlin: Prometheus Verlagsgesellschaft 1914.
- Merleau-Ponty, Maurice: „De Mauss a Claude Lévi-Strauss“. In: Ders.: *Signes*. Paris: Éditions Gallimard 1960, S. 143-157.
- Mertens, Volker: „Richard Wagner und das Mittelalter“. In: *Richard-Wagner-Handbuch*. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler. Herausgegeben von Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Mit 11 Abbildungen, 1 Stammbaum und 30 Notenbeispielen. Stuttgart: Kröner 1986, S. 19-59.
- Metken, Günter: „Hans Makart“ In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 174-177.
- Metken, Günter: „Odilon Redon“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 188f.
- Metken, Günter: „Zwischen Slawophilie und Avantgarde“. In: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist*. Kunsthalle Düsseldorf: 25. Januar bis 13. April 1997. Haus der Kunst München: 8. Mai bis 20. Juli 1997. Köln: Dumont 1997, S. 75-86.
- Meuser, Michael: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Opladen: Leske und Budrich 1998.
- Meyenburg, Bettina von: „Von der Weibermacht zur femme fatale bei Johann Heinrich Füssli“. In: *Hafnia. Copenhagen papers in the history of art* 8 (1981), S. 7-33.
- Mierau, Fritz: „Drei Anmerkungen zu Wagner in Rußland“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 74f.
- Misselhorn, Catrin: „Das Problem der Freiheit in Wagners ‚Walküre‘“. In: *Athenäum* 14 (2004), S. 191-222.
- Moreno, Francisco-Molina: „Bilder des Heiligen Nordens in Antike, Patristik und Mittelalter“. In: Annelore Engel-Braunschmidt [u.a.]: *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Lang 2001, S. 47-65.
- Mota, Jordi: *Pintors Wagnerians*. Barcelona: Ed. de Nou Art Thor 1988.
- Mühler, Robert: „Hebbels ‚Nibelungen‘. Mythos und Psychologie“. In: *Hebbel. Mensch und Dichter im Werk. Wegweiser zu neuem Humanismus*. Herausgegeben im Auftrag der Friedrich-Hebbel-Gesellschaft von Ida Koller-Andorf. Wien: VWGÖ 1987, S. 19-48.
- Müller, Gerd: *Deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*. Bern: Peter Lang AG 1997.
- Müller, Hans: *Welche Rolle spielt das Christentum in Hebbels ‚Die Nibelungen‘*. Veröffentlichungen der Nibelungen-Gesellschaft 2004. http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/mueller/fs04_muel.html (25.05.2017).

- Müller, Johannes von: *Der Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft. Von dem Aufblühen der ewigen Bünde an*. Bd. 17. Zweyte Abtheilung. Leipzig: Weidmann u. Reich 1786.
- Müller, Klaus: „Konstruktivistische Perspektiven kultureller Wirklichkeit“. In: Alois Wierlacher u. Andrea Bogner (Hrsg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 88-96.
- Münkler, Herfried u. Ladwig, Bernd: „Dimensionen der Fremdheit“. In: Dies. (Hrsg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie 1997, S. 11-44.
- Münkler, Herfried u. Ladwig, Bernd: „Einleitung. Das Verschwinden des Fremden und die Pluralisierung der Fremdheit“. In: *Die Herausforderung durch das Fremde*. Hrsg. von Herfried Münkler unter Mitarbeit von Karin Meßlinger und Bernd Ladwig. Berlin: Akademie 1998, S. 11-26.
- Nattiez, Jean-Jacques: *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*. Paris: Bourgois 1990.
- Nattiez, Jean-Jacques: „La Tétralogie de Richard Wagner. Miroir de l'androgyne et de l'œuvre d'art totale“. In: *Diogenes* 208 (2004), S. 85-94.
- Nedelmann, Birgitta: „Georg Simmel als Klassiker soziologischer Prozeßanalysen“. In: Heinz-Jürgen Dahme u. Otthein Rammstedt (Hrsg.): *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 91-115.
- Nelson, Janet: „Queens as Jezebels: the careers of Brunhild and Balhild in Merovingian history“. In: Derek Baker (Hrsg.): *Medieval women*. Oxford: Blackwell 1978, S. 31-77.
- Niemeyer, Wilhelm: „Joseph Sattlers Nibelunge“. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 8/2 (1904-5), S. 269-279.
- Nietzsche, Friedrich: *Richard Wagner in Bayreuth. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1875 bis Frühling 1876*. Bd. IV/1. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1967.
- Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*. Herausgegeben von Karl Schlechta. Bd. 1. Achte Aufl. München: Hanser 1977.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Herausgegeben von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 3. München: De Gruyter 1980.
- Niggel, Reto: „Stephan Sinding“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 194f.
- Nodnagel, August: *Deutsche Dichter der Gegenwart. Erstes Heft. Freiligrath. Eichendorff*. Darmstadt: Diehl 1842.
- Nölle, Volker: *Hebbels dramatische Phantasie. Versuch einer kategorialen Analyse*. Bern: Francke 1990.
- Nolte, Ann-Katrin: *Spiegelungen der Kriemhildfigur in der Rezeption des Nibelungenliedes. Figurenentwürfe und Gender-Diskurse in der Klage, der Kudrun und den Rosengärten mit einem Ausblick auf ausgewählte Rezeptionsbeispiele des 18., 19. und 20. Jahrhunderts*. Münster: Lit. Verlag 2004.
- Norst, Marlene u. Ritchie, James: „Mitteilungen aus der ‚Sammlung Duboc‘ in Australien“. In: *Euphorion* 59 (1965), S. 416-448.

- Nowald, Inken: *Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz 1827-1867*. Herausgegeben von Jens Christian Jensen. Kiel: Kunsthalle 1978. Zugl.: Diss. Univ. Heidelberg 1975. (Schriften der Kunsthalle zu Kiel 3)
- Nowald, Inken: „Julius Schnorr von Carolsfeld“. In: Storch Wolfgang (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 154-159.
- Oberkogler, Friedrich: „Mensch und Mythos. Der Nibelungen-Mythos bei Friedrich Hebbel und Richard Wagner.“ In: *Hebbel. Mensch und Dichter im Werk. Klassiker und Realist*. Wien: VWGÖ 1992, S. 117-154.
- Objartel, Georg: „Goethes Not mit den Nibelungen“. In: Ulrich Müller (Hrsg.): *Im sechsten Jahr des Drachen*. Göppingen: Kümmerle 2000, S. 51-65.
- Ohle, Karlheinz: *Das ich und das Andere. Grundzüge einer Soziologie des Fremden*. Stuttgart: Gustav Fischer 1978.
- Osborn, Max: „Stephan Sinding“. In: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst* 9 (1904), S. 129-138.
- Österreicher-Mollwo, Marianne (Bearb.): *Herder Lexikon. Symbole*. Mit über 1000 Stichwörtern sowie 450 Abbildungen. Freiburg i. Br. [u.a.]: Herder 1978.
- Ovid (Publius Ovidius Naso): *Metamorphosen*. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text herausgegeben von Erich Rösch. München: Ernst Heimeran 1961.
- Pahlen, Kurt: „Kommentarteil“. In: Wagner, Richard: *Götterdämmerung. Der Ring des Nibelungen*. Textbuch. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König. Neue durchgesehene Auflage. Mainz: Atlantis-Schott 1997, S. 220-396.
- Panzer, Friedrich: „Nibelungische Ketzereien. 2. Lectulus Brunihilde“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 73 (1951), S. 95-123.
- Paßmann, Uwe: *Orte fern, das Leben. Die Fremde als Fluchtpunkt des Denkens. Deutsch-europäische Literatur bis 1820*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1989. Zugl.: Diss. Univ. Freiburg i. Br. 1987.
- Péledan, Joséphin: „Les maîtres contemporains“. In: *La Plume* 172 (1896), S. 413-428.
- Periam, Annina: *Hebbels Nibelungen. Its Sources, Method and Style*. Vol. 3. No. 1. New York: Columbia Univ. Germ. Studies 1906.
- Pfizer, Gustav (Bearb.): *Der Nibelungen Noth. Illustriert mit Holschnitten nach Zeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld und Eugen Neureuter*. Stuttgart u. Tübingen: Cotta'scher Verlag 1843.
- Pflaum, Heinz: *Die Idee der Liebe. Leone Ebreo*. Tübingen: Mohr 1926.
- Pitt-Rivers, Julian: „Das Gastrecht“. In: Almut Loycke (Hrsg.): *Der Gast, der bleibt. Dimensionen von Georg Simmels Analyse des Fremdseins*. Frankfurt a. M.: Campus 1992, S. 17-42.
- Plasa, Stefan: „Brünhilds Island. Der Mythos neu erzählt“. In: Ulrich Müller u. Werner Wunderlich (Hrsg.): *Burgen Länder Orte*. Unter Mitarbeit von Margarete Springeth. Konstanz: UVK 2008, S. 121-142.
- Platon: *Sämtliche Werke. Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*. Bd. 2. Herausgegeben von Burghard König u. übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie 1994.
- Pleister, Werner: „Nachwort“. In: Giovanni Boccaccio: *Vom Glück und vom Unglück berühmter Männer und Frauen. De Casibus Virorum Illustrium*. Auswahl, Übersetzung aus dem

- Lateinischen und Nachwort von Werner Pleister. Mit 17 Miniaturen aus dem Codex Gallicus 6 der Bayerischen Bibliothek. Zürich, Stuttgart: Manesse 1992, S. 351-371.
- Plotzek, Joachim: „Mirabilia mundi“. In: Anton Legner (Hrsg.): *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog des Schnütgenmuseums*. Bd. 1. Köln 1985, S. 107-111.
- Poe, Edgar-Allan: „The Philosophy of Composition (April 1846)“. In: Ders.: *Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the U.S. 1984, S. 13-25.
- Poestion, Joseph-Calasanz: *Island, das Land und seine Bewohner nach den neuesten Quellen*. Wien: Brockhausen u. Bräuer 1885.
- Postl, Gertrude: *Weibliches Sprechen. Feministische Entwürfe zu Sprache und Geschlecht*. Wien: Passagen 1989.
- Prinz, Ursula (Bearb.): *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Berlin: Reimer 1986.
- Rapsilber, Maximilian: *Stephan Sinding. Ein nordischer Bildner*. Berlin: Keller u. Reiner 1902.
- Rapsilber, Maximilian: *Stephan Sinding. Mit 35 Mattkunstdruckbildern, 35 Originalreproduktionen, 2 Gravuren und 7 Textillustrationen. Nach Handzeichnungen*. Berlin: Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur 1910.
- Raupach, Ernst: „Vorrede“. In: Ders.: *Die Hohenstaufen. Ein Cyklus historischer Dramen. Kaiser Friedrich der Erste, Theil 1-2*. Bd. 1. Hamburg: Hoffmann und Campe 1837, S. XIII-XXII.
- Raupach, Pauline: *Raupach. Eine biographische Skizze*. Berlin: Allgemeine Deutsche Verlagsanstalt 1853.
- Rehorn, Karl: *Die deutsche Sage von den Nibelungen in der deutschen Poesie*. Frankfurt a. M.: Diesterweg 1877.
- Reichert, Folker: „Fernreisen im Mittelalter“. In: Ders. (Hrsg.): *Fernreisen im Mittelalter 3* (1998) 2, S. 5-9.
- Reichert, Hermann: *Nibelungenlied und Nibelungensage*. Wien u. Köln: Böhlau 1985.
- Reichert, Hermann: „Die Brunhild-Lieder der Edda im europäischen Kontext“. In: *Poetry in the Scandinavian middle ages*. Atti del 12. Congresso Internazionale di Studi sull' Alto Medioevo. Spoleto: Pr. La Sede del Centro Studi 4 - 10 sept. 1988, S. 571-596.
- Rilke, Rainer-Maria: *Briefe an einen jungen Dichter*. Leipzig: Insel Bücherei Nr. 406 o. J.
- Rittner, Volker: *Kulturkontakte und soziales Lernen im Mittelalter. Kreuzzüge im Licht einer mittelalterlichen Biographie*. Köln: Böhlau 1973.
- Ritzer, Monika: „„Dem Frevel ist kein Maß, noch Ziel gesetzt“. Zur Analytik der Gewalt in Hebbels *Nibelungen*“. In: Günther Häntzschel (Hrsg.): *„Alles Leben ist Raub“. Aspekte der Gewalt bei Friedrich Hebbel*. München: Iudicium 1992, S. 219-240.
- Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Mit 17 überwiegend farbigen Abbildungen. Gießen: Psychosozial-Verlag 2003.
- Rohling, Elke (Hrsg.): *Hermann Hendrich. Das Werk eines spätromantischen Malers*. Billerbeck: Selbstverlag Werdandi 2001.
- Rohling, Martin (Hrsg.): *Hermann Hendrich. Das Werk eines spätromantischen Malers*. Billerbeck: Selbstverlag Skuld 2014.
- Rosenmüller, Ernst: „Das Volkslied: Es waren zwei Königskinder“. In: *Euphorion* 24 (1922), S. 200-207.

- Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder über die Erziehung*. Vollständige Ausgabe. In neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts. Paderborn [u.a.]: Schöningh 1989.
- Rudolf, Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: Beck 1971.
- Rudolph, Wilhelm: *Jeremia*. Tübingen: Mohr 1968.
- Sachsenheim, Hermann von: *Die Mörin. Nach der Wiener Handschrift ÜNB 2946*. Herausgegeben und kommentiert von Horst Dieter Schlosser. Wiesbaden: Brockhaus 1974. (Deutsche Klassiker des Mittelalters 3)
- Said, Edward-W.: *Orientalismus*. Aus dem Englischen von Hans-Günter Holl. Frankfurt a. M.: Fischer 2014.
- Sauer, Wilhelm: *Codex Diplomaticus Nassoicus. Die Urkunden des ehemals Kurmainzischen Gebiets, einschließlich der Herrschaften Eppenstein, Königstein und Falkenstein; der Niedergrafschaft Katzenelnbogen und des kurpfälzischen Amts Caub*. Bd. 1. Wiesbaden: Niedner 1885.
- Schacht, Richard: „Dramatische Dichtungen. Einleitung des Herausgebers“. In: *Emanuel Geibels Werke. Vier Teile in einem Bande*. Ausgewählt und herausgegeben von Dr. R. Schacht. Mit drei Bildnissen, zwei Abbildungen und vier Handschriften. Leipzig: Hesse und Becker 1915, S. 465-468.
- Schäffer, C. u. Hartmann, C.: *Die königlichen Theater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885*. Berlin: Berliner- Verlag Comtoir 1886.
- Scheibelreiter, Georg: „Die fränkische Königin Brunhild. Eine biographische Annäherung“. In: Dorothea Walz (Hrsg.): *Scripturus vitam. Lateinische Biographie von der Antike bis in die Gegenwart. Festgabe für Walter Berschin zum 65. Geburtstag*. Heidelberg: Mattes 2002, S. 295-308.
- Schelling, Friedrich-Wilhelm-Joseph: *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände. Mit einem Essay von Walter Schulz: Freiheit und Geschichte in Schellings Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
- Scherpe, Klaus: „First Contact-Szene. Kulturelle Praktiken der Begegnung mit dem Fremden“. In: Gerhard Neumann u. Sigrid Weigel (Hrsg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München: Fink 2000, S. 149-166.
- Scherr, Johannes: *Die Auswanderungsfrage vom religiös-socialistischen Standpunkt betrachtet*. Stuttgart: Frankh'sche Verlagshandlung 1845.
- Scherr, Johannes: „Vorwort“. In: Ders.: *Geschichte der deutschen Literatur. Mit fünfzig Portraits der ausgezeichneten Dichter und Gelehrten deutscher Nation*. Zweite, durchgesehene u. verbesserte Ausgabe. Leipzig: Otto Wigand 1854, S. IX-X.
- Scherr, Johannes: „Vorwort“. In: Ders.: *Dichterkönige*. Leipzig: Otto Wigand 1855, VII-XII.
- Scherr, Johannes: „Vorrede“. In: Ders.: *Schiller und seine Zeit*. Leipzig: Otto Wigand 1859, S. VII-X.
- Scherr, Johannes: „Vorwort“. In: *Die Nibelungen. In Prosa übersetzt, eingeleitet und erläutert*. Mit fünfundvierzig Bildern gezeichnet von G. Bendemann, J. Hübner, [u.a.], geschnitten von Braun, Bürkner [u.a.] Leipzig: Wigand 1860, S. V-VI.

- Scherr, Johannes: *Allgemeine Geschichte der Literatur. Ein Handbuch*. Zweite, umgearbeitete u. erweiterte Aufl. Stuttgart: Frankh'sche Verlagshandlung 1861.
- Scherr, Johannes: *Allgemeine Geschichte der Literatur. Ein Handbuch in zwei Bänden*. Dritte, neu bearbeitete und stark vermehrte Auflage. Stuttgart: Conradi 1869.
- Scherr, Johannes: „Nur eine Hausfrau“. In: *Gartenlaube* 10 (1873), S. 158f.
- Scherr, Johannes: *Letzte Gänge*. Mit einem Bilde Scherrs in Lichtdruck. 2. Aufl. Berlin u. Stuttgart: Spemann 1887.
- Scherr, Johannes: „Vorwort“. In: *Geschichte der deutschen Frauenwelt. In drei Büchern nach den Quellen. Buch I und II: Altertum und Mittelalter*. Bd. 1. Leipzig: Hesse und Becker 1911, S. 3-6.
- Scherr, Johannes: *Weib, Dame, Dirne. Kultur- und Sittengeschichte der deutschen Frauen*. Durchgesehen und herausgegeben von Max Bauer. Mit 100 zum Teil farbigen Abbildungen und Tafeln. Dresden: Aretz 1928.
- Schickling, Dieter: *Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1983.
- Schickling, Dieter: „Richard Wagners Männer und Frauen. Zur emanzipatorischen Psychologie des ‚Ring‘“. In: Udo Bermbach (Hrsg.): *In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“*. Berlin u. Hamburg: Reimer 1989, S. 163-180. (Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft 7)
- Schiff, Gert: *Johann Heinrich Füssli 1741 - 1825. Oeuvrekataloge Schweizer Künstler*. Bd. 1. *Text und Oeuvrekatalog*. Zürich: Berichthaus u. München: Prestel 1973.
- Schiff, Gert: *Johann Heinrich Füssli 1741 - 1825. Oeuvrekataloge Schweizer Künstler*. Bd. 2. *Abbildungen*. Zürich: Berichthaus u. München: Prestel 1973.
- Schiff, Gert: „Füssli, Luzifer und die Medusa“. In: Werner Hofmann (Hrsg.): *Johann Heinrich Füssli 1741-1825. Kunst um 1800. Hamburger Kunsthalle, 4. Dez. 1974 - 19. Jan. 1975*. München: Prestel u. Hamburger Kunsthalle 1974, S. 9-22.
- Schiff, Gert: „Füssli: ‚Sivrit, ein beßrer Achilleus‘“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 124-139.
- Schiller, Friedrich: „Das Lied von der Glocke“. In: Herbert Geopfert (Hrsg.): *Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden*. Bd. 3. München u. Wien: Carl Hanser 1997, S. 810-821.
- Schiller, Friedrich: *Die Jungfrau von Orleans*. Stuttgart: Reclam 1997.
- Schiller, Friedrich: „Hero und Leander“. In: *Sämtliche Gedichte und Balladen*. Herausgegeben von Georg Kurscheidt. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 2004, S. 145-152.
- Schlegel, August-Wilhelm: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Teil III (1803-1804). Geschichte der romantischen Literatur*. Herausgegeben von Jakob Minor. Heilbronn: Henninger 1884.
- Schlüter, Wolfgang: „Adams von Bremen geographische Vorstellungen vom Norden“. In: *Hansische Geschichtsblätter* 37 (1910), S. 555-570.
- Schmale, Franz-Josef u. Schmale-Ott, Irene (Übers.): *Frutoles und Ekkehard's Chroniken und die anonyme Kaiserchronik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972.
- Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: „Karl Schmoll von Eisenwerth. Der Nibelungenzyklus für das Cornelianum in Worms“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 214-221.

- Schnellbacher, Gernot: „Nibelungen-Denkmäler in Worms“. In: http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schnellb/fs06_schn.html (25.07.2017).
- Schnellbacher, Gernot: „Die Nibelungen-Fresken in der Münchner Residenz“. In: www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schnellb/fs07_schn.html. (21.07.2017).
- Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke. Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält.* 3. Auflage. Herausgegeben von Arthur Hübscher. Wiesbaden: Brockhaus 1972.
- Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies.* Berlin: Akademie 2008.
- Schultes, Hanns: „Sattler als Buchillustrator“. In: Ludwig Holleck u. Hanns Schultes (Hrsg.): *Joseph Kaspar Sattler. Ein Wegbereiter des Jugendstils.* Pfaffenhofen: Ludwig 1988, S. 77-115.
- Schultes, Hanns: „Auswahl aus Sattlers Werken in Farbe“. In: Ludwig Holleck u. Hanns Schultes (Hrsg.): *Joseph Kaspar Sattler. Ein Wegbereiter des Jugendstils.* Pfaffenhofen: Ludwig 1988, S. 132-144.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.* Giessen: Anabas 1980.
- Schulz, Holger: *Der Nibelungenstoff auf dem deutschen Theater.* Diss. Univ. Köln 1972.
- Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* Frankfurt a. M.: Campus 2001.
- Schulze, Ursula: *Das Nibelungenlied.* Stuttgart: Reclam 2008.
- Schumann, Paul: „Die große Kunstaussstellung Dresden 1908“. In: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst* 17 (1908), S. 529-552.
- Schumanowa, Irina: „Propheten und Seraphim“. In: Jürgen Harten und Christoph Vitali (Hrsg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist.* Kunsthalle Düsseldorf: 25. Januar bis 13. April 1997. Haus der Kunst München: 8. Mai bis 20. Juli 1997. Köln: Dumont 1997, S. 227f.
- Schütte, Gudmund: *Sigfrid und Brünhild. Ein als Mythos verkannter historischer Roman aus der Merowingerzeit.* Copenhagen: Aschehoug u. Jena: Frommannsche Buchhandlung 1935.
- Schütz, Alfred: „Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch“. In: Peter-Ulrich Merz-Benz u. Gerhard Wagner (Hrsg.): *Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen.* Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2002, S. 73-92.
- Schutzbach, Werner: *Island. Feuerinsel am Polarkreis.* Zweite, völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mit 104 Abbildungen und 76 Fotos auf Kunstdrucktafeln. Bonn: Dümmler 1976.
- Scior, Volker: *Das Eigene und das Fremde. Identität und Fremdheit in den Chroniken Adams von Bremen, Helmolds von Bosau und Arnolds von Lübeck.* Berlin: Akademie 2002.
- See, Klaus von: *Edda, Saga, Skaldendichtung. Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters.* Heidelberg: Winter 1981.
- Sengle, Friedrich: *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos.* Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1969.
- Seydel, Rud.: „Ein Goethesches Rätsel“. In: *Goethe-Jahrbuch* 7 (1886), S. 292f.

- Showalter, Elaine: „Feministische Literaturkritik in der Wildnis“. In: Karen Nölle-Fischer (Hrsg.): *Mit verschärftem Blick. Feministische Literaturkritik*. München: Frauenoffensive 1987, S. 49-88.
- Sigismund, Reinhold: *Chriemhilde. Tragödie in fünf Aufzügen*. Rudolstadt 1875.
- Sill, Bernhard: *Androgynie und Geschlechtsdifferenz nach Franz von Baader. Eine anthropologisch-ethische Studie*. Regensburg: Pustet 1986.
- Simek, Rudolf: „Glossar der Götter, Riesen und Zwerge“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987, S. 319-325.
- Simek, Rudolf: *Altnordische Kosmographie. Studien und Quellen zu Weltbild und Weltbeschreibung in Norwegen und Island vom 12. bis zum 14. Jahrhundert*. Berlin u. New York: Walter de Gruyter 1990.
- Simek, Rudolf: *Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Columbus*. München: Beck 1992.
- Simmel, Georg: „Exkurs über den Fremden (1908)“. In: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot 1908, S. 685-691.
- Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot 1908. (Darin außer dem „Exkurs über den Fremden“ ins. die Kapitel „Über- und Unterordnung“, S. 134-246 und „Der Streit“, S. 247-336.)
- Simmel, Georg: „Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem (1911)“. In: *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Herausgegeben und eingeleitet von Heinz-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 200-223.
- Simmel, Georg: „Weibliche Kultur (1902)“. In: Ders.: *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Herausgegeben und eingeleitet von Heinz-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 159-176.
- Simmel, Georg: „Soziologie des Raumes (1903)“. In: Heinz-Jürgen Dahme u. Otthein Rammstedt (Hrsg.): *Georg Simmel. Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 221-242.
- Skånland, Vegard: „Calor fidei“. In: *Symbolae Osloenses* 32 (1956), S. 86-104.
- Soltani, Christina: *Leben und Werk des Malers Hans Adolf Bühler (1877–1951). Zwischen symbolistischer Kunst und völkischer Gesinnung*. Weimar: VDG 2016.
- Specht, Benjamin: „Neue Mythologie und neueste Mythologie. Strategien der (Re)-Mythisierung in der Frühromantik und in Hebbels Nibelungen“. In: *Hebbel-Jahrbuch* 62 (2007), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Monika Ritzer und Hergen Thomsen. Heide: Boyens 2007, S. 87-125.
- Spemann, Wilhelm: *Spemanns goldenes Buch der Kunst. Eine Hauskunde für Jedermann*. Berlin u. Stuttgart: Spemann 1901.
- Stagl, Justin: „Grade der Fremdheit“. In: Herfried Münkler u. Bernd Ladwig (Hrsg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie 1997, S. 85-114.
- Stammhammer, Josef: *Die Nibelungen-Dramen seit 1850 und deren Verhältniß zu Lied und Sage*. Leipzig: Wartig 1878.

- Stammler, Wolfgang: „Einleitung des Herausgebers“. In: Ders. (Hrsg.): *Geibels Werke*. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Bd. 3. Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut 1918, S. 7-16.
- Stammler, Wolfgang: „Zur Gestaltung des Textes“. In: Ders. (Hrsg.): *Geibels Werke*. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Band 3. Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut 1918, S. 439-447.
- Steffen, Marion: „Johannes Scherr als Anthologist und Kulturhistoriker“. In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Helga Eßmann und Udo Schöning. Berlin: Erich Schmidt 1996, S. 391-409.
- Steig, Reinhold: *Goethe und die Brüder Grimm*. Berlin: Herz 1892.
- Stein, Alexander von: *Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel*. Teil I. Mühlhausen: Bader 1882.
- Stein, Alexander von: *Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel. Teil II. Nebst Anhang: Richard Wagner's Dichtung „Der Ring des Nibelungen“*. Mühlhausen: Bader 1883.
- Stein, Alexander von: „Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel. II. Teil nebst Anhang: Richard Wagners Dichtung ‚Der Ring des Nibelungen‘. Programm der Gewerbeschule zu Mühlhausen i. E. 1883.“ In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 38 (1884) 71, S. 447-449.
- Steinbrink, Bernd: *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung*. Tübingen: Max Niemeyer 1983.
- Stenger, Horst: „Deutungsmuster der Fremdheit“. In: Herfried Münkler u. Bernd Ladwig (Hrsg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie 1997, S. 159-222.
- Stephan, Inge: „„Dass ich Eins und doppelt bin...‘. Geschlechtertausch als literarisches Thema“. In: Inge Stephan u. Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. 6 Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Sonderband AS 96. Hamburg: Argument 1988, S. 153-175.
- Stephan, Inge: „Der Mythos von Anima und Animus. C.G. Jung und die Folgen“. In: Dies.: *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 1997, S. 37-59.
- Stephan, Inge: „„Bilder und immer wieder Bilder...‘. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur“. In: Hiltrud Bontrup und Jan Christian Meltzer (Hrsg.): *Aus dem verborgenen zur Avantgarde. Ausgewählte Beiträge zur feministischen Literaturwissenschaft der 80 Jahre*. Hamburg: Argument 2000, S. 13-34.
- Stephan, Inge: „Mignon und Penthesilea. Androgynie und erotischer Diskurs bei Goethe und Kleist“. In: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2004, S. 165-188.
- Stephan, Inge: „„Da werden Weiber zu Hyänen...‘. Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist.“ In: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln [u.a]: Böhlau 2004, S. 113-134.
- Stephan, Inge: „Kalte Weiblichkeit. Zu einem Topos in der Literatur des 19. Jahrhunderts, mit einem Ausblick auf Leni Riefenstahl im 20. Jahrhundert“. In: *Colloquia Germanica* 2010 (43), 1-2, S. 49-61.

- Stern, Alfred: „Politische Flüchtlinge in Zürich nach der Revolution von 1848 und 1849“. In: *Anzeiger für schweizerische Geschichte* 4 (1919) 17, S. 337-362.
- Sternberg, Josef von: *Ich Josef von Sternberg. Erinnerungen. Deutsch von Walther Schmieding*. Velber bei Hannover: Friedrich 1967.
- Stichtenoth, Dietrich: *Pytheas von Marseille. Über das Weltmeer*. Die Fragmente übersetzt und erläutert von D. Stichtenoth. Köln u. Graz: Böhlau 1959.
- Stichweh, Rudolf: „Der Fremde – Zur Evolution der Gesellschaft“. In: *Rechtshistorisches Journal* 11 (1992), S. 295-316.
- Stichweh, Rudolf: *Der Fremde. Studien zu Soziologie und Sozialgeschichte*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Storch, Wolfgang (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. München: Prestel 1987.
- Strobel, Otto (Hrsg.): *Richard Wagner. Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung „Der junge Siegfried“*. München: Bruckmann 1930.
- Strobel, Sibylle: *Eine Gemeinschaft von Individuen. Personale, soziale und kollektive Identität im neunzehnten Jahrhundert am Beispiel protestantischer Intellektueller*. Diss. Univ. Erlangen 1996.
- Struck, Wolfgang: *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration*. Tübingen: Niemeyer 1997. Zugl.: Diss. Univ. Tübingen 1995.
- Strzelczyk, Jerzy: „Die Wahrnehmung des Fremden im mittelalterlichen Polen“. In: Odilo Engels u. Peter Schreiner (Hrsg.): *Begegnung des Westens mit dem Osten. Kongreßakten des 4. Symposions des Mediävistenverbandes in Köln 1991 aus Anlaß des 1000. Todesjahres der Kaiserin Theophanu*. Sigmaringen: Thorbecke 1993, S. 203-220.
- Sundermeier, Theo: „Die Begegnung mit dem Fremden. Plädoyer für eine Hermeneutik des Vertrauens“. In: Judith Becker u. Bettina Braun (Hrsg.): *Die Begegnung mit Fremden und das Geschichtsbewusstsein*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 27-40.
- Szczepaniak, Monika: „„Helden in Fels und Eis.“ Militärische Männlichkeit und Kälteerfahrung im Ersten Weltkrieg“. In: *Colloquia Germanica* 2010 (43), 1-2, S. 63-77.
- Tacitus: *Germania*. Lateinisch und Deutsch. Übertragen und erläutert von Arno Mauersberger. Leipzig: In der Dieterich'schen Verlagsbuchhandlung 1942.
- Then, Michael: „Duboc, Charles Edouard, auch: Robert Waldmüller“. In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Killy Literatur Lexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Raumes*. 2te vollständig überarbeitete Auflage. Bd. 3. Berlin u. New York: De Gruyter 2008, S. 119f.
- Theuerkauf, Gerhard: „Die Hamburgische Kirchengeschichte Adams von Bremen“. In: Dieter Berg u. Hans-Werner Goetz (Hrsg.): *Historiographia Mediaevalis. Studien zur Geschichtsschreibung und Quellenkunde des Mittelalters. Festschrift für Franz-Josef Schmale zum 65. Geburtstag*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 118-137.
- Thieme, Ulrich: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd 10. Leipzig: Seemann 1914.
- Thieme, Ulrich: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 22. Leipzig: Seemann 1928.
- Thieme, Ulrich: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 27. Leipzig: Seemann 1933.

- Thieme, Ulrich: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 28. Leipzig: Seemann 1934.
- Thieme, Ulrich: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 31. Leipzig: Seemann 1937.
- Thode, Henry (Hrsg.): *Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen*. Stuttgart u. Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1909. (Klassiker der Kunst XV)
- Thomas, Robert: *Geibel und die Antike. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus*. Stadthof: Mayr 1914.
- Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels*. Freiburg i. Br.: Rombach 2002.
- Todorov, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- Tonnelat, Ernest: *La Légende des Nibelungen en Allemagne au XIXe siècle*. Paris: Les belles lettres 1952.
- Tscherpel, Roland: „Freiheit und Geschichte in Hebbels Nibelungen.“ In: *Hebbel-Jahrbuch* (1984), hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e.V. von Otfried Ehrismann. Heide in Holstein: Boyens 1984, S. 37-60.
- Tsonaka, Konstantina: „Zum Wander- und Studienleben Emanuel Geibels und Robert Waldmüllers auf klassischem Boden – Eine lyrische Beschreibung Griechenlands anhand von Reiseberichten, Erinnerungen und Tagebüchern deutscher *Eingewanderter*“. In: Anastasia Antonopoulou, Michael Hofmann u. Theano Thraka (Hrsg.): *Deutsche Griechenland-Diskurse und Griechisch-Deutscher Kulturtransfer*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (im Erscheinen.)
- Tuczay, Christa-Agnes: „Geschlechtermodelle in Hebbels *Nibelungen* im Vergleich zum Nibelungenlied.“ In: *Hebbel. Mensch und Dichter im Werk*. Folge 10. „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Mann.“ *Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*. Hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay. Berlin: Weidler 2008, S. 245-265.
- Turk, Horst: „Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik. Zum Fremdeheitsbegriff der Übersetzungsforschung“. In: Alois Wierlacher (Hrsg.): *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung*. München: Iudicium 1993, S. 173-197.
- Uecker, Heiko: „Altnordische Reiseliteratur“. In: Peter J. Brenner (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 68-80.
- Uecker, Heiko: „Anmerkungen zum deutschen Islandbild“. In: Knut Brynhildsvoll (Hrsg.): *ÜberBrücken*. Festschrift für Ulrich Groenke zum 65. Geburtstag. Hamburg: Buske 1989, S. 475-496.
- Unbekannter Autor: „Ein unentwegter Kämpfer. Johannes Scherr“. In: *Gartenlaube* 30 (1867), S. 469-471.
- Valentin, Karl: *Sämtliche Werke. Dialoge*. Herausgegeben von Manfred Faust u. Andres Hohenadl. Bd. 4. München u. Zürich: Piper 1996.
- Veltzke, Veit: *Der Mythos des Erlösers. Richard Wagners Traumwelten und die deutsche Gesellschaft 1871-1918*. Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt 2002.

- Vill, Susanne: „Das Weib der Zukunft“. Frauen und Frauenstimmen bei Wagner“. In: Dies. (Hrsg.): *„Das Weib der Zukunft“. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner.* Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 6-33.
- Visser, Tamara: *Antike und Christentum in Petrarca's Africa.* Tübingen: Gunther Narr 2005.
- Volckmann, Silvia: „Gierig saugt sie seines Mundes Flammen“. In: Renate Berger (Hrsg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur.* Köln [u.a.]: Böhlau 1987, S. 155-176.
- Voss, Egon: „Kommentar“. In: Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen.* Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur. Stuttgart: Reclam 2009, S. 451-549.
- Voß, Georg: „Hermann Hendrich, der Maler der nordischen Göttersage“. In: *Die Kunst für alle* 11 (1896), S. 246f.
- Vries, Jan de: *Heldenlied und Heldensage.* Bern u. München: Francke 1961.
- Wachter, Ferdinand: *Brunhild. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen.* Jena: Brau 1821.
- Wagner, Cosima: *Die Tagebücher 1878-1883.* Herausgegeben und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. Bd. II. München u. Zürich: Piper 1977.
- Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* in zehn Bänden. Bd. II. Leipzig: Fritsch 1887.
- Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* in zehn Bänden. Bd. IV. Leipzig: Fritsch 1888.
- Wagner, Richard: „Die Wibelungen“. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen.* Vierte Auflage. Bd. II. Leipzig: Fritsch 1907, S. 115-155.
- Wagner, Richard: *Richard Wagners Briefe in Originalausgaben. Zweite Folge. XI. Richard Wagner an August Röckel.* Eingeführt durch La Mara [Ida Marie Lipsius]. 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* in zehn Bänden. Hrsg. mit Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Wolfgang Golther. Bd. IV. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong 1913.
- Wagner, Richard: *Siegfried and the Twilight of the Gods. With illustrations by Arthur Rackham.* Translated by Margaret Armour. London: William Heinemann und New York: Doubleday Page 1924.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe. Bd. III. Briefe der Jahre 1849-51.* Hrsg. im Auftrage des Richard Wagner Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1975.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe. Bd. IV. Briefe der Jahre 1851-1852.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1979.
- Wagner, Richard: *Oper und Drama.* Herausgegeben und kommentiert von Klaus Kropfinger. Stuttgart: Reclam 2008.
- Walcher, Bernhard: *Vormärz im Rheinland. Nation und Geschichte in Gottfried Kinkels literarischem Werk.* Berlin: De Gruyter 2010. Zugl.: Diss. Univ. Heidelberg 2009.
- Waldenfels, Bernhard: „Phänomenologie des Eigenen und des Fremden“. In: Herfried Münkler u. Bernd Ladwig (Hrsg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit.* Berlin: Akademie 1997, S. 65-83.

- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Waldenfels, Bernhard: „Der Anspruch des Fremden“. In: Paul Ricoeur: *Andersheit - Fremdheit - Toleranz. Mit Beiträgen von Paul Ricoeur, Bernhard Waldenfels, Peter Welsen*. Herausgegeben von Renate Breuninger u. begründet von Klaus Giel. Ulm: Humboldt-Studienzentrum 1999, S. 31-51.
- Waldmüller, Robert (Edouard Duboc): *Wander-Studien II. Italien, Griechenland und Daheim*. Leipzig: Theodor Thomas 1861.
- Waldmüller, Robert: „Vorwort“. In: Ders.: *Brunhild. Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt. Leipzig: Reclam 1874, S. 3-7.
- Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*. München: Beck 1978.
- Wasem, Eva-Maria: *Die Münchener Residenz unter Ludwig I. Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten*. München: Wölfle 1981.
- Weber, Marie-Luise: „Die Merovingerkönigin Brunichilde in den Quellen des lateinischen Mittelalters“. In: Andreas Bihrer (Hrsg.): *Nova de veteribus. Mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt*. München u. Leipzig: Saur 2004, S 45-70.
- Weber, Marta: *Das Frauenbild der Dichter*. Bern: Francke 1959.
- Wehr, Gerhard: *Heilige Hochzeit. Symbol und Erfahrung menschlicher Reifung*. München: Kösel 1986.
- Weigel, Sigrid: „Die geopfertete Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen“. In: Inge Stephan u. Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. 6 Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Sonderband AS 96. Hamburg: Argument 1988, S. 138-152.
- Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek: Rowohlt 1990.
- Weigel, Sigrid: „Frauen und Juden in Konstellationen der Modernisierung. Vorstellungen und Verkörperungen der ‚internen Anderen‘. Ein Forschungsprogramm“. In: Inge Stephan, Sabine Schilling, Sigrid Weigel (Hrsg.): *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*. Köln [u.a.]: Böhlau 1994, S. 333-351.
- Weiler, Gerda: *Der enteignete Mythos. Eine feministische Revision der Archetypenlehre C.G. Jung und Erich Neumanns*. Frankfurt a. M.: Campus 1991.
- Weitbrecht, Carl: *Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage. Leipzig: Göschen'sche Verlagshandlung 1908.
- Werner, Richard-Maria: *Vollendete und Ringende. Deutsche Dichter und Denker der Neuzeit. Mit neunzehn Porträts*. Minden: Bruns 1900.
- Wesle, Carl: „Brünhildlied oder Sigfridepos?“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 51 (1926), S. 33-45.
- Westernhagen, Curt von: *Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842-1849. Neue Dokumente zur Geschichte seines Schaffens*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1966.
- Westernhagen, Curt von: *Die Entstehung des Ring. Dargestellt an den Kompositionsskizzen Richard Wagners*. Zürich u. Freiburg: Atlantis 1973.
- Wienbarg, Ludolf: *Ästhetische Feldzüge*. Hrsg. von Walter Dietze. Berlin u. Weimar: Aufbau 1964.

- Wiese, Benno von: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. 4. Aufl. Hamburg: Hofmann und Campe 1958.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 1979.
- Wilpert, Gero von: *Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte*. Dritte, erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 1988.
- Wim, S. u. Rass, W.: *Dietrich von Bern und Karl der Grosse. Vergleich der Interaktionsstrukturen in der Thidrekssaga und in der Historiographie des Frühmittelalters*. Bd. 2. Buchen: Rass 2007.
- Winckelmann, Johann-Joachim: *Kunsttheoretische Schriften. Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums*. Erster und zweiter Teil. Baden-Baden u. Straßburg: Heitz 1966.
- Winckelmann, Johann-Joachim: *Gedanken über Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und in der Bildhauerkunst*. Herausgegeben von Ludwig Uhlig. Stuttgart: Reclam 1969.
- Wittgenstein, Ludwig: „Philosophische Untersuchungen“. In: Ders.: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 225-580.
- Wolff, Eduard: *Raupachs Hohenstaufendramen. Ein Beitrag zur Theatergeschichte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Siegert 1912. Zugl.: Diss. Univ. Leipzig 1911.
- Wolzogen, Hans von: *Der Nibelungenmythos in Sage und Literatur*. Berlin: Weber 1876.
- Woolf, Virginia: *Orlando. Eine Biographie*. Aus dem Englischen von Herberth E. und Marlys Herlitschka. Frankfurt a. M.: Fischer 1987.
- Woolf, Virginia: *Ein eigenes Zimmer*. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Reichert. Deutsch von Heidi Zerning. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.
- Wulf, Joseph: „Hans Adolf Bühler“. In: *Die bildenden Künste im Dritten Reich*. Frankfurt a. M.: Ullstein 1983, S. 75-79.
- Wundt, Theodor: *Ich und die Berge*. Berlin: Bong 1917.
- Zarncke, Friedrich: „Friedrich der Große und das Nibelungenlied“. In: *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*. Phil.-hist. Classe. Bd. 22. Leipzig 1870, S. 193-226.
- Zedler, Johann-Heinrich (Hrsg.): *Universallexikon aller Wissenschaften und Künste* in 64 Bänden. Bd. 12. Halle u. Leipzig: Zedler 1735. Zitiert nach der Neuauflage. Graz: Akad. Druck- u. Verlagsanstalt 1961.
- Zeiß, Karl (Hrsg.): *Hebbels Werke*. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Bd. 1. Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut 1899.
- Zurmühl, Sabine: *Leuchtende Liebe, lachender Tod. Zum Tochter-Mythos Brünnhilde*. München: Frauenbuchverlag 1984.
- Zurmühl, Sabine: „Brünnhilde - Tochter im Tode im Leben. Eine feministische Interpretation“. In: Udo Bermbach (Hrsg.): *In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“*. Berlin u. Hamburg: Reimer 1989, S. 181-200. (Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft 7)

Zurmühl, Sabine: „Visionen und Ideologien von Weiblichkeit“. In: Susanne Vill (Hrsg.): *„Das Weib der Zukunft“. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Mit einem Geleitwort von Gudrun Wagner.* Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 57-69.

Internetquelle zur Sonderausstellung im Richard-Wagner Museum in Bayreuth:
„Germanenkult - Wagner-Illustrationen von Ferdinand Leeke“. In:
<http://www.wagnermuseum.de/ausstellungen/sonderausstellungen-rueckblick/>
(26.07.2017).

C. Quellenverzeichnis der Abbildungen

ERSTER TEIL

- 1.2. Illuminiert im Umkreis des Maître François: *Die Folterung Brunichildis* (um 1470)

In: Boccaccio, Giovanni: *Des Cas des Nobles Hommes et Femmes*. Französische Übersetzung von Laurent de Premierfait. Handschrift auf Pergament und Papier, illuminiert. Paris um 1470, Fol. 451v.
- 1.3. Alphonse-Marie-Adolphe de Neuville: *The execution of Brunehaut* (1875)

In: Guizot, François-Pierre-Guillaume: *The History of France from the Earliest Times to the Year 1789*. Translated by Robert Black. Vol. 1. London: S. Low, Marston, Searle & Rivington 1883, S. 169. Siehe darin ins. das achte Kapitel „The Merovingians“, S. 148-172.
- 3.2.2. (iv) Theodor und Philippe Galle: *Die Allegorie der Amerika* (um 1590)
Kupferstich nach Jan van der Straet

In: Frübis, Hildegard: „Der wilde Mann und die Freiheit in der Wildnis. Zur Rezeption der Entdeckung Amerikas im deutschsprachigen Kulturraum des 16. Jahrhunderts“. In: Rolf-Peter Janz (Hrsg.): *Faszination und Schrecken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 107-124, hier S. 123.
- 4.1. Paul Hoffmann: *Luzifer, der Höllenfürst, im ewigen Eise* (Zwischen 1861-1868)

In: Hoffmann, Detlev u. Junker, Almut: *Laterna Magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*. Berlin: Fröhlich & Kaufmann 1982, ohne angegebene Seite.
- 4.3. Olaus Magnus: *Carta Marina et Descriptio Septentrionalium Terrarum* (1539)

In: Barber, Peter (Hrsg.): *Das Buch der Karten. Meilensteine der Kartografie aus drei Jahrtausenden*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 97.

ZWEITER TEIL

2.2.3. Hans Makart: *Der Kuss der Walküre* (um 1880) oder *Die Walküre* oder *Walküre und sterbender Held*

In: Frodl, Gerbert: *Hans Makart. Monographie u. Werkverzeichnis. Mit einem Beitrag von Renata Mikula. 105 Tafeln und 505 Abbildungen.* Salzburg: Residenz 1974, S. 317.; Siehe auch Metken, Günter: „Hans Makart“ In: Wolfgang Storch (Hrsg.): *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang.* München: Prestel 1987, S. 176 u. 312.

2.2.3. Emil Doepler: *Walkyrjen* (1900)

In: Doepler, Emil u. Ranisch, Wilhelm: *Walhall – Die Götterwelt der Germanen.* Berlin: Martin Oldenbourg 1900, S. 24.

2.2.3. Hans Makart: *Brünhilde* (1877)

In: Boehn, Max von: „Einleitung“. In: *Das Nibelungenlied. Übertragen von Karl Simrock. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. W. Golther.* Richard Wagner Gedächtnis-Ausgabe. Berlin: Im Askanischen Verlag Carl Albert Kindle 1933, S. 1-138, hier S. 103. (Schwarzweiße Abbildung); Siehe auch https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Makart_hans_die_valkyrie.jpg (13.01.2018).

9.3.7. William Etty: *Der Abschied von Hero and Leander* (1828)

https://de.wikipedia.org/wiki/Hero_und_Leander#/media/File:Etty_William_Hero_and_Leander_1828.jpg (25.07.2017).

DRITTER TEIL

1.1. Johann-Heinrich Füssli: *Der Streit der Königinnen* (1805)

In: Schiff, Gert: „Füssli: ‚Sivrit, ein beßrer Achilleus““. In: Storch, S. 131 u. S. 311.; Siehe auch Schiff, Gert: *Johann Heinrich Füssli 1741 - 1825. Oeuvrekataloge Schweizer Künstler*. Bd. 2. *Abbildungen*. Zürich: Berichthaus u. München: Prestel 1973, S. 584.

Kriemhild rühmt vor Brünhild ihren Gemahl Siegfried (1805)

In: Schiff, 1987, S. 131 u. S. 311.; Siehe noch Schiff, Bd. 2. 1973, S. 442.

Brünhilde betrachtet den von ihr gefesselt an der Decke aufgehängten Gunther (1807)

In: Schiff, Bd. 2. 1973, S. 441.; Siehe auch Schiff, 1987, S. 128 u. S. 310.

Brynhild erblickt Sigurd in der Waberlohe (1800-1810)

Schiff, Bd. 2. 1973, S. 354. (Schwarzweiße Abbildung).; Siehe noch Schiff, 1987, S. 129 u. S. 310.

Jacques-Louis David: *Madame Récamier* (1800)

In: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_Récamier_by_Jacques-Louis_David.jpg (18.01.2018).

1.2. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Brunhild und Gunther* (1832-33)

In: Wasem, Eva-Maria: *Die Münchener Residenz unter Ludwig I. Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten*. München: Wölfle 1981, S. 316. (Schwarzweiße Abbildung).; Siehe auch Schnellbacher, Gernot: „Die Nibelungen-Fresken in der Münchner Residenz“. In: www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schnellb/fs07_schn.html. (31.07.2017) (Farbige Abbildung)

Brunhildes Ankunft in Worms (1833)

In: Wasem, S. 317.; Siehe auch Schnellbacher, Gernot: „Die Nibelungen-Fresken in der Münchner Residenz“, (31.07.2017) (Farbige Abbildung)

Siegfrieds Heimkehr aus den Sachsen- und Dänenkriegen (1834-44)

Nowald, Inken: *Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz 1827-1867*. Herausgegeben von Jens Christian Jensen. Kiel: Kunsthalle 1978. Zugl.: Diss. Univ. Heidelberg 1975, S. 297 u. S. 298. (Schriften der Kunsthalle zu Kiel 3) (Schwarzweiße Abbildung).; Siehe auch Schnellbacher, „Die Nibelungen-Fresken in der Münchner Residenz“, (31.07.2017) (Farbige Abbildung)

1.3. Josef-Kaspar Sattler: *Brünhild hat Gunther gefesselt und an einem Nagel an die Wand gehängt* (1898-1904)

Lachmann, Karl (Hrsg.): *Die Nibelunge. Schrift, Vollbilder und Buchschmuck von Josef Sattler*. Berlin: Starckardt 1904, S. 85. (Vollbild ohne Titel).; Den Titel dieser Illustration gibt es nur bei der Faksimile-Ausgabe von Heinzle, Joachim (Hrsg.): *Text der Hohenems-Münchener Handschrift A des Nibelungenliedes nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Schrift, Vollbilder und Buchschmuck von Josef Sattler*. Hrsg., nacherzählt, in Teilen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Joachim Heinzle. Darmstadt: Reprint Verlag Leipzig 2012, ohne Seitenangabe, zwischen S. 42 und S. 43.

1.4. Hans-Adolf Bühler: *Brunhild auf Isenland* (1906)

In: Beringer, Josef-August: „Hans-Adolf Bühler“. In: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst* 29 (1914), S. 193.; Privatsammlung, Fam. Morgenstern, Burg Sponeck, Jechtingen bei Freiburg. (Foto aus eigenem Archiv, 10.08.2014, mit freundlicher Genehmigung der Familie Morgenstern)

Nibelungen (1908)

Privatsammlung, Fam. Morgenstern, Burg Sponeck, Jechtingen bei Freiburg. (Foto aus eigenem Archiv, 10.08.2014, mit freundlicher Genehmigung der Familie Morgenstern); Siehe auch Schumann, Paul: „Die große Kunstausstellung Dresden 1908“. In: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst* 17 (1908), S. 529-552, Abb. S. 550.

Adamskinder (1910)

In: Beringer, 1914, S. 195.

Die Sippe (1909)

In: Busse, Hermann-Eris: *Hans Adolf Bühler. Mit 72 Abbildungen und 2 farbigen Tafeln*. Karlsruhe: Müller 1931, S 41.

Schöpfungsmythos: Erwachen des ewig Männlichen und des ewig Weiblichen (1903-4)

In: Busse, ohne Seitenangabe.

1.5. Karl Schmoll von Eisenwerth: *Empfang der Brunhild in Worms* (1914-15)

In: Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: „Karl Schmoll von Eisenwerth. Der Nibelungenzyklus für das Cornelianum in Worms“. In: Storch, S. 215 u. S. 314.; Siehe auch http://www.nibelungenliedgesellschaft.de/03_beitrag/diekamp/eisenwerth/koenigin.html (25.07.2017).

Hagen und Brunhild sinnen auf Rache (1912-13)

In: Schmoll, S. 216 u. S. 314.; Siehe auch:

http://www.nibelungenliedgesellschaft.de/03_beitrag/diekamp/eisenwerth/rache.html (25.07.2017).

2.1. Michael Echter: *Siegfried entreißt Brünhilde den Ring* (1865)

In: Boehn, S. 94.; Siehe auch

<http://daten.digitalle-sammlungen.de/~db/0006/bsb00060247/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=57&pdfseitex=> (31.07.2017).

Brünhilde sprengt in den brennenden Scheiterhaufen (1865)

In: Boehn, S. 95.; Siehe auch

<http://daten.digitalle-sammlungen.de/~db/0006/bsb00060247/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=65&pdfseitex=> (31.07.2017).

2.2. Hans Thoma: *Wotan und Brünnhilde* (1876) oder *Wotans Befehl an Brünnhilde*

In: Thode, Henry (Hrsg.): *Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen*. Stuttgart u. Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1909, S. 107. (Klassiker der Kunst, XV) (Schwarzweiße Abbildung).; Siehe auch Holzinger, Ernst (Hrsg.): *Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main – Die Gemälde des 19. Jahrhunderts*. Bearbeitet von Hans-Joachim Ziemke. Bildband. Frankfurt: Schulte-Bulmke 1972, S. 71.; Siehe auch Veltzke, Veit: *Der Mythos des Erlösers. Richard Wagners Traumwelten und die deutsche Gesellschaft 1871-1918*. Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt 2002, S. 70.

Der Walkürenritt (1879)

In: Thode, S. 119. (Schwarzweiße Abbildung).; Siehe auch Holzinger, Bildband, 1972, S. 70. (Kommentare dazu siehe ebd., Textband, S. 419.)

Walküre (1895)

In: Storch, S. 205 (Eine schwarzweiße Abbildung) u. S. 315.; Siehe auch Bushart, Bruno: *Hans Thoma. 1839-1924 Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*. Schweinfurt: Sammlung Georg Schäfer 1989, S. 119. (Ganzseitige Abbildung)

2.3. Ferdinand Leeke: *Der Abschied Wotans* und *Wotan und Brünnhilde* (von 1889 bis 1898)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Ferdinand_Leeke_-_The_Warrior%27s_Return%2C_1916.jpg (31.07.2017).

<https://i.pinimg.com/236x/8d/9d/8d/8d9d8dd9a4621f812dc58f58c22fdf9a--celtic-art-ferdinand.jpg> (31.07.2017).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/27/Ferdinand_Leeke_-_Wotan_and_Br%C3%BCnnhilde%2C_1930.jpg/436px-Ferdinand_Leeke_-_Wotan_and_Br%C3%BCnnhilde%2C_1930.jpg (31.07.2017).

https://wagnersring.files.wordpress.com/2016/06/alice_gusalewicz_as_brc3bcnnhilde_1_by_ferdinand_leeke.jpg (31.07.2017).

<https://img.posterlounge.co.uk/images/medium/poster-wagner-walkuere-1379248.jpg> (31.07.2017).

<http://www.artnet.com/WebServices/images/II00062IldM6EJFgoPECfDrCWQFHPKc2ZkE/ferdinand-leeke-wotans-abschied-von-brunnhilde.jpg> (31.07.2017).

2.4. Robert Engels: Illustration für Rudolf Herzogs *Germaniens Götter* (1919) ohne Titel

In: Herzog, Rudolf: „Wodans Wunschwädchen“. In: Ders.: *Germaniens Götter. Den Nachkommen Hermanns des Cheruskers. Schwarzzeichnungen von Professor Robert Engels. Einbandzeichnung von Paul Hartmann*. Leipzig: Quelle u. Meyer 1919, S. 130-146. Abb. ohne Seitenangabe zwischen S. 136 u. S. 137.; Siehe auch:

https://www.google.de/search?q=robert+engels+brynhild&client=firefox-b&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewiFf2NxbVAhXSalAKHaPABjAQ_AUICigB&biw=1067&bih=576#imgrc=yFrLM59q-btkuM: (26.07.2017).

2.5. Hermann Hendrich: *Wotans Abschied*

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wotan_Abschied.jpg (31.07.2017).;

Siehe auch Rohling, Elke (Hrsg.): *Hermann Hendrich. Das Werk eines spätromantischen Malers*. Billerbeck: Selbstverlag Werdandi 2001, S. 68.; Siehe zu diesem Werk doch mit einigen Unterschieden Hendrich, Hermann: *Der Ring des Nibelungen. In Bildern von Hermann Hendrich*. Leipzig: Weber 1909, ohne Seitenangabe.

Walkürenritt (1909) oder *Der Walkürensturm* oder *Walkürensturm* (1912-13)

In: Storch, S. 208 u. S. 311.; Siehe auch Hendrich, 1909, ohne Seitenangabe. (Da heißt das Gemälde *Walkürenritt*, nicht *Der Walkürensturm*.)

Walkürenritt

In: Golther, Wolfgang: *Der Ring des Nibelungen. In Bildern von Hermann Hendrich*. Leipzig: J.J. Weber 1909. (Es ist das sechste Gemälde, ohne Seitenangabe)

Walkürensturm (1912-13)

Groß- Ölgemälde: Es gehört zum Zyklus von 12 Großgemälden zu *Der Ring des Nibelungen*. Nibelungenhalle am Drachenfels in Königswinter.

Walküre (o.J.)

Nibelungenhalle am Drachenfels in Königswinter

Die schlafende Brünnhilde (1912-1913), *Die schlafende Brünnhilde* (1920) und *Brünnhildes Erwachen* (1913)

In: Rohling, Martin (Hrsg.): *Hermann Hendrich. Das Werk eines spätromantischen Malers*. Billerbeck: Selbstverlag Skuld 2014, S. 73, 85, 75.

2.6. Henri Fantin-Latour: *Finale de la Valkyrie - Die Walküre. Schlusszene* (1877)

In: Bajou, Valérie: „Jean-Théodore-Fantin-Latour“. In: Storch, S. 168 u. S. 310.

2.7. Odilon Redon: *Brünnhilde* (1885)

In: Metken, Günter: „Odilon Redon“. In: Storch, S. 189 u. S. 313.; Siehe noch Dujardin, Édouard: „Bayreuth. Fin. Théories Wagnériennes“. In: *Revue Wagnérienne* 7 (1885-6), S. 206-210, Abb. ohne Seitenangabe zwischen S. 208 u. S. 209.

Brünnhilde (1894)

In: Metken, S. 189 u. S. 313.

Brünnhilde zu Pferd (1905)

In: Ebd., S. 188 u. S. 313. Dabei u.d.T. *Brünnhilde zu Pferd*.; Siehe auch Gibson, Michael: *Odilon Redon 1840-1916. Der Prinz der Träume*. Köln: Taschen 2011, S. 63.; Bei Gibson u.d.T. *Brunnhilde* oder *La Walkyrie*.

2.8. Michail Alexandrowitsch Wrubel: *Walküre* (1899)

In: Harten, Jürgen und Vitali, Christoph. (Hrsg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist*. Kunsthalle Düsseldorf: 25. Januar bis 13. April 1997. Haus der Kunst München: 8. Mai bis 20. Juli 1997. Köln: Dumont 1997, S. 135 u. S. 262.

Sechsflügliger Seraph (1904)

In: Ebd., S. 235 u. S. 266.

2.9. Arthur Rackham: *Magical rapture / Pierces my heart; / Fixed is my gaze / Burning with terror / I reel, my heart faints and fails!* (1911)

In: Wagner, Richard: *Siegfried and the Twilight of the Gods. With illustrations by Arthur Rackham*. Translated by Margaret Armour. London: William Heinemann und New York: Doubleday Page 1924, ohne Seitenangabe zwischen S. 86 u. S. 87. (Erste Auflage: November 1911.); Siehe noch <http://www.sacred-texts.com/neu/ron/img/08800.jpg> (25.07.2017).

Brünnhilde on Grane leaps onto the funeral pyre of Siegfried (1911)

Die Illustration ist nach den Versen Siegfrieds auf S. 86 betitelt. In: Ebd., ohne Seitenangabe zwischen S. 180 u. S. 181.; Siehe auch <http://www.sacred-texts.com/neu/ron/img/18100.jpg> (25.07.2017).

3.1. Félicien Rops: *L'Attrapade - Der Zank* (1877)

In: Storch, S. 196 u. S. 313.; Siehe auch Brison, Charles: *Félicien Rops. Eine Monographie. Mit 136 Bildwiedergaben*. Hamburg: Gala 1970, ohne Seitenangabe, Nummer 54 im Abbildungsverzeichnis.

3.2. Stephan Sinding: *Reitende Walküre mit Schwert* (1904)

In: Niggli, Reto: „Stephan Sinding“. In: Storch, S. 195 u. S. 314.; Auch in Holz mit einem kleinen Unterschied Rapsilber, Maximilian: *Stephan Sinding. Mit 35 Mattkunstdruckbildern, 35 Originalreproduktionen, 2 Gravuren und 7 Textillustrationen. Nach Handzeichnungen*. Berlin: Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur 1910, S. 53.

Reitende Walküre mit Speer (1908)

In: Niggli, S. 194 u. S. 315.; Mit kleinen Unterschieden auch Rapsilber, 1910, S. 54.

Reitende Walküre (1910)

In: Niggli, S. 195.; Siehe auch Rapsilber, 1910, S. 54. (Schwarzweiße Abbildung)



ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ

(άρθρο 8 Ν. 1599/1986)

Η ακρίβεια των στοιχείων που υποβάλλονται με αυτή τη δήλωση μπορεί να ελεγχθεί με βάση το αρχείο άλλων υπηρεσιών (άρθρο 8 παρ. 4 Ν. 1599/1986)

ΠΡΟΣ ⁽¹⁾ :	ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ- ΤΜΗΜΑ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ						
Ο - Η Όνομα:	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ	Επώνυμο:	ΤΣΟΝΑΚΑ				
Όνομα και Επώνυμο Πατέρα:	ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΤΣΟΝΑΚΑΣ						
Όνομα και Επώνυμο Μητέρας:	ΕΥΓΕΝΙΑ ΚΟΡΔΑ						
Ημερομηνία γέννησης ⁽²⁾ :	ΕΙΚΟΣΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΕΝΑΤΟΥ ΧΙΛΙΑ ΕΝΙΑΚΟΣΙΑ ΕΞΗΝΤΑ ΔΥΟ						
Τόπος Γέννησης:	ΠΕΙΡΑΙΑΣ						
Αριθμός Δελτίου Ταυτότητας:	X 512326	Τηλ:	694 9194063, 211 7200728				
Τόπος Κατοικίας:	ΜΕΛΙΣΣΙΑ, ΑΤΤΙΚΗΣ	Οδός:	ΠΑΛΑΙΩΝ ΛΑΤΟΜΕΙΩΝ	Αριθ:	16	ΤΚ:	151 27
Αρ. Τηλεμοριοτύπου (Fax):	211 7200728	Δ/ση Ηλεκτρ. Ταχυδρομείου (Email):	ktsonaka@gmail.com <i>und</i>				

ktsonakafags.vox.gr

Με ατομική μου ευθύνη και γνωρίζοντας τις κυρώσεις ⁽³⁾, που προβλέπονται από τις διατάξεις της παρ. 6 του άρθρου 22 του Ν. 1599/1986, δηλώνω ότι:

Η παρούσα διατριβή με τίτλο «Prünhild, Brunhild, Brünnhilde: Fremdheit und Androgynie im Lichte der Metamorphosen der Figur Brunhildes in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts» εκπονήθηκε εξ ολοκλήρου από εμένα και σε κανένα της σημείο δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής.

(4)

Ημερομηνία: 01.09.2018

Η Δηλ.

(Υπογραφή)

- (1) Αναγράφεται από τον ενδιαφερόμενο πολίτη ή Αρχή ή η Υπηρεσία του δημόσιου τομέα, που απευθύνεται η αίτηση.
(2) Αναγράφεται ολογράφως.
(3) «Όποιος εν γνώσει του δηλώνει ψευδή γεγονότα ή αρνείται ή αποκρύπτει τα αληθινά με έγγραφη υπεύθυνη δήλωση του άρθρου 8 τιμωρείται με φυλάκιση τουλάχιστον τριών μηνών. Εάν ο υπαίτιος αυτών των πράξεων σκόπευε να προσπορίσει στον εαυτόν του ή σε άλλον περιουσιακό όφελος βλάπτοντας τρίτον ή σκόπευε να βλάψει άλλον, τιμωρείται με κάθειρξη μέχρι 10 ετών.
(4) Σε περίπτωση ανεπάρκειας χώρου η δήλωση συνεχίζεται στην πίσω όψη της και υπογράφεται από τον δηλούντα ή την δηλούσα.