

GUNTER E. GRIMM

Der Streit der Königinnen

Streiflichter auf die Rezeption Kriemhilds und Brunhilds in Kunst und Literatur

Vorblatt

Publikation

Vorlage: Datei des Autors vom 23.08.2020; leicht verändert und erweitert 19.10.2020

Originalbeitrag.

URL: <http://www.nibelungenrezeption.de/wissenschaft/quellen/Grimm_Koeniginnen.pdf>

Eingestellt: 30. August 2020; rev. 19. Oktober 2020; rev. 21. Juni 2022

Autor

Prof. Dr. Gunter E. Grimm

Universität Duisburg-Essen

Universitätsstraße 12

D-45117 Essen

Email: <gunter.grimm@uni-due.de>

Empfohlene Zitierweise

Hinter den Titel des Aufsatzes bitte das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum des letzten Besuchs dieser Online-Adresse angeben:

Gunter E. Grimm: Der Streit der Königinnen (August 2020). In: nibelungenrezeption.

URL: http://www.nibelungenrezeption.de/wissenschaft/quellen/Grimm_Koeniginnen.pdf (Datum Ihres letzten Besuchs).

Gunter E. Grimm

Der Streit der Königinnen

Streiflichter auf die Rezeption Kriemhilds und Brunhilds in Kunst und Literatur

[August 2020; revidiert und erweitert Oktober 2020]

Einleitung: Zum Thema

Der erkonservative Dichter und Geschichtswissenschaftler Felix Dahn – heute nur noch bekannt als Verfasser des historischen Großromans „Ein Kampf um Rom“ – hat zahlreiche Gedichte geschrieben, die sich am Nibelungenmythos abarbeiten. Eines heißt „Hagens Sterbelied“ und darin konstatiert Hagen am Ende des mörderischen Abschlachtens:

So sei'n verflucht die Weiber,
Weib ist, was falsch und schlecht:
Hier um zwei weiße Leiber
verdirbt Burgunds Geschlecht.¹

Dies zeigt, auch wenn aus höchst einseitiger Perspektive, wie wichtig diese beiden Frauen für die Geschichte Burgunds (und der deutschen Literatur) waren. Im Folgenden soll das Bild der zwei rivalisierenden Protagonistinnen des Nibelungenlieds nachgezeichnet werden, wie es seit zwei Jahrhunderten Nibelungenrezeption sich entwickelt hat. Dabei liefert die Bildkunst die ikonographischen Stereotype, die sich im Lauf der Geschichte herausgebildet haben, die Literatur ergründet darüber hinaus die offenen oder verborgenen Motive ihres Handelns.

Die Betrachtung der verschiedenen Stationen erfolgt in Halbjahrhundertschnitten, weil davon auszugehen ist, dass sich nach einem halben Jahrhundert die historischen Voraussetzungen – soziale und mentale Bedingtheiten – der Rezipienten gravierend geändert haben und es deshalb zu einer neuen Welt- und Kunstbetrachtung kommt. Folgende Stationen werden ins Visier genommen:

1. Erste Station: Am Ende des 18. Jahrhunderts herrscht der Klassizismus in Kunst und Literatur. Es dominiert eine unpolitische Sichtweise. Politische Aspekte gewinnen erst mit der napoleonischen Fremdherrschaft an Bedeutung und dominieren das 19. Jahrhundert zunehmend.
2. Zweite Station: Die Mitte des 19. Jahrhunderts zeigt in der Kunst eine heterogene Gemengelage aus Nazarenertum und Historismus, mit einer merkwürdigen Mischung aus politischen und künstlerischen Motiven.
3. Dritte Station: Kunst und Literatur im preußisch-deutschen Kaiserreich – von der Reichsgründung bis über den Ersten Weltkrieg hinaus – werden von nationalen und zunehmend ethnischen Gesichtspunkten bestimmt.
4. Ausklang: Während des Dritten Reiches suhlen sich Kunst und Literatur in rassistischen, völkischen, nationalistischen und imperialistischen Untiefen.

Brunhild und Kriemhild im Nibelungenlied

Grundsätzlich ist die Ikonographie deshalb interessant, weil die Künstler und Dichter mit dem Aussehen ihrer Protagonisten/innen bereits einen Hinweis auf ihr Wesen zu geben versuchen. Das Aussehen hat Signalcharakter. Es vermittelt dem Betrachter bzw. Leser einen ersten Eindruck, der ihm die Gestalt sympathisch oder unsympathisch macht, sein Interesse weckt oder ihn abstößt. So hat, wer sich mit dem Thema Nibelungen beschäftigt, bereits vor der Lektüre eine einigermaßen deutliche Vorstellung, wie die beiden männlichen Protagonisten aussahen: der starke oder „snelle“ Siegfried und der „grimme“ Hagen. Es sind freilich sehr allgemeine Epitheta. Das Nibelungenlied selbst beschreibt seine Helden prinzipiell nicht. Alle diese Vorstellungen gehen auf Rezeptionsmuster des 19. Jahrhunderts zurück und sind ideologisch geprägt: Siegfrieds Blondheit deutet auf germanische Herkunft. Hagen wird meist schwarzhaarig porträtiert, quasi als Schwarzalbe; wenn der Künstler die Nähe zum Verräter Judas herstellen will, auch rothaarig.

Kriemhild

Bei den beiden Königinnen verhält es sich nicht anders. Kriemhild ist von Anfang bis Ende des Nibelungenlieds präsent; das ganze Epos handelt im Grunde von ihr. Bereits die zweite Strophe gibt eine Beschreibung von ihr:

Ez wuohs in Búrgónden ein vil édel magedîn, /
 Daz in allen landen niht scœners mohte sîn, /
 Kriemhilt geheizen: si wart ein scœne wîp.²

Und die nächste Strophe führt weiter aus:

Der minneclîchen meide triuten wol gezam. / [...]
 âne mâzen schœne sô was ir edel lîp. /
 der juncvrouwen tugende zierten ándériu wîp.³

Allgemeiner geht es wohl kaum: Schön war sie, edel und liebenswert. Später, als sich die Liebesgeschichte mit Siegfried anbahnt, gibt es noch einige weitere Hinweise. Siegfried hat sich in den Kopf gesetzt, die Burgunderprinzessin zu heiraten „durch ir unmâzen scœne“ (Str. 49); seinem Vater Siegmund bereitet es Kummer, dass er sich ausgerechnet „die vil hêrlichen meit“ erkoren hat (Str. 50). In der Anfangszeit nennt der Nibelungendichter Kriemhild oft „minneclîch“, also liebenswert bzw. minnewert; später, als Kriemhild sich zu einer immer erbarmungsloseren Rächerin entwickelt, ist sie allenfalls die „scœne“. Insgesamt muss man zwischen vier Phasen ihrer Vita und damit vier Erscheinungsweisen unterscheiden:

In der ersten Phase ist Kriemhild die „minneclîche meit“, die liebliche schöne herrliche Maid, in der zweiten die liebende und scharfzüngige Gattin, in der dritten die trauernde Witwe, in der vierten Phase die furchtbare Rächerin. Am nächsten kommt sie uns in ihrer maßlosen Trauer um den ermordeten Gatten, wenn sie sich auf seine Leiche wirft und ihn wieder aus dem Sarg holen lässt.

In psychologischer Hinsicht ist es vom heutigen Standpunkt aus schwer nachvollziehbar, dass sie nach der Ermordung Siegfrieds nicht mit dessen Vater Sigmund in die Niederlande zurückkehrte, wo auch ihr kleines Kind lebte und mutterlos aufwachsen musste, sondern dass sie als Witwe ausgerechnet in Worms blieb, wo ihre triumphierende Feindin Brunhild Königin war und ihr Erzfeind Hagen eine dominierende Stelle am Hof einnahm. Nicht nur, dass er ihren Gatten Siegfried gemeuchelt hatte, er betrog sie auch um ihr Erbe, indem er ihr Eigentum, den Nibelungenhort, im Rhein versenkte. Erst die Wiederverheiratung mit dem Hunnenkönig Etzel gab ihr die Möglichkeit, ihre wahrscheinlich schon ad acta gelegten Rachewünsche zu reaktivieren und sie mit Hilfe geschickt eingefädelter Treueverhältnisse in die Tat umzusetzen. Dazu muss man sich als moderner Leser immer vergegenwärtigen, dass im Mittelalter der *ordo*, also die gesellschaftliche Ordnung mit ihren strikten Standeseinteilungen als gottgegeben angesehen wurde, an denen es nichts zu rütteln gab. Jedenfalls war die Bewahrung der göttlichen Ordnung das erste Prinzip, dem sich private Emotionen und Wünsche unterzuordnen hatten. Dieses Bild der letzten Phase, Kriemhild als die unerbittliche erbarmungslose Rächerin, dominiert in der Rezeption der frühen Neuzeit.

Brunhild

Die Gestalt ihrer amazonenhaften Gegnerin Brunhild ist im Nibelungenlied wesentlich eindimensionaler gezeichnet.⁴ In der nordischen Überlieferung verhält es sich gerade andersherum: Da ist Brünnhilde die Walküre, die einen Liebespakt mit Siegfried hat und von ihm schnöde versetzt wird. Seine Gattin Gutrune bleibt einigermäßen blässlich. Immerhin haftet auch der deutschen Prünhilde ein fremdländischer Gout an. Sie wohnt im fernen Island und gilt als eine so schöne wie starke Frau – gewissermaßen ein Relikt ihrer mythischen Herkunft. Die Epitheta aus dem Nibelungenlied lauten „unmâzen schœne“, „michel ir kraft“, das „vil hêrliche wîp“, aber auch „des tíuvéles wîp“ (Str. 438).⁵ So entwirft der Nibelungendichter das Bild zweier wunderschöner Frauen, und natürlich stellte sich schon damals wie auch heute der Leser die Frage, welche der beiden den Lorbeer als „schönste Frau“ im Burgunderreich erringen würde. Auch darauf gibt er eine reizvolle Antwort:

Dô speheten mit den ougen die ê hôrten jehen,
 daz si alsô schœnes heten niht gesehen
 sô die vrouwen beide: des jach man âne lüge.
 ouch kôs man an ir lîbe dâ deheiner slahte trûge. (Str. 592)

Die vrouwen spehen kunden unt minneclîchen lîp,
 die lobten durch ir schœne daz Guntheres wîp.
 dô sprâchen dâ di wîsen, die hetenz baz besehen,
 man möhte Kriemhilden wól für Prünhilden jehen. (Str. 593)⁶

Später, im Zusammenhang mit ihrer ominösen Überwältigung im Ehebett, nennt Gunther seine gewalttätige Gattin gegenüber Siegfried ein „vreislîchez wîp“ (Str. 655), ein fürchterliches Weib – verständlich angesichts der Tatsache, dass sie ihn in der Hochzeitsnacht an einen Haken an der Wand gehängt hat. Nach ihrer Bezwingung erscheint sie gezähmt, später bekommt auch sie einen Sohn, erlebt durch Kriemhild eine unverwindbare Demütigung und durch Sieg-

frieds Ermordung einen Triumph über die verhasste Rivalin (Str. 1100). Danach verschwindet sie aus dem Gesichtsfeld. Soweit die beiden Protagonistinnen.

Der Streit auf der Treppe

Der Konflikt zwischen den beiden Frauen brach bekanntlich beim langersehnten Wiedersehen aus. Er kulminierte beim Kirchgang in der berühmten Szene, als die beiden Königinnen um den Vortritt in die Kirche streiten. Es handelt sich dabei um einen nur in einer ständischen Gesellschaft möglichen Konflikt, den man am besten mit dem barocken Begriff „Ehrengprängstreit“ umschreiben kann. Anders als heute gab es im Mittelalter eine kastenähnliche Standesordnung, die vom Hochadel über die in sich differenzierte Bürgerschaft hinab bis zu den Bauern und dem fahrenden Volk reichte. Innerhalb der Kaste der Adelligen gab es außerordentlich große Unterschiede. An der Spitze stand der König, es folgten die verschiedenen Fürsten, schließlich gab es eine Reihe zwar reicher aber nicht selbständiger Herren, die ihren Besitz zu Lehen erhalten hatten und infolgedessen Lehnleute waren – Vasallen oder, wie es im Nibelungenlied heißt, „eigenholde“ oder „eigene“. Lehnleute waren zu gewissen Diensten verpflichtet, zu finanziellen Abgaben oder zum Wehrdienst. Für Mitglieder des Hochadels war eine Ehe mit solchen Leuten ein Tabu. Das erklärt die Grundkonstellation, wieso sich Brunhild dermaßen wundert, dass ihr Gatte, der reiche große König Gunther, seine Schwester Kriemhild ausgerechnet einem zu Diensten verpflichteten Vasallen zur Ehefrau gibt.

Der Streit der Königinnen eskaliert, als Brunhild befiehlt, die Frau eines Eigenmanns müsse hinter der Königin zurückstehen. Nach dieser öffentlichen Demütigung greift Kriemhild zur stärksten Waffe, ihrem Geheimwissen: „Wie möhte mannes kebse werden immer küniges wîp?“ (Str. 839) Wie könnte die Mätresse eines Eigenmannes jemals die Frau eines Königs werden? Und zur Erklärung schiebt sie nach: Siegfried habe ja als erster Brunhilds schönen Leib besessen; er habe ihr die Jungfrauschaft genommen. Wie komme sie nur auf die Idee, ihn zu lieben, wenn er doch ein Leibeigener sei?

Dann rauscht „daz wortræze wîp“ (Str. 845) [= das scharfzüngige Weib] an der sprachlosen Prünhilde vorbei in den Gottesdienst und liefert im Anschluss den angeblichen Beweis für ihre Behauptung: Brunhilds Ring und Gürtel. Siegfrieds Beteuerungen, er habe so etwas nie zu seiner Frau gesagt, ihre Aussage sei eine Lüge, werden zwar von Gunther (wohlweislich) akzeptiert, doch bleibt der Vorwurf der Kebse im Raum stehen – und damit auch die Herabwürdigung der Königin. Für den getreuen Gefolgschaftsmann Hagen ist diers Grund genug, sich unheilvoll ins Geschehen einzumengen – mit tödlicher Konsequenz für Siegfried. Soweit die Fakten, wie sie das Nibelungenlied liefert.

Was haben die Künstler, die Maler und Bildhauer, die Dichter und Theaterleute in den darauf folgenden Jahrhunderten aus dieser spannungsreichen Konstellation gemacht? Bei der Auswahl der herangezogenen Beispiele entscheidet das rezeptionshistorische Prinzip, die wirkungsmächtigsten Dokumente und Quellen heranzuziehen, die von zahlreichen Menschen rezipiert wurden und daher eine starke Wirkung entfalten konnten. Sie haben die Herausbildung von Stereotypen konstituiert.

Klassizismus in der Kunst um 1800

Auf der ersten Station dominiert der Klassizismus Winckelmannscher Prägung die gesamte Kunst, in Auffassung und Formgebung. Das gleiche gilt für die Literatur. Der Züricher Literaturprofessor Johann Jakob Bodmer verwendete in seinem Epos „Die Rache der Schwester“⁷ von 1767 das homerische Versmaß, den Hexameter. In der Bildenden Kunst stand sein Landsmann Johann Heinrich Füssli für diese Richtung. Füssli übersetzte die Werke Winckelmanns, dessen klassizistisches Kunstideal ihn nachhaltig beeinflusst hat. In Rom, wo er sich in den Jahren 1770-1778 aufhielt, studierte er die antiken Kunstwerke und lernte die klassizistischen Maler Anton Raphael Mengs und Maler Jean-Louis David kennen. Füsslis eigenes umfangreiches malerisches und zeichnerisches Werk ist zwischen den Polen Klassizismus und Romantik angesiedelt. Diese merkwürdige Ambivalenz zeichnet auch seine zwischen 1798 und 1820 entstandenen Nibelungen-Zeichnungen und -Gemälde aus. Er kannte jedoch auch die nordische Version der Nibelungensage.



J. H. Füssli: *Brunhild erblickt Siegfried in der Waberlohe* (1800-1810)



J. H. Füssli: *Brunhild betrachtet den von ihr gefesselt an der Decke aufgehängten Gunther* (1807)

Das zeigt sich etwa bei seiner Darstellung des die Waberlohe durchreitenden Siegfried, der auf die mit Helm und Schild bewaffnete Brünhilde trifft. Ansonsten hält er sich bei seinen Illustrationen an die deutsche Version. Bereits in der lavierten Tuschzeichnung *Brunhild betrachtet den von ihr gefesselt an der Decke aufgehängten Gunther* (1807) bestimmt die ästhetische Bipolarität seine Darstellung: einerseits die Prägung durch Winckelmanns Ideal der edlen Einfalt und stillen Größe, andererseits das Ideal der Überzeitlichkeit. „Er vermied jede individuelle Charakterisierung, um einen allgemein menschlichen Kern der Akteure freizulegen“.⁸ Im Kontrast zu den antikisch nackten Herren erscheinen die weiblichen Protagonisten in eher zeitgenössischen Gewändern, nämlich Kleidern des Empire – wie in der Federzeichnung *Kriemhild rühmt vor Brunhild ihren Gemahl Siegfried* (1805) und der Bleistiftzeichnung *Der Streit der Königinnen* (1805), wo Siegfried in der Ferne in heroischer Nacktheit als das Liebesobjekt der beiden spiegelbildlich ihm zugewandten Damen erscheint. In anderen Bildern wird diese geradezu schizophrene Geschlechterspezifität noch deutlicher, etwa in der Bleistiftzeichnung *Siegfried vor Kriemhilde kniend* (1807) oder der Bleistift- und Tuschezeichnung einer von Füssli frei erfundenen Szene *Siegfried, insgeheim mit Kriemhild verhei-*

ratet, durch Hagen bei seinem ersten Stelldichein mit ihr nach dem Sieg über die Sachsen überrascht (1817).



J. H. Füssli: *Siegfried vor Kriemhilde kniend* (1807)



J. H. Füssli: *Siegfried, insgeheim mit Kriemhild verheiratet, durch Hagen bei seinem ersten Stelldichein mit ihr nach dem Sieg über die Sachsen überrascht* (1817).

Sogar in der Hochzeitsnacht ist Brunhild schamhaft von einem Schleier verdeckt, ihre Haare trägt sie modisch hochgesteckt. Indem Füssli sich an der gegenwärtigen Kleidermode orientiert, aktualisiert er und belegt damit die Zeitlosigkeit der Konstellation.⁹



J. H. Füssli: *Kriemhild rühmt vor Brunhild ihren Gemahl Siegfried* (1805)



J. H. Füssli: *Der Streit der Königinnen* (1805)

Füsslis besondere Anteilnahme gilt der Gestalt der Kriemhild, die er von der liebenden Jungfrau über die trauernde und anklagende Witwe bis zur grausamen Rachefurie porträtiert.¹⁰ In seiner alkäischen Ode „Chremhilds Klage um Sivrit“ reflektiert Kriemhild über die Motive Brunhilds, Siegfried ermorden zu lassen:

Nicht daß du ihr den Gürtel gelöset, hat
 Sie deinen Mord gebrütet; dein Geist entfloh,
 Weil du an Chremhilds Brust ihn bandest
 Und mit dem Ringe dich mir vermähltest!¹¹

Füssli gibt ihrem Charakter eine psychische Dimension, die im Nibelungenlied nur indirekt zu erschließen ist. Im Nibelungenlied erkennt Kriemhild zwar, dass ihr leichtfertiges Vertrauen in den verräterischen Hagen zum Tod Siegfrieds geführt hat. Aber ihre Gewissensqualen und vor allem ihre Selbstbezeichnungen sind Füsslis eigene Erfindung.¹² Man könnte sie als heimliches Eingeständnis ihrer Schuld an Siegfrieds Tod deuten.



J. H. Füssli: *Kriemhild sieht im Traum den toten Siegfried* (1805-1810)



J. H. Füssli: *Kriemhild sieht im Traum den toten Siegfried* (1805)

Davon zeugt das (in mehrfacher Variation vorhandene) Tusche-Bild *Kriemhild sieht im Traum den toten Siegfried* (1805)¹³, wo sie verzweifelt die Hände nach der Vision des toten, aber auch nach dem lebenden Siegfried ausstreckt, aber auch im Bild *Kriemhild bei der Totenwache für Siegfried von Verkörperungen ihrer Selbstanklagen heimgesucht* (1805), wo Füssli die Geister in einer Dreierreihung anordnet, ähnlich wie in seinen zahlreichen Hexen-Illustrationen zu Shakespeares „Macbeth“.



J. H. Füssli: *Die drei Hexen* (nach 1783)



J. H. Füssli: *Kriemhild wirft sich auf den toten Siegfried* (1817)



J. H. Füssli: *Kriemhild bei der Totenwache für Siegfried von Verkörperungen ihrer Selbstanklagen heimgesucht* (1805)

Ihre geradezu wilde Trauer zeigt sich besonders in den Bildern *Kriemhild wirft sich auf den toten Siegfried* (1817) und *Kriemhild hält Totenwache für Siegfried* (1805). Füssli hat den Schock Kriemhilds, wie sie den toten Siegfried vor ihrer Türe findet, mehrfach gestaltet.



J. H. Füssli: *Kriemhild hält Totenwache für Siegfried* (1805)



J. H. Füssli: *Kriemhild klagt an der Leiche Siegfrieds im Dom zu Worms Gunther und Hagen des Mordes an* (1805)

So hat Gert Schiff hat im Zusammenhang mit der getuschten Federzeichnung *Kriemhilds Totenwache* zu Recht auf „den Adel der Erfindung“ hingewiesen, „wie Kriemhild den Kopf des Toten umfängt und ihr über seine Brust gesenktes Haupt auf die im Schmerz geballte Faust stützt“, und die Darstellung als in ihrem „für Füssli ungewöhnlich tiefen Gefühlsgehalt fraglos mancher großen Pietà oder Adonisklage“ an die Seite gestellt.¹⁴

Eine kämpferische Facette Kriemhilds zeigt bereits das Bild *Kriemhild klagt an der Leiche Siegfrieds im Dom zu Worms Gunther und Hagen des Mordes an* (1805), wobei auch hier Gunther und Hagen in blanker Nacktheit, die Heroine dagegen in einem Schleppengewand erscheint.



J. H. Füssli: *Kriemhild, von zwei hunnischen Dienern begleitet, zeigt Hagen den Nibelungenring* (1807)



J. H. Füssli: *Kriemhild zeigt Hagen das Haupt Gunthers* (1805)



Benvenuto Cellini: *Perseus* (1544)

Als unerbittliche und heroische Rächlerin tritt sie endgültig auf in den Blättern *Kriemhild, von zwei hunnischen Dienern begleitet, zeigt Hagen den Nibelungenring* (1807) und *Kriemhild zeigt Hagen das Haupt Gunthers* (1805). Die Ringszene ist Füsslis freie Erfindung, die Szene der triumphierenden Kriemhild mit dem abgeschlagenen Kopf entspricht dem Schluss des Nibelungenliedes. Die Darstellung orientiert sich aber an der antiken Perseus-Sage, wenn Kriemhild dem gefesselten Hagen Gunthers Haupt als hypnotisierendes Medusenhaupt präsentiert. Vorbild war die berühmte Bronze-Statue von Benvenuto Cellini (1554), die heute in der Loggia die Lanzi in Florenz steht. In beiden Szenen fällt wieder die abstrakte Dichotomie zwischen dem nackten (leidenden) Hagen und der akkurat ausgestaffierten Kriemhild auf. Ihre Kleidung und Haartracht spiegeln die Mode von 1805 wieder.

Nazarenertum und Historismus um 1850

Viel stärker als Füsslis Werke hat ein anderes Werk die Ikonographie der Nibelungendarstellung geprägt: nämlich die Fresken, die Julius Schnorr von Carolsfeld im Auftrag des bairischen Königs Ludwig I. in der Münchner Residenz zwischen 1831 und 1867 ausgeführt hat bzw. seine Entwürfe von Gehilfen hat ausführen lassen.

Schnorr's Entwürfe wurden später auch als Illustrationen in verschiedenen Editionen des Nibelungenlieds verwendet und haben so einen breiten Eingang in die bürgerlichen Büchersammlungen erhalten. Carolsfeld gehörte zur Gruppe der Nazarener, einer Malergruppe, die christliche und vaterländische Themen in einer historisierenden Manier bearbeiteten. Einerseits bemühten sie sich um idealisierende Darstellung, andererseits versuchten sie, den historischen Kontext einzufangen, also mittelalterliche Gewänder, Waffen und Haartracht historisch getreu nachzubilden. Siegfried erscheint hier nicht mehr in antiker Nacktheit, sondern als höfischer Ritter, die Damen präsentieren sich in historischen wallenden Gewändern.

Schnorr bemüht sich, seinen Figuren Individualität zu verleihen. Bei Kriemhild scheint er sich – wen wundert dies bei einem Nazarener? – an der christlichen Marien-Ikonographie zu orientieren. Das wird im großen Wandgemälde *Ankunft Brunhilds in Worms* deutlich, wo Kriemhild als lieblich-sanfte Gestalt mit liebenswürdiger Gestik gezeigt wird, wohingegen Brunhild mit deutlich herberen Zügen ausgestattet ist.



[19] *Brunhild und Gunther*

t

J. Schnorr von Carolsfeld: *Ankunft Brunhilds in Worms*



Siegfried und Kriemhild



Hochzeit



Siegfried und Kriemhild

Offiziösen Charakter hat die Präsentation der Einzelfiguren bzw. Paare im ersten Saal, in sprechender Figuration: Brunhild wendet sich von Gunther ab, ihre Miene verrät grimmige Entschlossenheit, Kriemhild schmiegt sich an Siegfried an, allerdings mit sorgenvollem Ausdruck, offenbar erinnert der Falke sie an ihren ominösen Traum. Anders als beim Hochzeitsbild, wo sie „marienhaft“ zart wirkt, erscheint sie im Fresko *Siegfried und Kriemhild* fast derb-bäuerlich und hat eine geradezu matronenhafte Figur. Insgesamt ist Schnorrs Kriemhild eindimensionaler angelegt als die Kriemhild Füsslis. Brunhild ist nur in zwei großen Bildern – der Begrüßung und dem Königinnenstreit – zu sehen. In der Streitszene – eine Treppe kommt im Nibelungenlied gar nicht vor (14. Aventure, Str. 838, 843) – bündelt Schnorr ein zeitliches Geschehen: Im Vordergrund streiten sich die beiden Königinnen, während im Hintergrund Siegfried seine Hand zum Schwur erhebt. Die Gestik der beiden Streitenden ist auf Effekt angelegt.



J. Schnorr von Carolsfeld: *Der Streit der Königinnen*

Im Vergleich zu Füsslis fast expressionistischen Figuren sind die Figuren Schnorrs viel statischer und haben zum Teil auch etwas aufgesetztes Theatralisches. Das zeigt sich besonders in den Szenen, wie sich die schmerzerfüllte Kriemhild über den toten Siegfried wirft – hier ist ihre Haltung den Mariendarstellungen nachempfunden – oder bei der Aufbahrung des toten Siegfried, wo sie hochdramatisch Hagen als den Mörder ihres Mannes outet.



J. Schnorr von Carolsfeld:
Kriemhild wirft sich über den toten Siegfried



J. Schnorr von Carolsfeld:
Aufbahrung des toten Siegfried

Der Vergleich mit der älteren Darstellung Füsslis zeigt, dass dieser die wahre Empfindung gestaltet und dass Carolsfeld eher eine Inszenierung des Schmerzes liefert. Deutlich zeigt sich das – in beiden Bildern – an der geziert gespreizten Haltung der Finger und an der Gestik der Frauengestalten um Kriemhild – alle samt und sonders unnatürlich. Auch bereits bei der intimeren Szene *Abschied Siegfrieds* fällt auf, dass die Gestik weniger ein bewegtes Inneres ausdrückt, sondern auf Wirkung zielt.



[26] J. Schnorr von Carolsfeld:
Abschied Siegfrieds



[27] J. Schnorr von Carolsfeld:
*Hagen und Volker verweigern
Kriemhild den Gruß*



[28] J. Schnorr von Carolsfeld:
Schlusszene Hagen vor Kriemhild

Im zweiten Teil des Nibelungenliedes agiert Kriemhild im Hintergrund. Aktiv eingreifend erlebt man sie nur in der Szene mit Hagen und Volker, die ihr den Gruß verweigern, sowie in der Schlusszene, wo sie das letztendliche Rachegeschäft buchstäblich in die eigene Hand nimmt. Vor allem im letzten Bild ist Kriemhild zu einer Pose erstarrt, eine Figur zwischen trauernder Pietà und reflektierender Melancholia. Zu Recht bescheinigt Schulte-Wülwer dem Zyklus einen „bühnenmäßigen Charakter“.¹⁵ Ob die „Charakterbilder“ eine „versittlichende Kraft“ auf den Betrachter ausübten,¹⁶ wie Schnorr erhoffte, lässt sich nicht feststellen. Für Schnorr selbst war es jedoch ein persönliches Dilemma, dass der eigentlich bürgerlich-liberal gesonnene Künstler mit diesem Auftrag die feudalistischen Interessen eines rückwärtsge- wandten königlichen Kunstliebhabers bedienen musste.

Die psychologische Gestaltung der Königinnen in zwei Dramen-Bestsellern des 19. Jahrhunderts

Während diese beiden Beispiele aus der Bildenden Kunst zeigen, wie schwer es ist, psychologische Vorgänge malerisch umzusetzen, ist dies für die Literatur erheblich leichter, weil sie es mit Handlungen und Befindlichkeiten, mit äußerem und innerem Geschehen zu tun hat. Dies lässt sich an literarischen Texten aufzeigen, hier an den Nibelungendramen Geibels und Hebbels. Das Drama galt im 19. Jahrhundert als poetisch höchste literarische Gattung und besaß dazuhin die weitestreichende Wirkungskraft.

Geibels Drama „Brunhild“ (1857) und die nordische Version

Emanuel Geibel war der erfolgreichste deutsche Lyriker des 19. Jahrhunderts. Von Ludwig I. 1852 als Honorarprofessor nach München berufen, avancierte er zum ersten unter den Hofdichtern des bayerischen Königs. Selbstverständlich kannte er die Nibelungenfresken Schnorrs. Anders als frühere Dramatiker (Fouqué, Raupach) stellte Geibel Brunhilde, die starke Fremde aus dem Norden, in den Mittelpunkt seines streng nach aristotelischen Regeln gebauten Blankversdramas. Es erschien 1857 und wurde 1861 auf dem Hoftheater in München uraufgeführt.

Das Drama setzt nach der Doppelhochzeit Gunthers mit Brunhild und Siegfrieds mit Kriemhild ein. Noch ehe er sie sieht, erhält der Zuschauer durch Volkers Bericht ein lebendiges Bild von Brunhild.

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. (V. 55-58)¹⁷

Der tiefere Grund für die Verstimmtheit, ja den Hass Brunhilds ist die später von ihr gegenüber der Priesterin Sigrune eingestandene Tatsache, dass sie recht eigentlich Siegfried liebt, den nun eine andere als Gatten bekommen hat.

Du kannst es nie ermessen, was es heißt:
Den e i n e n lieben, und dem a n d e r n doch,
Von dem dein Herz nichts weiß, mit Leib und Seele,
Dem Aufgedrungenen, unterworfen sein! (V. 421-424; vgl. V. 1751ff.)

Die Konstellation zwischen den beiden Königinnen ist eine andere als im Nibelungenlied. Geibel hat das Motiv von Brunhilds früherem Beisammensein mit Siegfried aus der nordischen Version der Sage übernommen (V. 1193ff.). Brunhild ist überzeugt, Siegfried liebe in Wahrheit nicht Kriemhild (V. 1147), sondern sie selbst und schöpft daher Hoffnung für ihre eigene Liebe.

Der dritte Akt enthält den Höhepunkt und zugleich die Peripetie, den Umschlag der Handlung vom Aufwärts zum Abwärts. Dies geschieht in der dramatischen Auseinandersetzung der beiden rivalisierenden Königinnen vor der Kirche, wem der Vortritt gebühre. Brunhild nennt

Kriemhild „Knechtes Weib“ (V. 1397) und zieht sie der Entehrung in einem „dienstbar schnöden Ehebett“ (V. 1414). Worauf ihr Kriemhild entgegenschleudert, dieser „schnöde Knecht“ Siegfried habe ihr im „Brautkampf“ „Freiheit und Sieg“ entrissen, sie aber verschmäht, um sie Gunther zu überlassen. Den Beweis für diese ungeheuerliche Behauptung tritt Kriemhild alsbald an, indem sie Brunhild die Doppelspange und den Gürtel zeigt, die Siegfried ihr in jener ominösen Nacht genommen habe. Gunther schweigt und bleibt eine Erklärung schuldig.

Im vierten Akt nimmt die Intrige ihren Lauf. Gunther gesteht Brunhild, was in der Hochzeitsnacht geschah und dass er – aus Liebe zu ihr – Siegfrieds Hilfe in Anspruch genommen habe. Anstatt seiner Bitte, alles zu vergessen, zu entsprechen, fordert sie Siegfrieds Tod (V. 1669). An Siegfrieds Leiche bekennt sie ihre unglückliche Liebe zu ihm.

Es ist wie in Wagners „Götterdämmerung“: Dem Schlussgesang der Brünnhilde entspricht bei Geibel ein Monolog, in dem sie ihre ewige Liebe verkündet:

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! (V. 2213ff.)

Darauf ersticht sie sich mit Siegfrieds Dolch. Geibel vermengt nordische und deutsche Tradition, freilich ohne den Wagnerschen Götter- und Zwergenapparat zu bemühen. Das ganze Geschehen bleibt innerweltlich und ist psychologisch begründet, zum Teil in überdeutlicher Manier.

Geibel war ein dynastisch eingestellter Dichter. Nicht nur, dass er ein Gegner der 48er Revolution war,¹⁸ er diente am bayerischen Hof und bezog eine preußische Dichterpension. Er verherrlichte die nationale Einigungsbewegung unter Preußens Führung. Insofern ist es nicht erstaunlich, dass der Freund feudalistischer Ordnung auch im Drama den Ordnungsgedanken und damit die Zementierung der bestehenden monarchistischen Herrschaftsverhältnisse propagierte. Betrachtet man die im Drama vorgestellte Sozialstruktur der handelnden Personen, so fällt ganz unabhängig von den Personen selbst das Gegenüber zweier Strukturen auf: auf der einen Seite die amazonenhafte Welt des Nordens, wo ausschließlich das Recht der Kraft regiert, und die höfische Welt der Burgunder in Worms, wo die Männer das Sagen haben. Die besiegte Königin muss sich den Gesetzen der Burgunder fügen. Im Mittelpunkt von Geibels Drama steht der Konflikt zwischen Brunhild und ihrer höfischen Umwelt.¹⁹ Der widerständigen Brunhild, die sich der landesüblichen Sitte und damit den höfischen Gesetzen verweigert, tritt Siegfried als Vertreter der Männer-Ordnung entgegen und verfißt mit markigen Worten das Prinzip von „Gesetz und Ordnung“ (V. 287):

Ja, nimmer hat nach einem Kampf mich so
Gelüftet, wie nach diesem; gilt es doch,
Der Männer ganz Geschlecht an ihr zu sühnen.
Ich will sie Sitte lehren, zähl' auf mich! (V. 361-364)

Die Herrschaft der Männer darf nicht in Frage gestellt werden. So behauptet Geibels Zeitgenosse Friedrich Kreyssig, der Dichter vertrete in diesem Bestreben „die gesunde, männliche

Richtung der letzten Jahrzehnte“,²⁰ ganz im Sinne der preußisch-nationalen Devise „Männer machen Geschichte“.

Friedrich Hebbels „Nibelungen“ als Dramatisierung des Nibelungenlieds (1862)

Im Unterschied zu Geibels Werk wird die Dramen-Trilogie „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel noch heute auf der Bühne aufgeführt. Deshalb hier nur einige kurze Anmerkungen. Hebbel selbst hielt sein Werk für das Beste, was bisher über das Thema Nibelungen gedichtet wurde und – angesichts der deutsch-französischen Spannungen – als „Beitrag für die Einigkeit und Geschlossenheit der Nation gegen den äußeren Feind, als sittlichen Maßstab für alle Deutschen“.²¹ Nach der missglückten 48er-Revolution wechselte Hebbel ins konservative Lager. Alles Revolutionäre wurde ihm zuwider; dagegen katzbuckelte er mit Huldigungsgedichten beim österreichischen Kaiser und beim preußischen König. „Die Nibelungen“ enthalten seine Stellungnahme zu politischen Fragen der Gegenwart. Hebbels Anspruch ist die Verbindung von Mythos und Menschlichkeit, die sich in einer Synthese von Monumentalisierung und Psychologisierung äußern soll. In stolzer Unbescheidenheit schreibt er:

„Und bei aller Bescheidenheit, die die Größe der Aufgabe mit sich bringt, wollen wir auf Geibels Marzipan und Wagners Krüppelholz mit Lächeln herabschauen, so sehr die Parteien sich auch dafür rühren werden, denn diese Leute haben nicht einmal eine Ahnung vom Gegenstand.“²²

Hebbel folgt im Wesentlichen der Handlung des Nibelungenliedes, die Abweichungen und Ausschmückungen fallen wenig ins Gewicht.²³ Brunhilds Aussehen ist eindeutig beschrieben. Gleich in der ersten Szene gibt Volker eine Beschreibung ihrer Schönheit:

Im tiefen Norden [...] 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 Weibes vorenthalten,
 Um ihr den vollen Zauber zu verleihn. (V. 110-119)²⁴

Das klingt ziemlich allgemein, aber man erfährt im Folgenden immerhin, dass diese „aller Jungfrau herrlichste“ (V. 135) schwarzhaarig und braunäugig ist („Siegfrieds Tod“, V. 1017, V. 927, V. 1132, V. 1581). Ihre ungeheure Stärke manifestiert sich auf der Fahrt rheinaufwärts, wo sie den aufdringlichen Gunther „mit vorgestrecktem Arm weit in den Rhein hinaus“ hält (V. 1086f.). Ein „Teufelsweib“, wie Siegfried konstatiert (V. 1087).

Über Kriemhild erfährt man, dass sie „goldne Locken“ (V. 464) und blaue Augen (V. 1394) hat. Im Gegensatz zu Brunhild, deren Schönheit Siegfrieds Herz einst nicht rührte, als er in Island weilte (V. 648), gewinnt sie sein Herz und es kommt zu dem bekannten Brauthandel.

Die Handlung des zweiten Dramas „Siegfrieds Tod“ spielt an einem Tag. Kriemhild und Siegfried reisen nicht zurück in die Niederlande. Die Katastrophe begibt sich direkt nach der Hochzeit und dem verhängnisvollen Kirchgang. Die Ursache des (um mit Hagen zu reden) „scharfen Zungenkampfes“ (V. 4494) ist – wie im Nibelungenlied – eine Standesfrage. Brun-

hild hält sich für ranghöher als Kriemhild und deren Mann, der eigentlich Gunthers Vasall sei. Kriemhilds Trumpf bei ihrer Auseinandersetzung ist eigentlich ein Zufallsprodukt. Beim Kampf in der Hochzeitsnacht war Brunhilds Gürtel an Siegfrieds Gewand hängen geblieben (V. 1468, vgl. V. 1939), Kriemhild fand ihn am Boden liegend und Siegfried verrät ihr schließlich den wahren Sachverhalt. Allerdings entstand bei Kriemhild wohl die Überzeugung, Brunhild sei – was sie ihr auch auf der Treppe entgegenschleudert – Siegfrieds „Kebsweib“ (V. 1690). Brunhild muss erkennen, dass Siegfried sie nie geliebt hat (V. 1710f.). In der Folge betreibt sie energisch Siegfrieds Ermordung, indem sie ein echt wirksames Mittel ergreift: den Hungerstreik (V. 1756). Hagen erkennt das wahre Motiv für Brunhilds Mordlust: (V. 2161f.) eine Art biogenetischer Liebe, der zufolge die letzte Riesin sich den letzten Riesen sucht (V. 2167). Skurril fürwahr! Mit Siegfrieds Tod hat Brunhild das Ziel ihrer Rache erreicht und genießt derbsinnig ihren Sieg: „Sie ißt und trinkt und lacht.“ (V. 2572). Kriemhilds Trauer ist maßlos („Kriemhilds Rache“, Akt III, Szene 1), und dementsprechend auch ihre Rache. Sie geht sogar so weit, zu gestehen, dass ihre Wiedervermählung mit Etzel nur dem Zweck der Rache geschuldet sei: „Schauderküsse“ habe sie ertragen „in der fürchterlichsten Nacht“, sie würde sogar hundert Brüder „nieder hauen“, um dafür an Hagen Rache nehmen zu können (V. 4508ff.). Die von Hebbel angestrebte Erhabenheit gerät zuweilen unfreiwillig an die Grenze des rational Erträglichen. Nationalistische Anklänge und ein unübersehbarer Hang zur Monumentalisierung und Heroisierung sind für Hebbels zwischen bürgerlicher Revolution und Gründerzeit angesiedeltes Werk charakteristisch, ebenso die Schwierigkeit, diese Tendenzen poetisch unbeschadet zu relativieren.²⁵

Nationalismus und Monumentalstil in Kaiserreich und Weimarer Republik

Die nationalistischen Anklänge sowie der unübersehbare Hang zu Monumentalisierung und Heroisierung verstärkten sich in den Jahren nach der Reichsgründung und insbesondere in der wilhelminischen Ära. In der Literatur stehen dafür das Nibelungenepos „Nibelunge“ von Wilhelm Jordan und die Germanen-Romane von Felix Dahn, in der Bildenden Kunst die Historienmaler. Ein Beispiel dafür bietet das rheinische Pendant zur königlich-bairischen Historienarchitektur von Neuschwanstein: die zwischen 1882 und 1884 von dem aus Bonn stammenden, in Paris lebenden Bankier und Börsenspekulanten Baron Stephan von Sarter erbaute Drachenburg.



Die Drachenburg
bei Königswinter

Hier schmückte Frank Kirchbach das kleine Nibelungenzimmer mit nibelungischen Fresken. Das um 1884 entstandene, an der Ostwand des Nibelungenzimmers befindliche Hauptbild, *Der Streit der Königinnen*, ist ein typisches Beispiel für dekorative Historienmalerei, pompös und pathetisch in seiner Theatralik.

Frank Kirchbach:
Der Streit der Königinnen
(1884)



Interessant jedenfalls ist die Perspektive. Durch die Sicht von unten erhalten die beiden streitenden Königinnen eine raumbherrschende Dominanz. Dass Kriemhild ein weißes Gewand trägt, Brunhild dagegen ein rotes, mag farbsymbolisch auf Unschuld und auf Sinnlichkeit verweisen, kann aber auch ganz anders gedeutet werden. Ulrich Schulte-Wülwer erkennt in dem Bild „neben hohlem Pathos der Heroinnen und Helden in Fortsetzung der Bemühungen Schnorr von Carolsfelds ein kleinliches Streben um [sic!] architektonische und kostümkundliche Authentizität“.²⁶



Emil Lauffer: *Die Bahrprobe* (1878)

Ein anderes Bild desselben heroisch-monumentalen Historienstils ist die *Bahrprobe* von Emil Lauffer aus dem Jahre 1879. Kriemhild steht hier diametral Hagen gegenüber: der Mörder und die Rächerin, schwarz der finster dreinblickende hünenhafte Hagen, weiß die ebenso finster schauende auf ihn zeigende blondhaarige Kriemhild. Am Kopfende der Bahre sitzt die schwarzhaarige Brunhild.

Der Jugendstil, der um die Jahrhundertwende aufkam, war auch ein Gegenentwurf zur akademischen Historienmalerei. Der Buchkünstler Joseph Sattler schuf für den anlässlich der

Pariser Weltausstellung von 1900 in der Reichsdruckerei erschienenen Prachtband „Die Nibelungen“ farbige Illustrationen mit dekorativ-statischem Charakter.

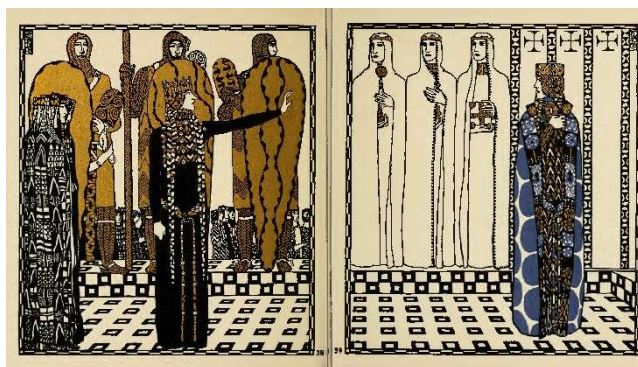


Joseph Sattler: *Begrüßung von Brunhild und Kriemhild* (1900)

Die Figuren stehen fast beziehungslos nebeneinander.²⁷ Gesichter und Ausdruck sind bei den streitenden Königinnen auswechselbar. Sie unterscheiden sich lediglich durch die Gewandung: Kriemhild in blau, Brunhild in rot. Vielleicht, dass Brunhild einen etwas herberen Gesichtsschnitt hat, der durch die hochgebundene Haartracht verstärkt wird, Kriemhilds blondes Haar fällt frei über die Schulter.



C. O. Czeschka:
Kriemhilds Falkentraum



C. O. Czeschka: *Streit der Königinnen* (1908)

Carl Otto Czeschkas Illustrationen zu Franz Keims Nacherzählung des Nibelungenlieds von 1908 haben einen extrem ornamentalen Duktus, auch seine Figuren sind ohne Individualität. Das gilt sowohl für die junge Kriemhild bei ihrem Falkentraum, als auch für den Streit der Königinnen, wo die Frauen „in der Kostbarkeit ihrer Gewänder und der Gemessenheit ihrer Gesten“ verharren, „wie entrückt, als posierten sie zu einem Geschehen, das sie eigentlich nichts angeht.“²⁸ Im Übrigen haben Czeschkas Illustrationen stark eingewirkt auf den monumentalen dreistündigen Nibelungen-Stummfilm, den Fritz Lang 1924 gedreht hat. Die Stummheit des Films bringt es mit sich, dass Lang auf das dekorative und das mimisch-gestische Moment den allergrößten Wert gelegt hat.



Die junge Kriemhild



Kriemhild die Rächerin

Standbilder aus Fritz Langs Verfilmung *Die Nibelungen* (1924)

Der primäre Ansatz von Lang war eindeutig politisch-ideologisch. Deutschland hatte den Ersten Weltkrieg verloren. Langs Intention war, die Katastrophe des verlorenen Krieges zu erklären, indem er eine Analogie zum schicksalhaften Geschehen der Nibelungensage herstellte. Er versuchte mit seinem Film aus den schwierigen Anfängen der Weimarer Republik dem deutschen Volk seine verloren geglaubten heldischen Traditionen wieder ins Gedächtnis zu rufen und zum Wiederaufbau der Nachkriegsgesellschaft beizutragen. Auch im Dritten Reich fand der Film offizielle Würdigung, etwa durch den Reichspropagandaminister Goebbels. Auch Hitler schätzte den Film.²⁹ Gezeigt werden sollten Helden, übermächtige Gestalten, die sich dem simplen Gut-Böse-Schema fügten und zu einfältig-grandioser Monumentalität aufwuchsen.



Karl Schmoll (genannt Eisenwerth):
Brunhilds Empfang in Worms (1912/1913)

Monumentalität zeichnet auch die Fresken aus, die Karl Schmoll (genannt Eisenwerth) für das (im Zweiten Weltkrieg zerstörte) Wormser Cornelianum entworfen hat. Im Fresko *Brunhilds Empfang in Worms* (1912/1913) stehen auf der linken Seite die blondhaarigen Siegfried und Kriemhild, auf der rechten Seite Brunhild, vermutlich mit Gunther (oder Hagen)? Brunhild trägt hier noch den ominösen Gürtel, sie ist dunkelhaarig – wohl als Ausdruck des Fremden.

Schmolls wuchtige Bilder haben etwas Monumentales, sie sind pathetisch und heroisch, unbekümmert um historische Authentizität der Gewänder und Waffen. Sie strahlen etwas Gewaltsam-Apokalyptisches aus.

Bereits 1907/08 hat der Thoma-Schüler Hans Adolf Bühler in seinem Bild *Die Nibelungen* auf Handlungselemente verzichtet.

Hans Adolf Bühler:
Die Nibelungen (1907/08)



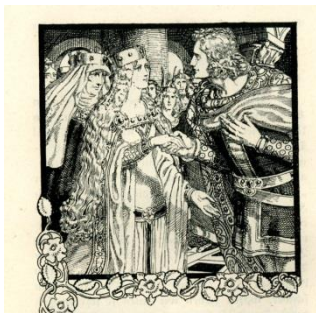
Er zeigt die Figuren Brunhild, Siegfried und Kriemhild einigermaßen befremdlich als pseudo-antike Nackt-Akte – „massiv-klotzig“ nennt Schulte-Wülwer sie.³⁰ Kriemhild erscheint als die Zarte und Innige, Inbild germanischer Blondheit und Träumerin, während Brunhild als dunkelhaariges Kampfweib dargestellt ist. Wo die Sympathien des Malers liegen, ist kein Geheimnis. Bühler war Mitglied des völkischen, antisemitischen Kampfbunds für deutsche Kultur, 1932 wurde er Direktor der Karlsruher Badischen Landeskunstschule, 1933 zusätzlich der Badischen Kunsthalle und engagierte sich für das offizielle Kunstprogramm des Dritten Reiches.

Ein anderer völkisch-nationaler Maler und Illustrator war Franz Stassen. Hitler nahm ihn, der seit 1930 Mitglied der NSDAP war, sogar noch 1944 in die Liste der Gottbegnadeten auf. Er fertigte für die Reichskanzlei vier Wandteppiche mit Motiven aus dem Sagenkreis der Edda.

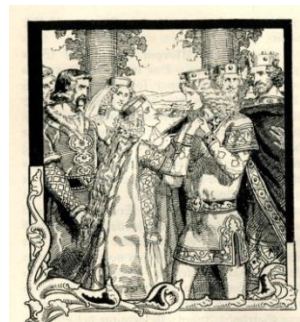


Franz Stassen: *Der Wettkampf* (1912)

Stassen gehörte zum Bayreuther Kreis um Siegfried Wagner und illustrierte mehrfach die Werke Richard Wagners, darunter auch den „Ring des Nibelungen“. Er vermengt Traditionen des Historismus, des Jugendstils und der neuen monumentalistischen Tendenz. Unübersehbar sind völkische bzw. rassistische Elemente, ein sonderbares Gemenge aus germanischen Religionsmythen und spiritistischem Christentum.



Franz Stassen:
Siegfried begegnet Kriemhilde
(1920)



Franz Stassen:
Siegfrieds und Kriemhildes Hochzeit
(1920)

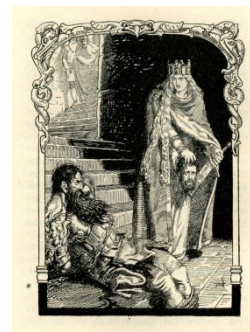
Stassen hat zwei Nibelungen-Bücher illustriert: 1912 Rudolf Herzogs Nacherzählung „Siegfried, der Held. Der deutschen Jugend erzählt“ und 1920 Hans von Wolzogens Nacherzählung „Der Nibelungen Not“.³¹ In beiden Versionen erscheint Brunhild als dämonisches und schwarzhaariges Kraftweib – was umso befremdlicher ist, weil sie in der nordischen Tradition eine germanische Walküre war, in der deutschen Version eine Königin von Island. In Stassens späterer Gestaltung von 1920 erscheint Siegfried als höfischer Gentleman, Kriemhild als schöne nordische Blondine, Brunhild dagegen wieder als dunkles und wenig attraktives Kraftweib. Beim Streit der Königinnen stehen sich die schwarzhaarige Fremde und die blonde Burgunderin gegenüber. In ihren Gewändern spiegelt sich ihr Wesen: Dunkel Brunhild, hell Kriemhild.



Streit der Königinnen (1912)



Streit der Königinnen (1920)



Kriemhild mit Gunthers Haupt
(1920)

Im Schlussbild steht Kriemhild mit dem Schwert in der einen, dem abgeschlagenen Kopf Gunthers in der anderen vor dem gefesselten Hagen, ein furioser Racheengel, mitleidlos und entmenscht.

Noch ein Blick auf die zeitgenössische Literatur. In Pauls Ernsts Drama „Brunhild“ von 1909 lieben sich Brunhild und Siegfried seit ihrer Begegnung in Island, doch Siegfried vergisst Brunhild, weil Kriemhild ihm einen Vergessenheitstrank gegeben hatte. Im Grunde aber lieben sich Brunhild und Siegfried weiterhin, sie sind vom Schicksal füreinander bestimmt, und Kriemhild muss in den sauren Apfel beißen, nur, wie sie selber sagt, die „Schale“ zu haben, während Siegfrieds Herz aber für Brunhild schlägt. Am Schluss der Tragödie ersticht sich Brunhild an der Bahre Siegfrieds, nachdem die beiden sich nochmals ihre Liebe gestanden

haben. Die Konstellation ist aus Geibels Drama bekannt. Daraus ergibt sich: Brunhild ist die erste der Frauen. Kriemhild wird eher als naiv, sanftmütig und willfährig gezeichnet.³²

Auf diese Konstellation greift auch Herbert Erich Buhl in seinem 1939 erschienenen Roman „Brunhild. Krone der Frauen“ zurück. Nicht dass die beiden Nibelungen-Romane, die Buhl veröffentlicht hat³³, einen besonderen künstlerischen Wert hätten. Sie folgen nur, einigermaßen sklavisch, der verordneten ideologischen Richtlinie: rassistisch und nationalistisch. Buhl, über den heute wenig mehr zu erfahren ist, war Referent bei der Reichsschrifttumskammer, Schriftsteller und Hörspielautor. Er verbindet die Tendenzen der Monumentalisierung und der Heroisierung mit der rassistischen Tendenz. Im Brunhild-Roman wird das Heldenweib gegen das zarte Fräulein Kriemhild ausgespielt, diese im Vergleich abgewertet. Wie bei Paul Ernst liegt hier eine Abwertung Kriemhilds und die Verabsolutierung der „Krone der Frauen“ vor. Diese Abstufung macht sich bereits im Äußeren der beiden Frauen bemerkbar. Die Konstellation ist der nordischen Sage entnommen. Wie bei Geibel und Paul Ernst sind Brunhild und Siegfried füreinander bestimmt: Siegfried schwor einen Eid, wurde indes von Kriemhilds Schönheit so verzaubert, dass er den Schwur vergaß. Eine Kostprobe von Buhls verkrampfter, strabreimraunender Diktion, die unverkennbar Anleihen bei Wagners „Ring“-Sprache nimmt.

Und der Kanzler sieht mit Entzücken die hohe, klare, edel gemeißelte Stirn, die tiefen, verträumten Augen, über denen sich kühn die Brauen wölben. Wie harmonisch teilt doch die feingegliederte Nase, deren leicht vibrierende Flügel erlesenste Rasse bezeugen, das feine Oval des Gesichtes, wie reizvoll verlaufen die Linien der Lippen, wie köstlich umrahmt das dunkle Haar dies bildhafte Antlitz. (S. 29)

Nachdem Siegfried sie gefügig gemacht hat, verändert sich ihr Aussehen.

Herzbeklemmend, atemberaubend ist ihre Schönheit geworden. Anmut war ihr Wesen als Jungfrau. Nun ist sie zur Reife erblüht, nun steht sie im Saft vollblütigen Frauentums. Und Gunther, der König, verzehrt sich in fruchtlosem Begehren und kann doch der Wünsche Ziel nicht erreichen: tot bleibt ihm die Schönheit der Frau und kalt, und er verzweifelt daran, je Leben in ihrem Schoße zu wecken. (S. 202)

Kriemhild erscheint als ein eher harmloses Geschöpf. Sie ist „verzogen“, „unleitsam, besessen von einem Hochmut“ (S. 12), „stolz, machtlüstern“ (S. 13). Im Vergleich mit der Vollblutathletin Brunhild und ihrer stählernen Schönheit zieht sie mit ihrer „sanften Schönheit“ (S.23) allemal den Kürzeren.

Niemalen noch hatten die Edlen Burgunds so herrliches Bild erschaut. Ihre Blicke versengten die makellosen Gestalten und flogen dann neidisch zu Gunther, ihn seligpreisend ob der Erwählten Schönheit. Klein, unbedeutend und ärmlich erschien die Utetochter neben der neuen Herrin des Reiches, die hoch ragend stand, im Ebenmaß ihrer Glieder sich erhob gleich den schwungvoll gefügten Denkmälern aus Stein, vor denen der Mensch in brünstig hingebungsvollem Gebete versinkt. Und die Jugend Burgunds legte ihr Schwert begeistert zu Füßen der Königin Brunhild, während die Alten ihr Herz an der sanften Schönheit der jungen Kriemhild erwärmten. (S. 123)

Angesichts der Tatsache, dass der einzige ihr ebenbürtige geliebte Mann tot ist, entschließt sich Brunhild auch zu sterben. Doch die Mahnungen des alten isländischen Waffenmeisters Isfried (S. 362-373), über dem persönlichen Liebesschmerz stehe die Verpflichtung gegen-

über ihrem isländischen Reich (S. 364), vermögen sie erst umzustimmen, als auch Hagen, den sie nach Siegfrieds Tod als ebenbürtig anerkennt, diese Werteordnung bekräftigt (S. 373). Dann reist Brunhild ab, nicht ohne Hagen nochmals zu versichern, wenn sie sich früher begegnet wären, dann hätte eventuell aus ihnen ein Paar werden können (S. 382, vgl. S. 345).

Bereits in der Weimarer Republik gab es antiheroische Tendenzen, etwa bei Josef Hegenbarth und Ernst Barlach. Barlach, der von den Nazarenern, Peter Cornelius und Schnorr von Carolsfeld, ausging, hat 1922 den zweiten Teil des Nibelungenlieds mit Kohlestift-Zeichnungen illustriert.³⁴ Unbeteiligt steht Kriemhild neben dem untersetzten König Etzel; beim Festmahl, als ihr der Kopf ihres getöteten Kindes Ortlieb in den Schoss rollt, wirkt sie erschreckt und innerlich getroffen. Nach Hagens brutaler Tat reagiert sie mit derselben Härte. So wenn sie ihrem Bruder Gunther mit verbissenem Ausdruck das Haupt abschlägt und es erwartungsvoll Hagen überbringt. Dann schlägt sie auch diesem den Kopf ab, mit derselben Gestik. Ihr Gesichtsausdruck ist in beiden Tötungsfällen scheinbar identisch, tatsächlich hat ihre Miene im Fall von Hagens Tötung einen triumphierenden Ausdruck. Fast wirkt sie wie von einer Last befreit, geradezu freudig. Barlach vermeidet jeglichen heroischen Impetus und stellt die Grausamkeit des Vorgangs ungemildert vor Augen. Übrigens wurden die 1935 publizierten Zeichnungen umgehend durch die Bayrische Politische Polizei beschlagnahmt. Angeblich weil ihr Inhalt geeignet ist, „die öffentliche Sicherheit und Ordnung zu gefährden.“³⁵

Gab es bereits im Dritten Reich antiheroische Tendenzen (neben Ernst Barlach etwa Josef Hegenbarth), so machte die totale Ernüchterung, die nach dem verlorenen Zweiten Weltkrieg alles Heroische diskreditierte, insbesondere die Heroisierung des Untergangs, auch vor den beiden Protagonistinnen nicht Halt. Max Beckmann, der bedeutende expressionistische Maler, war dezidierter Gegner des Nazi-Regimes. Während des Kriegs hielt er sich in Amsterdam auf, erst 1947 wurde sein Visumantrag von den USA bewilligt. Das Bild *Kampf der Königinnen*, eine Federzeichnung über schwarzer Kreide, entstand 1949 in New York. Das heroische ‚Duell‘ der beiden Königinnen ist zu einem wüsten handgreiflichen Streit entartet, von königlicher Haltung keine Spur. Es sind eher zwei vulgäre Waschweiber, die sich hier in die Haare geraten. Die eine schlägt, die andre würgt. Alles Heroische hat ausgedient.

Max Beckmann:
Kampf der Königinnen (1949)



Resümee

I. Die Genderperspektive

Im Nibelungenlied stehen drei Frauenbilder nebeneinander:

1. das zivilisierte, höfisch-christliche am Burgundenhof. Die Liebesbeziehung entspricht einer Partnerschaft unter männlicher Herrschaft.
2. Das archaische, mythisch-heidnische auf Island, das unter dem Gesetz der Stärke steht. Frauen müssen buchstäblich im Kampf erobert werden.
3. Das behütete Frauenbild der Königinmutter Ute, die noch keine quasi emanzipatorischen Gelüste hat und sich im Kreis der Sippe geborgen fühlt.³⁶

Das Nibelungenlied demonstriert im ersten Teil die „Zähmung der Frau“ auf ziemlich brutale Weise: Brunhild wird gefügig gemacht, später wird Kriemhild zur Räson geprügelt. Im zweiten Teil kehrt sich das Verhältnis um: Kriemhild instrumentalisiert die Männer für ihre talionischen Zwecke.

II. Die Handlungsmotivation

Die drei leitenden Grundmotive für das Handeln der Protagonisten sind die Vorstellungen über Liebe, Ehre und Macht. Das Motiv „Liebe“ verbleibt allerdings im Rahmen der hochmittelalterlichen Minnevorstellungen (was zu zwei Missheiraten führt); das Motiv „Ehre“ präsentiert sich als Standesdenken und wird – explizit beim Königinnenstreit – zum Auslöser des Konflikts; das Motiv „Macht“ manifestiert sich in Reichtum, Ansehen und Besitz, für den symbolisch der „Hort“ steht.³⁷

Man könnte als eigentliche Ursache der im Nibelungenlied erzählten Katastrophenhandlung die Tatsache zweier Missheiraten ausmachen. Denn eigentlich sind die ‚mythischen‘ Figuren Siegfried und Brunhild füreinander bestimmt, wie es die nordische Version auch explizit berichtet. Es bedurfte eines Zaubertranks, um Siegfried für die unheldische Guttrune zu begeistern. Die im Nibelungenlied zugrunde gelegte Konstellation implementierte ein Minnegeschehen in die mythische Sagenwelt. Diese Modernisierung erfordert eine „minneclîche meit“, um die ein edler Ritter wirbt. Man kann daher im Nibelungenlied ein Zugeständnis an den höfischen Sittenkodex erblicken oder – wie etwa Jörg Kastner das tut – auch eine implizite Kritik an der Verlogenheit des Minnewesens, das seine Protagonisten ins Unglück stürzt.

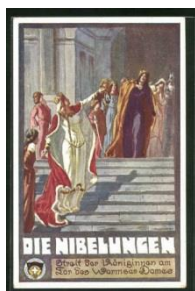
III. Die Ikonographie

Die Nibelungensage existiert in einer nordischen und einer deutschen Version. Die Protagonistinnen sind darin unterschiedlich gezeichnet. Es gibt zwei Brunhild-Bilder: Nordisch ist die übermenschliche Walküre, deutsch das amazonenhafte Kraftweib. Die Maler, die sich auf das Nibelungenlied beziehen, stellen Brunhild, obwohl sie aus Island kommt, überwiegend

schwarzhaarig dar. Schwarzhaarig erscheint sie auch in einigen Dichtungen wie etwa Friedrich Hebbels Nibelungendramen. Vielleicht, weil man mit der Farbe schwarz etwas Dämonisches oder Hexisch-Zauberhaftes konnotiert hat, aber auch das Fremde und Illegale – Stichwort „Schwarzarbeit“, „Schwarzgeld“, „Schwarzmarkt,“ – gewissermaßen alles, was sich im Dunkeln abspielt. Die Maler hingegen, die Richard Wagners nordische Version bebildern, zeichnen überwiegend eine blonde Brünhilde.

Kriemhild wird anfänglich als die Sanfte und Blondgelockte dargestellt, ihre Imago changiert zwischen Rauschgoldengel und christlicher Pietà. Später mutiert sie zur erbarmungslosen Rächerin, vom Erzfeind Hagen als „vâlandinne“ (Str. 2431,4) denunziert.

Freilich begegnet die auch bei Beckmann nachklingende Hell-Dunkel-Dichotomie noch häufig in populärer Kunst, etwa im Sammelbild „Der Streit der Königinnen“ des einst bekannten Jugend- und Kinderbuchillustrators Ernst Kutzer, oder noch 1966 in Willy Widmanns Illustration von Gerhard Aicks Nacherzählung der Nibelungensage. Sogar im Nibelungen-Comic des deutschjapanischen Karikaturisten und Illustrators Heiko Sakurai findet sich der Kontrast zwischen der blonden Kriemhild und der schwarzen Brunhild – unverkennbares Zeichen, dass die Stereotypen sich von ihrer Entstehungszeit abgekoppelt haben und ein Eigenleben beginnen.



Ernst Kutzer



Willy Widmann



Heiko Sakurai

IV. Der Stil als Ausdruck von Ideologie

Bei den Bildkunstwerken ist im Zuge der Historisierung ein Hang zur Monumentalisierung unverkennbar, mit dem eine Tendenz zur Heroisierung Hand in Hand geht. Anders in der Dichtung: hier begegnet öfter der Versuch, den einebnenden Heroisierungs-Trend aufzuloockern, indem die dargestellten Charaktere individualisiert und psychologisiert werden. Das zeigt sich insbesondere beim ‚Streit der Königinnen‘. Zunächst handelt es sich um einen Kampf aus Standesgründen: Wer darf als erste die Kirche betreten – nämlich die ranghöhere Frau. Mit dem gesellschaftlichen Konflikt haben sich offensichtlich viele Dichter nicht zufrieden gegeben. Sie wollten den Konflikt in der Psyche der beiden Frauen anlegen und wandelten den gesellschaftlichen Konflikt in einen persönlichen um. Oder sie verstärkten den gesellschaftlichen durch einen persönlichen Konflikt, indem sie aus der nordischen Sagenversion die frühere Beziehung zwischen Siegfried und Brünhild aufgriffen, die in einem gegenseitigen Treuegelöbnis besiegelt worden war. Siegfrieds Verbindung mit Kriemhild stellte konsequenterweise den Bruch seines persönlichen Treueschwurs dar. Emanuel Geibel und Paul

Ernst folgten hierin der nordischen Tradition. Ihre Doppel-Motivierung machte aus einem gesellschaftlichen Desaster eine persönliche Tragödie. Die Psychologisierung unterläuft im Grunde jede heroisierende Tendenz. Gegenüber solchen Versuchen mutet Herbert Erich Buhls Brunhild-Roman mit seiner völkischen Heroisierungsideologie hoffnungslos anachronistisch an.

Während also ikonographische Stereotypen – vor allem in populärer Kunst – immer noch begegnen, haben sich Bildkunst und Literatur von den Heroisierungstendenzen nach dem Zweiten Weltkrieg allerdings gänzlich verabschiedet. Die Stücke, die in den letzten Jahren bei den Nibelungenfestspielen in Worms aufgeführt worden sind, zeigen das in aller Deutlichkeit. Sie demontieren Pathos und Heroik, greifen burleske und Slapstick-Elemente auf und setzen zuweilen Komik an die Stelle von Tragik. Es bleibt also spannend, wie sich in Zukunft der Kirchgang der beiden Protagonistinnen gestaltet. Standesunterschiede jedenfalls dürften keine große Rolle mehr spielen, vielleicht verliert auch der Schauplatz Dom seine zentrale Position.

Literatur:

„Ausstellung zur Erinnerung an die Auffindung der Handschrift A des Nibelungenliedes im Jahre 1779 im Palast zu Hohenems.“ Ausstellungskatalog des Vorarlberger Landesmuseums Nr. 86. Brezgenz 1979.

Johann Jakob Bodmer: „Die Rache der Schwester“. In: Calliope Bd.2, 1767, S. 309-372.

Herbert Erich Buhl: Krone der Frauen. Roman der Königin Brunhild. Berlin 1939; Herbert Erich Buhl: Auf fremdem Thron. Roman der Königin Kriemhild. Berlin 1941.

Felix Dahn: Gedichte (= Gesammelte Werke. Erzählende und poetische Schriften: Zweite Serie. Bd. 6). Leipzig o.J.

Eichfelder, Thomas: „Vom Rosenfest zum Backfischfest. Nibelungenrezeption in Worms.“ In: http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/eichfelder/eichf_fs3/eichf_fs3b.html; vgl. ders.: „Rosengarten in Worms“. In: http://www.eichfelder.de/kunst/rosengart/rg_rezept/rg_rezept.html

Paul Ernst: Brunhild. Trauerspiel in drei Aufzügen. Leipzig 1909.

Füssli, Johann Heinrich: Sämtliche Gedichte. Hrsg. von Martin Bircher und Karl S. Guthke. Zürich 1973.

Geibel, Emanuel: Brunhild. In: Emanuel Geibels Werke. Vier Teile in einem Bande. Ausgewählt und hrsg. von Dr. R. Schacht. Dritter Teil. Leipzig [1915],

Geibel, Emanuel: Briefwechsel von E. Geibel und P. Heyse, hrsg. von F. Petzel, München 1922.

Geschichte von den Völsungen, Die: Übertragen von Paul Hermann. In: Isländische Heldenromane. (Thule. Altnordische Dichtung und Prosa. Bd. 21). Neuausgabe mit Nachwort von Prof. Siegfried Gutenbrunner. Düsseldorf-Köln 1966.

Geschichte Thidreks von Bern, Die: Übertragen von Fine Erichsen (Thule. Altnordische Dichtung und Prosa. Bd. 22). Neuausgabe mit Nachwort von Helmut Voigt. Düsseldorf-Köln 1967.

Grimm, Gunter E.: Nibelungen-Gedichte. Ein Lesebuch. Marburg 2011.

Hebbel, Friedrich: Die Nibelungen. In: Friedrich Hebbel: Werke. Hrsg. von Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher. Band 2. München 1964

Hermant, Jost: „Hebbels ‚Nibelungen‘ – ein deutsches Trauerspiel“. In: Hebbel in neuer Sicht. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart 1963, S. 315-331

Herzog, Rudolf: Siegfried, der Held. Der deutschen Jugend erzählt. Mit Bildern von Franz Stassen. Berlin 1912; Der Nibelungen Not von Hans von Wolzogen mit Federzeichnungen von Franz Stassen. Berlin 1920.

Johannes, Detlev: Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Ausstellung der Stadtbibliothek Worms 31.5. – 15.8.1981. Worms 1981.

Kastner, Jörg: Das Nibelungenlied in den Augen der Künstler vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ausstellung in der Staatlichen Bibliothek Passau vom 2.5.1986 bis 12.6.1986. Passau 1986, S. 79, 111f.

Labenz, Hildegard: „Zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes in der deutschen Literatur von 1900 bis 1945“. Hallesche Studien zur Wirkung von Sprache und Literatur 3 (1981), S. 16-27.

Müller, Ulrich / Werner Wunderlich (Hrsg.): Herrscher, Helden, Heilige. St. Gallen 1996,

Nibelungenlied, Das. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. von Helmut de Boor. 18. Aufl. Wiesbaden 1965.

Die Nibelunge. Illustriert von Joseph Sattler. Berlin 1898-1904. Text der Hohenems-Münchener Handschrift A des Nibelungenliedes, nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Schrift, Vollbilder und Buchschmuck von Joseph Sattler. Vgl. den Reprint Leipzig 2012.

Saalfeld, Lerke von: Die ideologische Funktion des Nibelungenliedes in der preussisch-deutschen Geschichte von seiner Wiederentdeckung bis zum Nationalsozialismus. Diss. FU Berlin 1977

Schulte-Wülwer, Ulrich: Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts. Gießen 1980.

Schulze, Ursula: Amazonen und Teufelinnen. Darstellungsmodelle für Brünhild und Kriemhild im Nibelungenlied. In: Leonore = Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater: Hrsg. von Silvia Kronberger und Ulrich Müller. Salzburg 2004, S. 104-116.

Storch, Wolfgang: Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. Hrsg. von Wolfgang Storch. München 1987.

Wunderlich, Dieter: Der Schatz des Drachentödters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes. Zusammengestellt und kommentiert von Werner Wunderlich. Stuttgart 1977.

Bild-Nachweise:

Wikimedia Commons
Eigene Fotos

Anmerkungen

¹ Felix Dahn: Gedichte (= Gesammelte Werke. Erzählende und poetische Schriften: Zweite Serie. Bd. 6). Leipzig o.J., S. 263.

² Zitiert wird nach der Ausgabe: Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. von Helmut de Boor. 18. Aufl. Wiesbaden 1965. Die Übersetzung stammt von Karl Simrock, der von Auflage zu Auflage Änderungen vorgenommen hat. Das Nibelungenlied. Übersetzt von Karl Simrock. Neunzehnte, verbesserte Auflage. Stuttgart 1868.

³ „Es wuchs in Burgonden solch edel Mägdlein, / Daß in allen Landen nichts schöner mochte sein. / Kriemhild war sie geheiß, und ward ein schönes Weib [...]“

Die Minnigliche lieben brachte keinem Scham; [...] / Schön war ohne Maßen ihr edler Leib zu schau; / Die Tugenden der Jungfrau zierten wohl alle Fraun.“

⁴ Zur Brunhild-Gestalt vgl. Priska Steger: „Ez pfliget diu küneginne sô vreislicher sît.“ Zum Schreckensmythos der isländischen Königin und der Heldin Brünhild. In: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hrsg.): Herrscher, Helden, Heilige. St. Gallen 1996, S. 341-366, insbesondere Abschnitt II. Die ‚höfische‘ Brünhild und ihre Darstellung in drei Hauptscenen des Nibelungenliedes, S. 349ff.

⁵ Ursula Schulze: Amazonen und Teufelinnen. Darstellungsmodelle für Brünhild und Kriemhild im Nibelungenlied. In: Leonore = Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-)Theater: Hrsg. von Silvia Kronberger und Ulrich Müller. Salzburg 2004, S. 104-116. Schulze arbeitet das Dämonisch-Zerstörerische im Frauenbild des Nibelungenliedes heraus. Zur Erklärung der Beschaffenheit Brünhilds bedarf es freilich keiner Herleitung aus der Antike, da die Figur der „Walküre“ in der germanischen Mythologie eine Analogie zur griechischen Amazone darstellt.

⁶ „Da spähten mit den Augen, die oft gehört vorher, / Daß man also Schönes gesehen nimmermehr / Als die Frauen beide: das fand man ohne Lug. / Man sah an ihrer Schöne auch nicht den mindesten Trug. //

Wer Frauen schätzen konnte und minniglichen Leib, / Der lobt' um ihre Schöne König Gunthers Weib; / Doch sprachen da die Weisen die es recht besehn, / Man müße vor Brunhilden den Preis Kriemhilden zugestehn.“

⁷ Johann Jakob Bodmer: „Die Rache der Schwester“. In: Calliope Bd.2, 1767, S. 309-372.

⁸ Ulrich Schulte-Wülwer: Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Gießen 1980, S. 14.

⁹ Zur Kleidermode vgl. Gert Schiff: Füssli: „Sivrit, ein beßrer Achilleus“. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. München 1987, S. 125-139, hier S. 128-130. „Entscheidend ist die unerhörte Vertiefung und Verdichtung, die Füssli Kriemhilds Schmerz und Rache zu geben vermag; außerdem, daß es ihm in diesen, den wichtigsten Blättern der Folge gelingt, eine Welt zu schaffen, die zwar dem Zeitgeist und Zeitgewand der Nibelungen auch nicht im mindesten Rechnung trägt, dafür aber in sich vollkommen schlüssig und von hohem, die Phantasie bezwingendem Reiz ist. Anders ausgedrückt: Füssli erzielt hier mit nur ihm eigenen Mitteln eine bruchlose Einheit des Stils. [...] Die Kammerfrauen der Königinnen tragen wie diese selbst die hochgegürteten Tuniken der Empirezeit mit den in England im Zuge des >Gothic Revival< aufgenommenen, elisabethanischen geschlitzten Schulterpuffen; in den Haartrachten folgen sie mit hochgebundenen

Knoten und in die Stirn fallenden Lockenrollen der letzten Mode von 1805. Ja, in dem bizarrsten Blatt der Folge trägt Kriemhild gar ein Gewand, das mit dem frackähnlichen Caraco und dem à la polonaise gerafften Überkleid auf die siebziger und achtziger Jahre zurückgreift, sich mit dem Fichu mit Halskrause und der genialischen Windstoßfrisur aber wiederum auf der Höhe der modischen Neuerungen des Entstehungsjahrs 1807 hält.“

¹⁰ Ebd., S. 131-134.

¹¹ Johann Heinrich Füssli: Sämtliche Gedichte. Hrsg. von Martin Bircher und Karl S. Guthke. Zürich 1973, S. 95.

¹² Schulte-Wülwer, Das Nibelungenlied, S. 14.

¹³ Vgl. Storch, Die Nibelungen, S. 132.

¹⁴ Gert Schiff, Füssli, in: Storch (Hrsg.), Die Nibelungen, S. 132.

¹⁵ Schulte-Wülwer, Das Nibelungenlied, S. 96.

¹⁶ Ebd., S. 96.

¹⁷ Emanuel Geibel: Brunhild. In: Emanuel Geibels Werke. Vier Teile in einem Bande. Ausgewählt und hrsg. von Dr. R. Schacht. Dritter Teil. Leipzig [1915], S. 469-542.

¹⁸ In einem Brief an Paul Heyse vom 22. März 1848 schreibt er: „Bricht in Preußen die Ordnung der Dinge zusammen, so wird bald nirgends mehr ein Halt sein, und der Krieg zwischen Besitz und Proletariat erklärt. Und das ein Krieg, gegen dessen Greuel das Berliner Blutbad ein rosaroter Faschingstraum sein wird. Darum ist es heiligste Pflicht, jetzt sich zu fassen, und treuer denn je an Gesetz und Ordnung zu halten - jeder Schritt weiter führt so oder so ins Verderben.“ Briefwechsel von E. Geibel und P. Heyse, hrsg. von F. Petzel, München 1922, S. 5.

¹⁹ Lerke von Saalfeld: Die ideologische Funktion des Nibelungenliedes in der preussisch-deutschen Geschichte von seiner Wiederentdeckung bis zum Nationalsozialismus. Diss. FU Berlin 1977, S. 188.

²⁰ Friedrich Kreyszig: Literarische Studien und Charakteristiken. Berlin 1882, S. 91, zit. nach Saalfeld, S. 191.

²¹ Saalfeld, Die ideologische Funktion, S. 193.

²² Brief Hebbels an J. Campe vom 29. Januar 1862, Briefe VII, S. 138. Zit. nach Saalfeld, S. 196.

²³ Ellen Bender: „‘frouwen ziehen‘. Der Königinnenstreit aus genderorientierter Perspektive“. In: Beiträge der Nibelungenlied-Gesellschaft Worms von 2019. URL:

<http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/nlg/beitraege/dr-ellen-bender-frouwen-ziehen-der-koeniginnenstreit-aus-genderorientierter-perspektive/> (abgerufen Mai 2020).

²⁴ Friedrich Hebbel: Die Nibelungen. In: Friedrich Hebbel: Werke. Hrsg. von Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher. Band 2. München 1964, S. 105-319.

²⁵ Jost Hermand: „Hebbels ‚Nibelungen‘ – ein deutsches Trauerspiel“. In: Hebbel in neuer Sicht. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart 1963, S. 315-331, hier S. 331.

²⁶ Schulte-Wülwer, Das Nibelungenlied, S. 160.

²⁷ Ebd., S. 162. Die Originalausgabe: Die Nibelunge. Illustriert von Joseph Sattler. Berlin 1898-1904. Text der Hohenems-Münchener Handschrift A des Nibelungenliedes, nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Schrift, Vollbilder und Buchschmuck von Joseph Sattler. Vgl. den Reprint Leipzig 2012, S. 59.

²⁸ Ebd., S. 164-166.

²⁹ Ebd., S. 174.

³⁰ Ebd., S. 176.

³¹ Rudolf Herzog: Siegfried, der Held. Der deutschen Jugend erzählt. Mit Bildern von Franz Stassen. Berlin 1912; Der Nibelungen Not von Hans von Wolzogen mit Federzeichnungen von Franz Stassen. Berlin 1920.

³² Paul Ernst: Brunhild. Trauerspiel in drei Aufzügen. Leipzig 1909, S. 57.

³³ Herbert Erich Buhl: Krone der Frauen. Roman der Königin Brunhild. Berlin 1939; Herbert Erich Buhl: Auf fremdem Thron. Roman der Königin Kriemhild. Berlin 1941.

³⁴ Vgl. Schulte-Wülwer, S. 168-174. Von Peter Paret ist ein an der Humboldt-Universität Berlin gehaltener, mit Barlachs Illustrationen ausgestatteter Vortrag im Internet abrufbar:

[Kunst und Zeitgeschichte : Ernst Barlachs Zeichnungen zum Nibelungenlied \(hu-berlin.de\)](http://www.kunstundzeitgeschichte.de/ernst-barlachs-zeichnungen-zum-nibelungenlied)

³⁵ Vgl. Ernst Piper: Ernst Barlach und die nationalsozialistische Kunstpolitik. München 1983, S. 129ff.

³⁶ Dazu vgl. bei wikipedia den Artikel „Nibelungenlied“, Abschnitt 7 „Geschlechterrollen“.

<https://de.wikipedia.org/wiki/Nibelungenlied#Geschlechterrollen>

³⁷ Jörg Kastner: „Diu vil michel ère was dà gelegen töt.“ Das Nibelungenlied, seine Bedeutung und die Deutung durch die Bildende Kunst. Eine Skizze. In: Das Nibelungenlied. In den Augen der Künstler vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ausstellung in der Staatlichen Bibliothek Passau vom 2.5.1986 bis 12.6.1986. Passau 1986, S. 11-41, hier S. 18-31.

Eine leicht veränderte Version dieses Aufsatzes befindet sich auf der Website der Nibelungenlied-Gesellschaft unter der Rubrik „Beiträge“. Hier finden sich auch die detaillierten Bildnachweise.

Link:

<https://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/nlg/beitraege/das-bild-kriemhilds-und-brunhilds-in-der-kunst/>