

ANGST – TRAUER – ZORN. ‚EMOTIONEN‘ IM *NIBELUNGENLIED*

Marija Javor Briški

Abstract

Im Fokus dieses Beitrags stehen die im *Nibelungenlied* dominierenden ‚Emotionen‘ Angst, Trauer und Zorn. Die besagten Emotionsdarstellungen sind u. a. Verhaltensmuster, die bestimmten kulturellen Konventionen unterliegen und denen bestimmte Bedeutungen in der sozialen Interaktion zugeschrieben werden. Beleuchtet werden sie im Wesentlichen unter genderspezifischen Aspekten, in ihrem Verhältnis zur Rationalität und als Symbolhandlung. Ferner soll die Frage beantwortet werden, ob die Trauer stets eine Reaktion auf ein nicht umkehrbares Leid darstellt und der Zorn tatsächlich nur dann entsteht, wenn das Übel noch reversibel scheint.

Key words: Nibelungenlied, Emotionen, Symbolhandlung, Rationalität, Angst, Trauer, Zorn, Gender

Kaum ein anderes Werk der mittelalterlichen Literatur ist wohl so emotionsgeladen wie das *Nibelungenlied*. Liebe, Angst, Trauer, Hass, Wut und Zorn, weniger Lachen als Weinen beherrschen die Figuren – Männer und Frauen gleichermaßen. Niemand scheint frei zu sein von Emotionen, die in ihrer Stärke die emotionalen Ausdrucksformen der Moderne bei weitem übertreffen. Dieser vermeintliche Pathos emotionaler Ausbrüche der Menschen im Mittelalter führte den Soziologen Norbert Elias in seiner bekannten Studie *Über den Prozeß der Zivilisation* zu der Annahme, dass es am Übergang zur Neuzeit zu einer Domestizierung bzw. einer Verinnerlichung der Gefühle gekommen sei, eine These, die in neuerer Zeit vor allem von dem Historiker Gerd Althoff (1996b: 62) in Frage gestellt wurde. Er betont vielmehr den Symbolcharakter und die Zeichenhaftigkeit emotionaler Inszenierungen in der öffentlichen Kommunikation (Althoff 1996a, 1996b, 2006). Irrelevant ist dabei die ‚Echtheit‘¹ der Gefühle. Das, worauf es ankommt, ist die Unmissverständlichkeit der durch inszenierte Emotionen vermittelten Botschaft. „Emotional wirkende Verhaltensweisen lassen sich“, wie Althoff (1996b: 64) schreibt, in ganz bestimmten Situationen mittelalterlicher Kommunikation beobachten. Sie finden sich am Beginn von Konflikten, in der Phase ihrer Entstehung, sowie am Ende ihrer Auseinandersetzungen.“ Die zur Schau gestellten Emotionen waren „verbindliche

¹ Wie Jan-Dirk Müller (1998: 209) betont, schließt der demonstrative Charakter von Gefühlsäußerungen die Spontaneität nicht unbedingt aus.

Absichtserklärungen, sei es der Konflikt-, sei es der Friedensbereitschaft“ (Althoff 1996b: 76). Um die Eindeutigkeit solcher Botschaften zu gewährleisten und die intendierte soziale Interaktion zu generieren, unterlagen die emotionalen Verhaltensweisen der in einer Gesellschaft festgelegten Konventionen und waren demnach historisch und kulturell bedingt (vgl. Kasten 2010: 1, 8).

Im Zusammenhang mit der Emotionsdebatte haben sich in der Mediävistik die Begriffe ‚Codierung‘ und ‚Code‘ (Kasten 2010: 8ff.) etabliert. Emotionsdarstellungen sind also vor allem durch Körperinszenierungen, Sprache und Schrift vermittelte Verhaltensmuster, die bestimmten kulturellen Konventionen unterliegen und denen bestimmte Bedeutungen in der sozialen Interaktion zugeschrieben werden. In der folgenden Untersuchung werde ich meinen Blick auf die Emotionen richten, die im *Nibelungenlied* dominieren: auf Angst, Trauer und Zorn. Da traditionsgemäß Angst und Trauer den Frauen zugeordnet werden, der Zorn dagegen den Männern (Sieber 2003: 223, 227; Braun 2010: 85; Gerok-Reiter 2010: 228f.), werde ich sie im Wesentlichen unter genderspezifischen Aspekten beleuchten und mich ferner der Frage zuwenden, in welchem Verhältnis die besagten Emotionen zu rationalen Erkenntnissen der Agierenden² stehen und welchen symbolischen Zeichencharakter sie haben.

Nach den Seelenlehren des Mittelalters (Koch 2006: 32) gehören Angst und Trauer zu den vier Grundaffekten, wobei Angst durch Erwartung eines Übels und Trauer durch die Gegenwart des Übels definiert werden. Zorn und Trauer seien, so Elke Koch (ebd.), eng miteinander verwandt, da beide durch die Gegenwart eines Übels erregt würden. Ob der Zorn, wie sie fortfährt, tatsächlich nur „dann entsteht, wenn das Übel noch umkehrbar scheint“, und die „Trauer durch ein unwiderruflich eingetretenes Übel ausgelöst“ wird, soll anhand einer exemplarischen Analyse dieser Emotionen, wie sie sich im *Nibelungenlied* manifestieren, später noch überprüft werden.

Wie Annette Gerok-Reiter (2010: 222ff.) schreibt, sind bei der Analyse von Angst vier Kategorien zu berücksichtigen: Körper, Raum, Interaktion und Kognition. Angst äußert sich durch eine „ausgeprägte körperliche Symptomatik“. Wie die Lexeme des Wortfeldes Angst³ suggerieren, versetzt die Emotion Angst den Körper im Raum in Bewegung, und zwar in entgegengesetzten Richtungen. Zum einen führt sie durch ein „Gefühl der Enge, des Beengtseins“ zu einer körperlichen Paralysisierung, zum anderen zu einem „Ausweich- bzw. Fluchttrieb“. Unter dem Aspekt der Interaktion gibt die Richtungspräposition Aufschluss über die Bedeutungsnuancierung der besagten Emotion. Bekanntlich unterscheidet man zwischen ‚Angst vor‘ und ‚Angst um‘, bei der Angst kann es durch Kollabierung der Richtungszuschreibung, die einer Angsstarre gleichkommt, allerdings auch zu einem Aussetzen der Interaktion kommen. In Bezug auf die Kognition unterscheidet die Autorin zwischen ‚normaler Angst‘, die, auf adäquater

² Zum Verhältnis von Emotion und Ratio in der Literatur des Mittelalters vgl. Klaus Ridder 2003 u. Ingrid Kasten 2008.

³ Gerok-Reiter 2010: 223: „etymologisch geht der Terminus Angst zurück auf ig. **ang^hu* (,eng, bedrängend‘) – wg. **angusti-* / lat. *angustum* (,Enge‘) – ahd. *angust* / mhd. *angest* (,Bedrängnis‘, ,Not‘, ,Angst‘). Mhd. *angest* ist somit vorrangig das, was von außen bedrängt, deshalb Lebensraum ,eng‘ werden lässt und so Raumdeprivation bedeutet. Intensive Bewegung im Raum betonen dagegen ahd. *irsricchan* (,aufspringen‘) – mhd. *erschrecken* / *erschrecken* (,aufspringen‘, ,aufschrecken‘, ,erschrecken vor‘) (...) ahd. *intsizzen* (,aus dem Sitz kommen‘, ,sich fürchten‘) – mhd. *entsetzen* (,zurücksetzen‘, ,außer Fassung bringen‘, ,sich scheuen, fürchten vor‘).“

Erkenntnis beruhend, als angemessene Reaktion auf „gefährdende Erscheinungsformen der Realität“ betrachtet wird, und der ‚Angststörung‘, der „der Erkenntnisindex der Angemessenheit“ fehlt. Ergänzend kann man hinzufügen, dass die Angstabsenz bei nicht angemessener Einschätzung von Gefahrenkonstellationen desgleichen das Fehlen von adäquaten kognitiven Prozessen indiziert.

Wie manifestiert sich nun die ‚Angst‘ im *Nibelungenlied* und wer hat Angst? Bei genauerer Prüfung der einschlägigen Textpassagen, kann man feststellen, dass von der Angst keinesfalls allein Frauen ergriffen werden, auch Männer sind davon betroffen. Was Kriemhild, die weibliche Protagonistin anbelangt, so fällt auf, dass sie im ersten Teil des Werkes die Angst um ihren Geliebten oder ihren Bruder plagt, was auf ihre emotionale und verwandtschaftliche Bindung hinweist.⁴ Diese Angst ist aufgrund der Rechtslage der Frau umso verständlicher, als sie zunächst unter der Obhut ihrer männlichen Verwandten und nach der Eheschließung unter der ihres Mannes steht (vgl. Signorini 2008: 119; Köbler 2002: 918f.; Schulze 2002: 858). Das Wohlergehen des Bruders oder Ehepartners bietet also auch Kriemhild den notwendigen Schutz in der Gesellschaft vor den Übergriffen Dritter. Damit soll aber keineswegs behauptet werden, dass ihre Angst allein auf die Sorge um ihre persönliche Existenz zurückzuführen ist. Abgesehen von den Angstträumen (13–15, 921f., 924), auf die ich hier nicht näher eingehen werde und denen in der mittelalterlichen Literatur im Allgemeinen eine symbolisch verdichtete, vorausdeutende und spannungserzeugende Funktion zugesprochen wird (Eming 2003: 41), ist ihre Sorge ein Resultat, das auf angemessener Einschätzung möglicher Gefahren beruht, und ist demnach rational begründet. Doch ist das daraus resultierende Handeln nicht unbedingt von der Vernunft gesteuert, wie die Preisgabe von Siegfrieds verwundbarer Stelle an Hagen verdeutlicht (901ff.). Erst als es zu spät ist, erkennt Kriemhild, falsch gehandelt zu haben:

*Do gedâhte si an diu mære (sine tórste ir niht gesagen),
 diu si dâ Hagenen sagete: dô begunde klagen
 diu edel küneginne daz sie ie gewan den lîp.
 dô weinte âne mâze des herren Sîfrides wîp. (920)*

Augenfällig ist, dass sich Kriemhilds Angst im Verlauf des Geschehens in eine ‚Angst vor‘ Gefahrenkonstellationen wandelt, die ihre Existenz⁵ direkt bedrohen, das Schicksal ihrer Mitmenschen ist ihr gleichgültig, nicht einmal um das Leben ihres Sohnes Ortlieb, den sie bewusst zur Durchsetzung ihres Racheaktes opfert, ist sie besorgt.⁶ Sie ist fixiert auf sich und die Durchführung ihres Rachefeldzugs, der im Tod fast aller Beteiligten mündet.

Siegfried, der männliche Protagonist, entspricht im Wesentlichen den stereotypen Vorstellungen eines furchterregenden Helden. Nicht er hat Angst, sondern es ist er, der

⁴ Z. B. NL 374: *Sie sprach: „herre Sîvrit, lât iu bevolhen sîn / ûf triuwe und ûf genâde den lieben bruo- der mîn, / daz im iht gewerre in Prînhilde lant.“ / daz lobte der vil küene in froun Kriemhilde hant.*

⁵ Z. B. NL 1985: *„Neinâ, herre Dietrich, vil edel ritter guot, / lâzâ hiute schînen dînen tûgentlichen muot / daz du mir helfest hinnen oder ich belîbe tât.“ / der sorge gie Kriemhilde vil harte græzliche nôt.*

⁶ NL 1912: *Dô der strît niht anders kunde sîn erhaben / (Kriemhilde leit daz alte in hêrzen was begraben), / dô hiez si tragen ze tische den Etzêlen sun. / wie kunde ein wîp durch râche immer vrêis- licher tuon?*

Angst bei anderen erregt oder durch sein Eingreifen, die Angst der anderen vertreibt.⁷ Seine Furchtlosigkeit ist aber nicht immer das Resultat adäquater Einschätzung der Lage (z. B. 61), was ihm letztlich auch zum Verhängnis wird, als er Hagens Einladung zum Brunnen Folge leistet (969ff.). Dennoch ist auch Siegfried, der meist furchtlose Held, nicht ganz frei von dieser ‚weiblich konnotierten‘ Emotion. Im Kampf mit dem tobenden Torwächter der Nibelungen hat auch er Todesangst: *ein teil begunde fürhten Sîfrit den tôt* (491,2). Kurz vor seinem Tod bewegt ihn schließlich die Sorge um das Schicksal seiner Frau (994,4) und er erinnert Gunther an die Treueverpflichtungen gegenüber seiner Schwester⁸.

Auch Gunther hat Angst, und das nicht selten. Bei der Brautwerbung beschwört ihn Siegfried keine Angst zu haben (426), obwohl sie aus Kenntnis der Umstände (441) allerdings durchaus nachvollziehbar ist, weil das Leben Gunthers und das seiner Begleiter konkreten Gefahren ausgesetzt sind. Ihn plagen nicht nur existenzielle Ängste, sondern auch die Angst vor dem Verlust der Ehre, sollte das beschämende Traitement seiner Gemahlin im Schlafgemach öffentlich werden.⁹ Bei all den Ängsten um seine Person hat er den Bezug zu den anderen nicht verloren. So ist er in Sorge um seinen Freund Siegfried, der ihm bei der ‚Zähmung‘ seiner Frau behilflich ist (674). Auffallend ist, dass der anfangs so jämmerliche Held im Kampfgetobe am hunnischen Hof nicht mehr von der Emotion der Angst übermannt wird oder davon zumindest nicht mehr explizit die Rede ist (33.–39. Aventure) .

Schließlich soll noch Hagen, der ‚Schreckliche‘, in den Fokus der Betrachtung rücken. In ‚Erwartung des Übels‘ – konkret formuliert, in rational wohl kalkulierter Voraussicht auf Kriemhilds Rache¹⁰ – übermannt Hagen nicht die Angst. Die zu erwartende Gefahr verleitet ihn vielmehr zu rationalem Handeln: Er raubt Kriemhild den Nibelungenhort, mit dem sie Gehilfen für ihre Vergeltungsschläge hätte anwerben können. Doch ist seine Angstlosigkeit nicht immer das Ergebnis adäquater Einschätzung der Gefahrenlage. Um dem Vorwurf der Angst zu entgehen¹¹ oder doch aus Angst, aber aus Angst vor Verlust der Kriegerehre, schließt Hagen sich dem Zug ins Hunnenreich an und agiert unter dem Aspekt der Lebenserhaltung vernunftwidrig, wie auch Kriemhild in einer Unterredeung mit ihm deutlich signalisiert¹². Aus der Sicht der Bewahrung seiner Ehre ist aber sein Handeln durchaus rational nachvollziehbar. An einer Stelle ist

⁷ Z. B. NL 426: *Sîfrit der vil küene zuo dem küenege trat, / allen sînen willen er in reden bat / gegen der küenege; er solde âne angest sîn: / „ich sol iuch wol behüeten vor ir mit den listen mîn.“*. Siehe auch NL 479: *Dô sprach der starke Sîfrit: „daz sol ich understên. / des ir dâ habt sorge, des lâze ich niht ergên. / ich sol iu helfe bringen hér in dîz lant / von ûz erwelten recken die iu noch nie wûrden bekant.*

⁸ NL 996–997,2: *Dô sprach jæmerliche der vérchwûnde man: / „welt ir, küenec edele, triuwen iht begân / in der werlt an iemen, lât iu bevolhen sîn / ûf úwér genâde die holden triutinne mîn. // Und lât si des geniezen, daz si úwér swester sî / durch aller fürsten tugende wont ir mit triuwen bî. ...“*

⁹ NL 649–950,3.: *Dô sprach der wirt zem gaste: „ich hân lâster unde schaden, / want ich hân den übeln tiuvel heim ze hûse geladen. / do ich si wände minnen vil sére si mich bant. / si truoc mich zeinem nagele unt hie mich hôhe an die want. // Dâ hienc ich angestlichen die naht unz an den tac, / ê daz si mich enbunde wie samfte si dô lac! / daz sol dir fruntliche ûf genâde sîn gekleit.“*

¹⁰ NL 1210: *„Daz ich dâ wol bekenne, daz tuon ich iu kunt. / sol si nemen Etzel, gelebt si an die stunt, / si getûot uns noch vil leide, swie siz getraget an. / jâ wirt ir dîenênde vil manec wætlicher man.“*

¹¹ NL 1512: *Er het ez widerrâten, wan daz Gêrnôt / mit úngefuoge im alsô missebôt: / er mante in Sîfrîdes, froun Kiemhîlden man. / er sprach: dâ von wil Hagene die grôzen hovereise lân.“*

¹² NL 1787: *Si sprach: „nu saget hér Hagene, wer hât nâch iu gesant, / daz ir getorstet rîten hér in dîz lant, / und ir daz wol erkandet waz ir mir habet getân? / hetet ir guote sinne, ir soldet ez bîlliche lân.“*

auch von Hagens Sorge um seinen Bruder Dankwart die Rede, doch gründet die Sorge nicht vorrangig auf emotionalen Bindungen, sondern vielmehr auf verwandtschaftlicher Treuepflicht: *daz besôrgete sîn bruoder, als im sî trûwé gebôt* (1974). Nur einmal wird Hagens Angst um sein Leben erwähnt, und zwar auf der Brautwerbung an Brünhilds Hof, doch zeigt seine aufgebrachte Rede, wie schnell bei ihm die Angst in Zorn umkippen kann (477f.). Die Demonstration seiner Furchtlosigkeit am Hofe der Hunnen (1781, 1785f.) hat indes zeichenhaften Charakter in der öffentlichen Kommunikation. Damit will er den Gegnern verdeutlichen, dass es für sie besser wäre, Konflikte mit ihm zu vermeiden.

Schon in der ersten Strophe wird durch die unheilvolle Vorausdeutung *von weinen und von klagen* ein zentrales Motiv angesprochen: das der Trauer, die, wie es Elke Koch (2006: 26) formuliert, als „Reaktion auf *leit*, d. h. auf objektiv defizitäre und konfliktträchtige Konstellationen“ definiert wird. Trauer kann u. a. hervorgerufen werden durch den Verlust gesellschaftlichen Ansehens infolge öffentlicher Diffamierung, was bei Brünhilds Reaktion im Streit mit Kriemhild vor dem Münster der Fall ist.¹³ Brünhilds Tränen sind die körperliche Ausdrucksform ihres Leides. Diese nimmt den Charakter einer symbolhaften Inszenierung an, als Brünhild in aller Öffentlichkeit weint und damit die Schwere ihrer Ehrverletzung kundtut. Mit ihrem Gebaren sucht sie Verbündete, um sich Genugtuung zu verschaffen (852, 854). Vor allem Hagen soll ein Werkzeug ihrer Vergeltungspläne werden und, wie die Wirkung ihrer demonstrativen Zurschaustellung ihrer Tränen zeigt, ist er sofort bereit, sie zu rächen:

*Er vrâgete waz ir wære, weinende er si vant.
dô sagte si im diu mære. er lobte ir sâ zehant
daz ez erarnen müese der Kriemhilde man,
oder er wolde nimmer dar umbe vrælich gestân. (864)*

Auf die Details der rituellen Inszenierung der Trauer anlässlich des Todes von Siegfried (vgl. Braun 2010: 53, 69ff.) möchte ich hier nicht näher eingehen, sondern lediglich betonen, dass das ‚Klagen und Weinen‘ sowohl von Kriemhild als auch von Gunther und Hagen deutlich als zeichenhaftes Handeln für ihre intendierte Botschaft an die betreffenden Empfänger zu verstehen ist. Kriemhild klagt laut um den bitteren Verlust ihres Mannes. Die ‚Echtheit‘ ihres Gebarens ist sicherlich nicht in Frage zu stellen, doch markieren ihre Klagen auch eine unmissverständliche konventionalisierte Verhaltensweise: Sie verfolgt die Absicht, mit ihrer Trauerinszenierung Verbündete für ihre Rache zu gewinnen¹⁴ (vgl. Greenfield 2000, 111f.). Auf der anderen Seite will sie ihre Tränen in der Öffentlichkeit verbergen (1415), da sie unmissverständlich als Zeichen zur Konfliktbereitschaft verstanden werden könnten. Dies könnte ihren Plan, die

¹³ NL 843: *Prünhilt dô weinde: Kriemhilt niht länger lie, / vor des küneges wibe inz münster si dô gie / mit ir ingesinde. dâ huop sich grôzer haz: / des wurden liehtiu ougen vil starke trüebe unde naz. NL 850,3f.: dô den (ihren Gürtel, Anm. von der Verf.) gesach frou Prünhilt, weinen si began. / daz muose vreisichen Gunther und alle Burgonden man.*

¹⁴ NL 1228,2–4: *dô pflac niwan jâmers der Kriemhilde lip. / ir wât was vor den brüsten von heizen trâhen naz. / der edel marcgrâve wol sâch an Kriemhilde daz. NL 1255,3–1256: er (Rüdeger, Anm. von der Verf.) wolde si ergetzen swaz ir ie geschach / ein teil begunde ir senften dô ir vil grôzer ungemach. // Er sprach zer küneginne: „lât iuwer weinen sîn. / ob ir zen Hiunen hêtet niemen danne mîn, / getriuwer mîner mâge und ouch der mînen man, / er müeses sêre engelten, unt het iu iemen iht getân.“*

Brüder und ihren Erzfeind Hagen ins Hunnenland zu locken und ihre Rache realisieren zu können, gefährden. Die Absenz dieser offenkundigen Zeichen führt, mit Ausnahme bei Hagen, dann tatsächlich auch zur Fehlinterpretation ihrer Absichten durch Gunther und ihre anderen beiden Brüder.¹⁵

Befremdlich wirkt, wenn man die näheren Umstände von Siegfrieds Tod vor Augen hat, die Szene, in der Gunther und Hagen sich den Wehklagen der Trauergemeinschaft anschließen (1040f.). Ihre damit beabsichtigte Botschaft, Siegfrieds Tod habe sie mit Leid erfüllt, wird von Kriemhild zwar nicht angenommen, doch wahren sie den Schein des für ihre Rolle konformen Verhaltens.

Und nun zum Zorn, der dritten ‚Emotion‘, die vor allem im letzten Teil des *Nibelungenliedes* allgegenwärtig ist. Der Zorn, der nach Aristoteles als „das Verlangen, eine Kränkung zu vergelten“ und „in der Nachfolge der Stoa als Ausfall der Vernunft“ (Hedwig 2002: 674) definiert wird, hat in den zeitgenössischen theologischen Diskursen eine unterschiedliche Bewertung erfahren. Als unkontrollierte, den Verstand ausschaltende Emotion zählte sie seit Cassian zu den sieben Hauptsünden; in der Nachfolge der biblischen Tradition der *ira Dei* als Empörung über Sünder wurde sie dagegen als gerecht angesehen (ebd.). Auch der sog. königliche Zorn war gerechtfertigt und das Ergebnis rationalen Denkens (Millet 2012: 142). Die Beurteilung des Zorns war demnach abhängig von den religiösen, juristischen und ethischen Beweggründen des Zürnenden. Wenn die Manifestation des Zorns den höfischen Regeln von *zucht* und *mâze* auch zuwiderlief (Keller 2003: 125), galt sie in der literarischen Tradition im Allgemeinen als positiv konnotierter Handlungsmotor eines Helden (Sieber 2003: 223). Wie Jan-Dirk Müller (1998, 208) formuliert, ist der *zorn* im Unterschied zu *trûren* eine aktive angemessene Reaktion auf *leit*, und zielt auf die Behebung dieses „defekten Status‘, der von einem anderen Menschen verschuldet ist.“ Zorn ist aber zugleich auch der „zur Gewalttat passende Habitus“ (Müller 1998: 206) bzw. Ausdruck für Kampfbereitschaft (Millet 2012: 141). Welche Beweggründe den Zorn bei wem auslösen, wie er sich manifestiert und wie dieser zu bewerten ist, soll anhand einiger Beispiele im Folgenden skizziert werden.

Die erste Erwähnung des Zorns im *Nibelungenlied* erfolgt im Zusammenhang mit der Vorstellung Siegfrieds als vorbildlichen Helden, dessen Zorn sich im Kampf mit den Nibelungen entlädt und schließlich zu seinem Sieg führt (94). In diesem Kontext erscheint der Protagonist als fuchterregender Held (95, 97), der seine Ziele erreicht. Auch an anderen Stellen ist Siegfrieds durch Zorn angestachelte Kampfeswut durchaus positiv konnotiert (z. B. 210). In der öffentlichen Kommunikation, bei der der Zorn als Zeichen zur Demonstration der Ernsthaftigkeit des Begehrens fungiert (Althoff 1996b: 67), kann der drohende Konflikt durch Einlenkung des Widerparts deeskaliert werden, wie beim ersten Zusammentreffen Siegfrieds mit den Burgunden (123, 127). Dies ist ein Beispiel für den Zorn als symbolhafte Inszenierung im Medium der Sprache und er ist als solche ein wichtiges Moment in der Konfliktregulierung. Zornentbrand ist

¹⁵ NL 1399,4: *den argen willen niemen an der küneginne ervant. NL 1415: Und swaz ir mîner friunde immer muget gesehen / ze Wormez bî dem Rîne, den sult ir niht verjehen / daz ir noch ie gesæhet betriebet mînen muot. / und saget mînen dienest den helden kûene ûnde guot. NL 1460f.: Dô sprach der kûnec rîche: „mîn swester lie ir zorn. / mit kusse minneclîche si hât ûf uns verkorn / daz wir ir ie getâten, ê si von hinnen reit. / ez ensî et, Hagene, danne iu êinem widerseit.“ // „Nu lât iuch niht betriegen“, sprach Hâgene, „swes si jehen, / die boten von den Hiunen. welt ir Kriemhilde sehen, / ir muget dâ wol verliesen die êre und ouch den lîp: ez ist vil lan cræche des kûnec Etrêlen wîp.“*

Siegfried u. a. auch im Angesicht des Todes, als er sich, wild um sich schlagend, der Freveltat Hagens bewusst wird (985ff.). Aus der „Aufwallung von Gerechtigkeitsinn“ (Grubmüller 2003: 51) herrührend, ist der Zorn auch hier positiv zu bewerten.

In seiner Todesstunde bezeichnet Siegfried den an ihm begangenen Meuchelmord als schändlichen Treuebruch. Hagens Zorn, dessen ursprünglicher Beweggrund hier zwar die Restitution von Brünhilds Ehre war, lässt sich nicht rechtfertigen, denn er verstößt gegen göttliches Gebot und das Gesetz der Feudalgesellschaft, das Menschen einer auf gegenseitige Treue basierenden Bindung zur Loyalität verpflichtet; eine Verletzung dieses Gesetzes haftet nach damaligen Vorstellungen als Makel auf allen kommenden Generationen:

*Dô sprach der verchwunde: „jâ ir bæsen zagen,
waz helfent mîniu dienest, daz ir mich habet erslagen?
ich was iu ie getriuwe: des ich engolten hân
ir habt an iuwern mâgen leider übele getân.*

*Die sint dâ von bescholten, swaz ir wirt geborn
her nâch disen zîten. ir habet iuwern zorn
gerochen al ze sêre an dem lîbe mîn.
mit laster ir gescheiden sult von guoten recken sîn.“ (989f.)*

Das Handlungsmovens des grimmigen Hagen scheint oft der Zorn in seiner negativen Ausformung als sein Handeln dominierende Gewaltbereitschaft zu sein, bei der zwar nicht unbedingt der Verstand, aber meist alle ethischen Skrupel ausgeschaltet sind. Eine Gewalthandlung Hagens, die große Missbilligung bei Giselher hervorruft und dessen ‚gerechten‘ Zorn im Sinne einer Empörung über die Schandtät (vgl. Althoff 2002: 675) entfacht, ist sein brutaler Versuch, den Kaplan im Fluss zu ertränken; Hagen will damit überprüfen, ob die Vorausdeutung der Meerfrauen der Wahrheit entspricht und erkennt schließlich, dass die Burgunden ihrem Schicksal nicht entinnen können (1574ff).

Als gut reflektierte Symbolhandlung entbrennt der Zorn auch auf Seiten der Gefolgsleute der Burgunden, als sie durch das demonstrativ provokative Auftreten Siegfrieds befürchten, dass ihr Herrscher seine Länder verliert.¹⁶ Mit ihrem Zorn zeigen sie unmissverständlich, dass sie als Vasallen die Rechte ihres Königs, der sich angesichts der impertinenten Forderung nur wundert, energisch verteidigen werden. Doch auch Gunther vermag sich zu ‚erzürnen‘, als ihm die falsche Botschaft von der Kriegserklärung durch die Dänen überbracht wird (880). Ein Zorn in dieser Situation ist für einen Herrscher zwar legitim, weil er mit einer solchen Inszenierung kundtut, dass er auf seinen Rechten beharrt, doch handelt es sich bei Gunthers Auftritt nur um einen vorgetäuschten Zorn, der Siegfried hintergehen soll. Erst auf der Reise ins Hunnenland zeigt sich Gunther als ‚zorniger‘ Herrscher, der gegenüber seinen Gefolgsleuten, die eigenmächtig gegen die Bayern gekämpft haben, deutlich seine Missbilligung zu erkennen gibt (1624f.). ‚Zornig‘ gemahnt Gunther auch Etzel an seine Pflichten, als Gastherr dem Gemetzel an seinem Hofe Einhalt zu gebieten und seinen Gästen den rechtmäßigen Schutz zu bieten (2094). Der Zorn ist also hier unmissverständlicher Ausdruck der Forderung auf

¹⁶ NL 111: *Den künec hete wunder und sîne man alsam / umbe disiu mære diu er hie vernam, / daz er des hete willen, er næme im sîniu lant. / daz hōrten sîne degene; dô wart in zürnén bekant.*

Einhaltung des Gastrechtes (vgl. Weitzel 2002: 1130). Zorn bei Gunther im Sinne einer tatsächlichen Demonstration seiner Kampfbereitschaft, seine Existenz zu verteidigen und den Tod seiner Gefolgsleute zu rächen, findet man schließlich im Kampfgemetzel an Etzels Hof.¹⁷

Als erste weibliche zornige Figur, die dem weiblichen Handlungsmuster widerspricht, tritt Brünhild im Kampf mit Siegfried bei der Brautwerbung auf, als sie verliert (462, 465). Ihr Zorn äußert sich beim ersten Mal in ihrem kämpferischen Einsatz, den jedoch Siegfrieds Stärke überbietet. Bei ihrer zweiten Niederlage manifestiert er sich in einem körperlichen Symptom, nämlich in der Rotfärbung ihres Antlitzes. Aufgrund der Gefahr, die den Helden durch ihr zorniges Handeln droht, nennt sie Hagen *tüuvéles wîp*, weil sie in ihrer Kampfeswut sich gegen die festgelegten Geschlechterrollen auflehnt (438)? Erst durch die Restituierung der anerkannten genderkonformen Handlungsmuster erscheint Brünhild, nachdem ihr Zorn gezügelt wurde, in einem positiveren Licht (681). Der nächste Zornausbruch, in den Brünhild involviert ist, wird auf der gleichen Geschlechterebene ausagiert und entzündet sich in einem eskalierenden Wortgefecht, das in der Verleumdung Brünhilds durch Kriemhild kulminiert (823ff.). Der Zorn der beiden Frauen ist Ausdruck ihres Bestrebens, ihre vorrangige Position in der Gesellschaft zu manifestieren.

Kriemhild, das *vil édel magedîn* (2)¹⁸, zunächst geleitet von Angst und Trauer, wandelt sich im Verlauf der Handlung, um das Wort Dietrichs und Hagens zu gebrauchen, in eine zornrasende *vâlandinne* (1748,4, 2371,4). Geleitet von dem Zwang, sich Vergeltung zu verschaffen für ihren nie überwundenen Verlust, ignoriert sie alle ethischen Schranken, alle verwandtschaftlichen Bindungen, doch nicht den Verstand, der ihre Zornhandlungen reguliert (1767); der Hauptgrund für ihren Zorn ist ihre Besessenheit von der Idee, ihre Rache zu realisieren. Doch was ist der wesentliche Unterschied zwischen Kriemhild und Hagen als zornagierenden Figuren? Kriemhild übertritt im Gegensatz zu Hagen die genderstereotypen Verhaltensmuster (vgl. Greenfield 2000: 100, 112ff.) und erscheint in einer von Männern beherrschten Gesellschaft, wie es die mittelalterliche sicherlich auch war, schon allein deshalb als teuflisch. In den Kampfhandlungen an Etzels Hof mündet der Zorn aller Beteiligten schließlich in einer eskalierenden Gewaltspirale, der kein Einhalt zu gebieten ist.

Bei der Manifestation der ‚Emotionen‘ Angst, Trauer und Zorn kommt es zum sog. ‚Emotionscrossing‘, wonach es in Anlehnung an ‚Gender Crossing‘ und ‚Cross Dressing‘ zu „Überschreitung(en) von Geschlechterstereotypen durch Übertretung (...) der jeweils zugeschriebenen emotionalen Scripts der Geschlechterrolle“ (Gerok-Reiter 2010, 221) kommt. Angst, Trauer, Zorn werden sowohl Männern als auch Frauen zugeschrieben, wenn die einzelnen ‚Emotionen‘ bei den Geschlechtern auch unterschiedlich dominieren. Wie die Analyse gezeigt hat, schließen Emotionalität und Rationalität einander nicht aus, vielfach ist ‚emotionales‘ Handeln auch rationales Handeln, vor allem, was die bewusste Inszenierung von Emotionen mit symbolischem Zeichencharakter in der öffentlichen Kommunikation anbelangt.

¹⁷ NL 2358: *Swie vil der herre Dietrich lange was gelobt, / Gunther was sô sêre erzürnet und ertobt, / wande er nâch stakem leide sîn herzevient was. / man sagt ez noch ze wunder, daz dô her Diêtrich genas.*

¹⁸ Zu Kriemhilds Entwicklung vgl. Almut Suerbaum 2003: 24.

Zum Schluss möchte ich noch die Frage beantworten, ob die Trauer stets eine Reaktion auf ein nicht umkehrbares Leid darstellt und der Zorn tatsächlich immer nur dann entsteht, wenn das Übel noch umkehrbar scheint. Als Gefühlsäußerung ist Trauer sicherlich eine Reaktion auf eine schwerwiegende Verlustsituation, die den Trauernden meist in einen Zustand der Passivität versetzt. Anders verhält es sich mit der symbolhaften Inszenierung von Trauer, wie die obigen Beispiele von Brünhilds und Kriemhilds Verhalten zeigen. Zwar verharren sie als ‚Trauernde‘ in einer eher passiven Haltung, ‚aktivieren‘ aber ihre Verbündeten, das ihnen zugefügte Unheil zu vergelten. Die Ehrverletzung Brünhilds soll durch Hagen gerächt werden, um ihr gesellschaftliches Ansehen wiederherzustellen. Siegfrieds Tod ist zwar ein unwiderrufliches Übel, das Kriemhild zugefügt wurde, doch ist Kriemhild bestrebt, sich für den schmerzlichen Verlust durch ihre intendierte Rache als „Zeichen der *triuwe* der Sippe“ (Greenfield 2000: 111) auf anderer Ebene Genugtuung zu verschaffen. Erst als sie mit der Trauerinszenierung allein, ihre Racheziele nicht zu realisieren vermag, wird sie schließlich aktiv. Ihre Trauer schlägt um in unbändigen Zorn, der die Rachehandlungen antreibt. Jedoch kann Kriemhild mit ihrem Zorn den Verlust ihres Mannes de facto nicht umkehrbar machen. Auch ist der Zorn der Burgunden und aller anderen im Gemetzel am hunnischen Hof sicherlich nicht dadurch zu begründen, dass die fatale Lage noch reversibel erscheint. Zorn ist hier vielmehr ein Handlungshabitus, um die unausweichliche Entwicklung zu vollenden.

Universität Ljubljana, Slowenien

LITERATURVERZEICHNIS

- Althoff, Gerd. „Der König weint. Rituelle Tränen in öffentlicher Kommunikation“. Jan-Dirk Müller (Hg.). *„Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996a. 239–252.
- _____. „Empörung, Tränen, Zerknirschung. ‚Emotionen‘ in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters“. *Frühmittelalterliche Studien: Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster* 30 (1996b). 60–78.
- _____. „Zorn. II.: Politisches Denken und Handeln. *Lexikon des Mittelalters*. Bd. IX. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002. 675.
- _____. „Tränen und Freude. Was interessiert Mittelalter-Historiker an Emotionen?“. *Frühmittelalterliche Studien: Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster* 40 (2006). 1–11.
- Braun, Manuel. „Trauer als Textphänomen? Zum Ebenenproblem der mediävistischen Emotionsforschung“. Ingrid Kasten (Hg.). *Machtvolle Gefühle...* 53–86.
- Eming, Jutta. „Mediävistik und Psychoanalyse“. C. Stephen Jaeger u. Ingrid Kasten (Hgg.). *Codierungen von Emotionen im Mittelalter...* 31–44.
- Gerok-Reiter, Annette. „Angst – Macht – Ohnmacht. Emotionscrossing in Hartmanns *Erec?*“. Ingrid Kasten (Hg.). *Machtvolle Gefühle...* 218–245.
- Greenfield, John. „Frau, Tod und Trauer im *Nibelungenlied*: Überlegungen zu Kriemhilt“. Ders. (Hg.). *Das Nibelungenlied. Actas do Simpósio Internacional 27 de Outubro de 2000. Anexo XI da Revista da Faculdade de Letras do Porto - Línguas e Literaturas Modernas*. (2001). 95–115.
- Grubmüller, Klaus. „Historische Semantik und Diskursgeschichte: *zorn, nît und haz*“. C. Stephen Jaeger u. Ingrid Kasten (Hgg.). *Codierungen von Emotionen im Mittelalter...* 48–69.

- Hedwig, Klaus. „Zorn. I: Philosophisch-theologisch“. *Lexikon des Mittelalters*. Bd. IX. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002. 674–675.
- Jaeger, C. Stephen u. Ingrid Kasten (Hgg.). *Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*. Berlin / New York: Walter de Gruyter 2003.
- Kasten, Ingrid. „Einleitung“. Stephen Jaeger u. dies. (Hgg.). *Codierungen von Emotionen im Mittelalter...* XIV–XXVIII.
- _____. „Rationalität und Emotionalität in der Literatur des Mittelalters“. Klaus Ridder, Wolfgang Haubrichs u. Eckart Conrad Lutz (Hgg.): *Wolfram-Studien XX: Reflexion und Inszenierung von Rationalität in der mittelalterlichen Literatur. Blaubeurer Kolloquium 2006*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008. 253–271.
- _____. (Hg.). *Machtvolle Gefühle*. Berlin / New York: De Gruyter 2010.
- _____. „Einleitung“. Dies. (Hg.) *Machtvolle Gefühle...* 1–24.
- Keller, Hildegard Elisabeth. Zorn gegen Gorio. Zeichenfunktion von *zorn* im althochdeutschen *Georgslied*. C. Stephen Jaeger u. Ingrid Kasten (Hgg.). *Codierungen von Emotionen im Mittelalter...* 115–142.
- Koch, Elke. *Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin / New York: Walter de Gruyter 2006.
- Köbler, Gerhard. „Munt“. *Lexikon des Mittelalters*. Bd. VI. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002. 918f.
- Millet, Victor. „Zornige Helden?“. Johannes Keller u. Florian Kragl (Hgg.). *11. Pöchlerner Heldenliedgespräch*. Wien: Fassbaender 2012 (im Druck). 137–147.
- Müller, Jan-Dirk. *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998.
- Das Nibelungenlied*. Hrsg., übersetzt und mit einem Anhang versehen von Helmut Brackert. 2 Bde. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 27/2001 (abgekürzt: NL).
- Ridder, Klaus. „Emotion und Reflexion in erzählender Literatur des Mittelalters“. C. Stephen Jaeger u. Ingrid Kasten (Hgg.). *Codierungen von Emotionen im Mittelalter...* 203–221.
- Schulze, Reiner. „Frau. III: Germanisches und deutsches Recht“. *Lexikon des Mittelalters*. Bd. IV. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002. 858.
- Sieber, Andrea. „Die *angest* des Herkules. Zum Wandel eines emotionalen Verhaltensmusters in mittelalterlichen Trojaromanen“. C. Stephen Jaeger u. Ingrid Kasten (Hgg.). *Codierungen von Emotionen im Mittelalter...* 222–234.
- Signorini, Gabriela. „Frauen in der Gesellschaft“. Gert Melville u. Martial Staub (Hgg.). *Enzyklopädie des Mittelalters*. Bd. 1. Darmstadt: WBG 2008. 117–121.
- Suerbaum, Almut. „'Weinen si began': Male and female tears in the *Nibelungenlied*“.
- William J. Jones, William A. Kelly u. Frank Shaw (Hg.). *'Vir ingenio mirandus'.* *Studies presented to John L. Flood*. Göppingen: Kümmerle Verlag 2003. 23–37.
- Weitzel, Jürgen „Gast, -recht, -gericht“. *Lexikon des Mittelalters*. Bd. IV. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002. 1130f.