



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

ez ist an sînem lîbe al mîn vreude gelegen

Kriemhild in den Konzentrischen Kreisen des Schadens

verfasst von / submitted by

Marie-Thérèse Kubiska, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Stephan Müller

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei den Personen bedanken, ohne die meine Arbeit in ihrer endgültigen Fassung nicht existieren würde.

Einerseits wären dies meine Kolleginnen Jacqueline Klein und Katharina Palme, die mein Konzept bereits mit dem ersten Exposé kennengelernt und mich bei dessen Weiterentwicklung nicht nur fachlich, sondern auch moralisch unterstützt haben. Schließlich waren sie mir durch ihre konstruktive Kritik auch bei der Optimierung des Endergebnisses eine große Hilfe und ich bin dankbar dafür, dass sie Teil dieses Weges waren.

Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Stephan Müller, der meinen Ideen und Interpretationen, die mir selbst bisweilen abenteuerlich vorkamen, von Anfang an mit Offenheit gegenüberstand und mir im Zuge unserer produktiven wie angenehmen Gespräche dabei half, ihr Potential zu entfalten. Ausschlaggebend für diese Arbeit waren jedoch bereits zahlreiche seiner Lehrveranstaltungen, die ich über die Jahre besucht habe und mich unterschiedliche Facetten mittelalterlicher Literatur – sowie meine eigene Leidenschaft dafür – entdecken ließen. Nicht zuletzt durch ihn wurde ich auf den Weg geführt, der diese Masterarbeit hervorgebracht hat.

Inhalt

1. <u>Einleitung</u>	S. 1
1.1 Dido	S. 4
1.1.1 Formen des Schadens: Die drei Ebenen	S. 7
1.2 Medea	S. 20
1.2.1 Schaden ohne Begehren – ein Prisma an Möglichkeiten	S. 21
1.3 Phaidra	S. 29
1.3.1 Das geschädigte Begehrensubjekt	S. 31
1.3.2 Das geschädigte Begehrenssubjekt	S. 35
2. <u>Kriemhild im <i>Nibelungenlied</i> – eine Analyse mittels der <i>Konzentrischen Kreise des Schadens</i></u>	S. 40
2.1 Dido-Kreis	S. 42
2.1.1 Erste Phase: Kriemhild als <i>magedîn</i>	S. 42
2.1.2 Zweite Phase: Kriemhild und Siegfried	S. 44
2.1.3 Dritte Phase: Kriemhild als Witwe	S. 48
2.1.4 Vierte Phase: Kriemhild und Etzel	S. 50
2.2 Medea-Kreis	S. 54
2.2.1 Hagen	S. 56
2.2.2 Rüdiger	S. 62
2.3. Phaidra-Kreis	S. 67
2.3.1 Siegfried	S. 67
2.3.2 Etzel	S. 72
3. <u>Conclusio</u>	S. 76
4. <u>Bibliografie</u>	S. 83
5. <u>Abstract</u>	S. 86

1. Einleitung

*In disen hôhen êren troumte Kriemhilde,
wie si zuge einen valken, starc, schœn und wilde,
den ir zwêne aren erkrummen. daz si daz muoste sehen,
ir enkunde in dirre werlde leider nimmer geschehen. (NL, 11,1-4)*

Bereits den ersten paar Strophen des *Nibelungenliedes* können selbst unvoreingenommene RezipientInnen zahlreiche Informationen über den weiteren Handlungsverlauf des Textes entnehmen: Durch Kriemhilds Falkentraum etwa erfahren wir, dass die Figur lieben, diese Liebe – oder vielmehr ihr gewaltsames Ende – allerdings großes Leid über sie bringen wird. Was ihre Mutter Ute, Deuterin des Traumes, uns verschweigt, teilt uns jedoch die Erzählinstanz mit, nämlich, dass diese Liebe weitreichende negative Folgen auf der Figurenebene nach sich ziehen wird, wie bereits in der ersten *Âventiure* des *Nibelungenliedes* mehrmals angekündigt wird: *dar umbe muosen degene vil verliesen den lîp* (NL, 1,4). Kriemhild aber möchte sich mit dem Unvermeidlichen zunächst keineswegs abfinden:

*,Waz saget ir mir von manne, vil liebiu muoter mîn?
âne recken minne, sô wil ich immer sîn.
sus schœn ich wil belîben unz an mînen tût,
daz ich von mannes minne sol gewinnen nimmer nôt.‘ (NL, 13,1-4)*

Die Figur scheint diese Bedenken in Bezug auf Minne zu Beginn des Textes jedoch nicht nur aufgrund der Deutung ihres Traumes zu haben, sondern bereits einige Negativbeispiele zu kennen: *ez ist an manegen wîben vil dicke worden schîn, / wie liebe mit leide ze jungest lônē kan* (NL, 15,2-3). BEKKER versucht, Kriemhilds diesbezügliche Vehemenz durch klassische Einflüsse auf das *Nibelungenlied* zu erklären: Liebe werde – man denke an Figuren wie Medea, Dido oder Phaidra – in diesem Kontext als »that tragic madness which plunges otherwise sane persons, usually women, into crime and disgrace«¹ begriffen – eine Art Liebe also, die naturgemäß vermieden werden möchte.² Unabhängig von der Frage, inwiefern *Medea*, die *Aeneis* oder *Hippolytos* zum Entstehungszeitpunkt des *Nibelungenliedes* tatsächlich rezipiert wurden, lassen sich gewisse formale Parallelen zwischen den drei Frauenfiguren, die BEKKER als Beispiele nennt, und Kriemhild kaum leugnen: Grundsätzlich sind alle vier Figuren in Handlungen eingebunden, in denen Begehren einerseits eine hohe Relevanz zukommt, andererseits destruktive Auswirkungen auf der Figurenebene hat. Um diesen Auswirkungen

¹ Bekker: *The Nibelungenlied. A Literary Analysis* (1971), S. 63.

² Vgl. Bekker: *The Nibelungenlied. A Literary Analysis* (1971), S. 62-63.

näher auf den Grund zu gehen, ist die Leitfrage zu stellen, wer durch dieses Begehren eigentlich geschädigt wird. Werden zunächst die drei antiken Figuren näher in Augenschein genommen, fällt auf, dass die Antwort auf diese Frage für jeden Text ein wenig differiert: In Vergils *Aeneis* begeht Dido in einer ihr ausweglos scheinenden Situation Selbstmord, als sie von ihrem Geliebten Aeneas verlassen wird, damit dieser sein Göttergebot erfüllen kann; die einzig wahre geschädigte Figur ist somit Dido selbst. Euripides' Phaidra ereilt zwar ein ähnliches Schicksal, doch ist sie als Teil eines Begehrendreiecks nicht das einzige Opfer der Liebe – sie ist mit Theseus verheiratet, fühlt sich jedoch zum titelgebenden Hippolytos, dessen Sohn aus erster Ehe, hingezogen; dass dies keineswegs auf Gegenseitigkeit beruht, muss sie auf schmerzhaft Weise erfahren. Indem Phaidra ihren Stiefsohn durch eine Lüge verleumdet und letztlich in den Tod treibt, schadet sie dadurch sowohl dem Geliebten als auch ihrem Ehemann, der trauernd zurückbleibt. Einen großen Schritt weiter geht schließlich, unter Berücksichtigung unterschiedlicher Autoren, Medea: Um sich an Iason für dessen Treuebruch zu rächen, ermordet sie nicht nur seine neue Braut und deren Vater, sondern auch die gemeinsamen Söhne – nachdem sie im Vorfeld bereits in die Tötung ihres Bruders involviert war, um mit Iason zusammen sein zu können.

Um das Verhältnis Kriemhilds zu diesen drei Figuren definieren zu können, müssen deren grob beschriebene Handlungsverläufe noch stärker formalisiert werden: Im Falle Didos trifft der Schaden die zentrale Figur selbst, bei Phaidra Figuren, die diese entweder begehren oder von ihr begehrt werden, während bei Medea Außenstehende geschädigt werden, die kein direkter Teil dieser Beziehung sind, in keinem Begehrensverhältnis zur zentralen Figur stehen. Werden nur noch diese formalen Kerne berücksichtigt, scheinen sie plötzlich alles andere als unbekannt – schließlich leidet auch Kriemhild, Dido nicht unähnlich, exorbitant unter dem Verlust Siegfrieds. Doch ist sie durch ihren Streit mit Brünhild und die Preisgabe seiner verwundbaren Stelle nicht mitverantwortlich für sein Ende, wie es auch bei Phaidra und ihrem Begehrensobjekt der Fall ist? Und verursacht sie nicht, man denke nun an Medea, neben ihrem zweiten Ehemann Etzel zahlreichen anderen Figuren großen Kummer, als sie an dessen Hof blutige Rache für den Tod ihrer großen Liebe nimmt? Der vorliegenden Arbeit liegt nicht die Idee zugrunde, die mittelalterliche Figur in Form eines einfachen Textvergleichs auf die antiken treffen zu lassen – vielmehr wird davon ausgegangen, dass Dido, Phaidra und Medea als Modelle herangezogen werden können, um durch Begehren evozierten Schaden auf der Figurenebene nicht nur im *Nibelungenlied*, sondern in unterschiedlichen literarischen Texten

des Mittelalters beobachtbar zu machen und zu analysieren. Gemeinsam bilden sie ein Konzept, das, gemäß dem Schaden, der von Modell zu Modell immer mehr Figuren trifft, als *Konzentrische Kreise des Schadens* bezeichnet und in dieser Arbeit praktisch auf Kriemhild angewendet werden soll. Grundsätzlich funktioniert es folgendermaßen: Im Zentrum der Analyse steht eine einzelne Figur, die in ein Begehrensverhältnis eingebunden ist. Wird nun davon ausgegangen, dass von dieser Figur tatsächlich Schaden ausgeht beziehungsweise sie selbst davon betroffen ist, helfen die *Konzentrischen Kreise* dabei, diese Beobachtung zu präzisieren, wobei jede der drei antiken Figuren für einen Kreis des Konzepts steht – dafür werden sie modellhaft auf einen Schadensaspekt reduziert, der in der jeweiligen Handlung besonders prominent ist: Didos Kreis beschreibt somit den Schaden, der die zu analysierende Figur selbst trifft, während Medeas Kreis sich mit jenem befasst, den sie anderen Figuren außerhalb ihres Begehrensverhältnisses zufügt. Phaidras Kreis widmet sich schließlich den Schäden, die Begehrensobjekte oder -subjekte der Figur erfahren müssen.

Wie bereits aus einer eingehenderen Betrachtung der drei Modelle selbst hervorgehen wird, lassen sich Figuren bei einer konkreten Analyse durch das Konzept sehr oft nicht auf einen einzelnen Kreis reduzieren und können sich im Laufe eines Textes in allen drei Kreisen bewegen. Ehe dies im Hauptteil der Arbeit demonstriert werden kann, sollen die *Konzentrischen Kreise des Schadens* in den folgenden Unterkapiteln anhand mehrerer Beispiele noch genauer vorgestellt und das Konzept weiter präzisiert werden. Am Ende meiner Ausführungen soll schließlich der Stellenwert der *Konzentrischen Kreise* reflektiert werden, also unter Berücksichtigung des Hauptteils hinterfragt werden, was sie zu leisten vermögen und welche Erkenntnisse speziell in Bezug auf Kriemhild und das *Nibelungenlied* gewonnen werden konnten – aber womöglich auch, wo ihre Grenzen liegen.

1.1 Dido

*tu faciem illius noctem non amplius unam
falle dolo et notos pueri puer indue vultus,
ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido
regalis inter mensas laticemque Lyaeum,
cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,
occultum inspire ignem fallasque veneno. (Aeneis 1,683-688)³*

Mit diesen Versen wird im ersten Buch der *Aeneis* der Schaden Didos, Modell des ersten *Konzentrischen Kreises*, eingeleitet. Kurz zuvor hat sie Aeneas bei sich aufgenommen, der zu diesem Zeitpunkt der Handlung gemeinsam mit seinen Gefährten bereits den Brand Trojas sowie eine beschwerliche Reise überstanden hat und sich in einer entsprechend prekären Lage befindet. Dessen Mutter Venus traut der Gastfreundschaft der karthagischen Königin jedoch nicht und befiehlt Amor, die Gestalt des Ascanius, Aeneas' Sohn, anzunehmen und zu verursachen, dass Dido sich in den Helden verliebt. Wird Venus' Order genauer in Augenschein genommen, fällt auf, dass es, wenn auch mehr auf rhetorischer Ebene, auch hier Vorausdeutungen auf die fatalen Folgen dieser Liebe gibt: Besonders die immer wiederkehrende Metapher des Feuers (und später auch der Wunde) deutet, wie etwa MOORTON betont, nicht nur auf Didos entstehende Leidenschaft für Aeneas hin, sondern ebenso auf ihren Selbstmord durch dessen Schwert auf dem Scheiterhaufen, nachdem sie von ihrem Geliebten verlassen wurde, ja, auf die untrennbare Verwandtschaft der Liebe Didos mit dem Tod.⁴

Was bedeutet dies nun für Didos Rolle als Modell für die zu analysierende Figur, die selbst durch Begehren geschädigt wird? Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen ist die Annahme, dass bereits die frühen ihre Beziehung mit dem Helden charakterisierenden Metaphern eine Art Ordnung liefern, um diesen Schaden genauer zu definieren: Am Anfang steht eine im wahrsten Sinne des Wortes »toxische« Liebe, die zudem enttäuscht wird und schließlich mit einem Gewaltakt endet – Dido wird also auf emotionaler und in der Folge auf körperlicher Ebene geschädigt. Wieder auf diesen rein formalen Ablauf reduziert, lässt sich dieses Muster in anderen Texten beobachten: Man denke etwa an Japhite aus Wirnts

³ *Täusche du listig für eine Nacht, nicht länger, seine Gestalt vor und nimm, ein Knabe wie er, das vertraute Aussehen des Knaben an, um Dido, wenn sie dich übergücklich beim königlichen Mahl und beim Wein auf den Schoß nimmt, wenn sie dich umarmt und zärtlich küsst, heimlich Feuer einzuhauchen und durch dein Gift zu betören. (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).*

⁴ Vgl. Moorton: *Love as Death* (1990), S. 157.

Wigalois, die ihren Kummer über den für ihren Mann Roaz tödlich geendeten Kampf gegen den titelgebenden Helden nicht überlebt (vgl. *Wig.*, 7673-7744), oder auch Blanscheflur, die Mutter Tristans, die in Gottfrieds Text ebenso an ihrer exorbitanten Trauer über den Tod ihres Geliebten Riwalin stirbt (vgl. *Trist.*, 1720-1750). Beide Figuren erleiden also emotionalen Schaden, entstanden jeweils durch den Verlust des Begehrensobjekts, der wiederum körperlichen Schaden, also eine sich physisch äußernde Trauer und schließlich den Tod, nach sich zieht – mit Japhite und Blanscheflur wären zudem die ersten zwei Figuren identifiziert, die sich im Rahmen einer Analyse mittels des Konzepts der *Konzentrischen Kreise* im Dido-Kreis bewegen würden.

Bei einer etwas detaillierteren Betrachtung der Geschichte Didos fehlt allerdings noch ein wichtiger Aspekt, der durch die Metaphern nicht abgedeckt wird: Schließlich hat sie als Königin eine mächtige, aber auch sehr vulnerable Position inne, die von ihrer Liebe zu Aeneas ebenso wenig unberührt bleiben kann, womit sie auf einer Ebene geschädigt wird, die als die praktische bezeichnet werden soll. Als Beispiel für diese Art des Schadens sei Laudine aus Hartmanns *Iwein* genannt, die nach dem Tod ihres Mannes Askalon zunächst trauert, sich jedoch bald eingestehen muss, dass sie ohne ihn, wie auch ihre Dienerin Lunete betont, schutzlos zurückbleibt – somit muss Laudine sich mit der Frage auseinandersetzen, welche Auswirkungen ihr Verlust nicht nur auf ihre Gefühlswelt, sondern ihr Leben allgemein hat (vgl. *Iwein*, 1820-1830).

Aus Didos Schicksal lassen sich damit drei Ebenen herleiten, die nicht nur in ihrem Kreis von Relevanz sein werden, sondern aufgrund ihrer Allgemeingültigkeit auch in den anderen beiden. Diese Ebenen müssen zunächst nicht unbedingt mit Schaden in Verbindung stehen: Vielmehr bieten sie eine Möglichkeit, die Erfahrungen, die eine Figur innerhalb ihres Textes durchlebt, zu kategorisieren – wichtig ist, dass diese Erfahrungen sowohl positiver als auch negativer Natur sein können, die Figur also jederzeit auf allen Ebenen profitieren sowie, worauf in der vorliegenden Arbeit natürlich ein besonderes Augenmerk gelegt werden soll, geschädigt werden kann. Die erste davon wäre die emotionale Ebene, die sich auf das Innenleben der Figur beschränkt und sich beispielsweise in Form von Trauer über einen Verlust, Freude über das Etablieren einer Liebesbeziehung, Ängsten oder diversen inneren Konflikten manifestieren kann – sie dreht sich um alle Arten von Gefühlsregungen und die Frage, inwiefern diese die Figur in ihrem Wohlergehen beeinflussen. Die zweite Ebene ist die praktische, die sich auf ihre übrige Lebenswelt bezieht und entsprechend breit gefächert ist:

Sie umfasst etwa, um nur einige Möglichkeiten zu nennen, wirtschaftliche Folgen einer Trennung, die politische Dimension einer Eheschließung, soziale Auswirkungen einer Beziehung (etwa ein verringertes Ansehen der Figur, sollte sie in irgendeiner Form »unangemessen« sein) oder auch den Verlust früherer Zugehörigkeiten zugunsten einer neuen Verbindung. Die praktische Ebene befasst sich also mit den unterschiedlichsten Facetten der allgemeinen Lebensumstände einer Figur und den Änderungen, denen sie im Zusammenhang mit einem Begehrensverhältnis unterworfen sind. Die dritte Ebene wäre schließlich die körperliche, die alle Arten physischer Gewalt beschreibt, die die Figur trifft – sei es durch fremde oder die eigene Hand –, aber beispielsweise auch die körperlichen Aspekte von Liebeskrankheit oder, wie wir sie am Beispiel Japhites oder Blanschefflurs bereits kennengelernt haben, zum Tod führende Trauer um ein Begehrensojekt.

Die *Konzentrischen Kreise des Schadens* setzen sich aus den zwei Aspekten des »Wer« und des »Wie« zusammen: Einerseits aus der Beschreibung, wer durch das Begehren geschädigt wird (die zu analysierende Figur selbst, deren Begehrensojekt oder -subjekt, eine außenstehende Figur), andererseits aus der Form, die dieser Schaden annimmt (emotional, praktisch, körperlich). Im folgenden Kapitel soll dies bei unserem ersten Modell Dido im Detail angesehen werden: Während die Ebenen im Grunde als gleichwertig und voneinander unabhängig aufgefasst werden müssen, wird im Laufe dieser Arbeit durch das Betrachten unterschiedlich aufgebauten Figuren wiederholt ersichtlich werden, dass sie trotzdem Einfluss aufeinander nehmen und durch ihr Zusammenspiel Dynamiken entstehen lassen können. So ist es im Falle Didos naheliegend, die emotionale und die praktische parallel zueinander zu analysieren, da sie im Handlungsverlauf oft kaum trennbar miteinander verbunden sind und sie schließlich gemeinsam zu ihrem Schaden auf körperlicher Ebene führen. An dieser Stelle sei festgehalten, dass die konkreten Ausprägungen des Schadens innerhalb der Ebenen sowie ihre Wechselwirkungen untereinander, wie sie bei Dido und später bei Phaidra und Medea sowie weiteren Beispielen ausgearbeitet werden sollen, keineswegs alle bei anderen literarischen Figuren potenziell auftretenden Möglichkeiten abdecken. Die folgenden Kapitel sind demnach nicht als Mittel zur Etablierung eines strikt abgeschlossenen Systems angedacht, sondern dienen bereits als Anwendungsbeispiele, die einerseits Interpretationsmöglichkeiten aufzeigen sollen, aber mindestens genauso zur Reflexion weiterer Alternativen inspirieren.

1.1.1 Formen des Schadens: Die drei Ebenen

Um die Zusammenhänge zwischen den Ebenen analysieren zu können, bietet es sich an, Didos Beziehung zu Aeneas in zwei Phasen zu unterteilen, die durch eine kurze, glückliche gemeinsame Zeit voneinander getrennt werden – sozusagen eine Phase der Ungewissheit davor und eine Phase der Trennung danach, die beide im vierten Buch der *Aeneis* geschehen, nachdem Aeneas der Königin in den vorhergehenden beiden Büchern seine Erlebnisse bis zu seiner Ankunft in Karthago geschildert hat.

Zu Beginn der ersten Phase wird Dido ihrer Gefühle zu Aeneas gewahr, kann diese jedoch nicht genießen, wie der Dichter abermals unter Gebrauch von Metaphern deutlich macht: *At regina gravi iamdudum saucia cura / vulnus alit venis et caeco carpitur igni* (*Aeneis* 4,1-2).⁵ Ihrem Kummer liegt ein Problemfeld zugrunde, das über ihre Vergangenheit zu erklären ist, in der sie bereits Erfahrungen mit emotionalem Schaden gesammelt hat: Ihr erster Ehemann Sychaeus, dem sie sehr zugetan war, wurde von ihrem Bruder aus Habgier ermordet, was zu Didos Flucht und schließlich zur Gründung Karthagos führte (vgl. *Aeneis* 1,340-368). Ihre erste Liebe beschäftigt die Königin zum Zeitpunkt der Erzählung insofern noch, als sie geschworen hat, sich nach deren Tod nicht mehr zu binden, wodurch das Auftauchen eines neuen Begehrensobjekts natürlich problematisch wird:

*si mihi non animo fixum immotumque sederet
ne cui me vincolo vellem sociare iugali,
postquam primus amor deceptam morte fefellit;
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,
huic uni forsitan potui succumbere culpae.* (*Aeneis* 4,15-19)⁶

Dido beschreibt in diesen Versen ihre unglückliche Position in einem Beziehungsdreieck, in dem sie zwischen Verpflichtung (Sychaeus) einerseits und Begehren (Aeneas) andererseits steht; eine Konstellation, in der sich, um ein weiteres Beispiel für eine Figur im Dido-Kreis zu nennen, auch Gyburc im *Willehalm* befindet: Gyburc leidet immer wieder unter ihrer Entscheidung, ihrem ersten Mann sowie ihrer Familie und den Angehörigen ihres ehemals

⁵ Doch die Königin, längst schon getroffen von schwerem Liebesleid, nährt die Wunde mit ihrem Blut und verzehrt sich in verborgenem Feuer. (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

⁶ Wäre es nicht mein fester und unerschütterlicher Entschluss, nicht noch einmal mit einem Mann den Bund der Ehe einzugehen, nachdem mich – vom Tod hintergangen – die erste Liebe getäuscht, wären mir nicht Hochzeit und ihre Fackeln ein Graus, könnte ich vielleicht dieser einen Versuchung erliegen. (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

heidnischen Glaubens zugunsten ihrer Gefühle für die titelgebende Figur den Rücken gekehrt zu haben – der Schaden manifestiert sich also in Form einer Konfliktsituation zwischen einem alten und einem neuen Begehrensobjekt, die mit Pflichtgefühlen und Gewissensbissen dem bereits Dagewesenen gegenüber einhergeht (vgl. *Will.*, 310,1-30).

Natürlich kann nicht außer Acht gelassen werden, dass weder die Gefühle Gyburcs noch die Didos in einem isolierten Raum entstehen und vor allem ausgelebt werden: Beide Frauen sind in Gesellschaften eingebunden, deren Regeln unterworfen, sehen sich mit den Reaktionen anderer Figuren auf ihr Verhalten konfrontiert et cetera. Deshalb sei grundsätzlich angemerkt, dass Emotionen wie die beschriebenen beispielsweise durch kulturhistorische Aspekte stark beeinflusst und begünstigt werden können, wobei im Rahmen des Konzepts von einem negativen Einfluss der praktischen Ebene, also der Lebenswelt der zu analysierenden Figur, auf die emotionale gesprochen werden kann – so würde etwa Gyburc gewiss anders empfinden, hätte sie durch ihre Entscheidung für Willehalm nicht einen blutigen Konflikt zwischen Christen und Heiden heraufbeschworen, in den sie persönlich stark involviert ist (vgl. *Will.*, 252,29-256,6). Ihre Liebe bringt sie selbst in eine gefährliche Lage, lässt sie jedoch auch tiefe Schuldgefühle aufgrund der durch sie entstandenen Situation für zahlreiche andere Figuren empfinden, also emotionalen Schaden nehmen, den sie in diesem Ausmaß ohne den Glaubenskrieg nicht hätte: Gyburc ist damit ein gutes erstes Beispiel dafür, in welcher Form die praktische Ebene negativen Einfluss auf die Gefühlswelt einer Figur nehmen kann. Wie aber sieht dies bei Dido selbst aus? Ihre Bedenken scheinen auf den ersten Blick weniger auf äußere Gegebenheiten zurückzuführen zu sein, konnte ihr Begehren doch – anders als das Gyburcs – noch keine praktischen Folgen nach sich ziehen und betont sie in der zitierten Textstelle selbst, dass ihrer Ehelosigkeit nach ihren schmerzhaften Erfahrungen ein persönlicher Entschluss zugrunde liege (vgl. *Aeneis* 4,15-19). Für das Fehlen kulturgeschichtlicher Hintergründe und somit praktischer Einflüsse in Bezug auf Didos Vehemenz argumentiert auch FARRON, denn »remarriage of both men and women was extrememly [sic!] common and routine at Rome, and that included Augustus and his family.«⁷ Ähnliches schreibt zu Didos Zwiespalt MONTI: »remaining *univira* was an ideal, but in no sense a moral obligation.«⁸ FARRONS weitere Argumentation möchte die Bedenken der Figur auf eine stilistische Entscheidung des Dichters zurückführen:

⁷ Farron: *Vergil's Aeneid. A Poem of Grief and Love* (1993), S. 101.

⁸ Monti: *The Dido Episode and the Aeneid* (1981), S. 54.

So why did Vergil make Dido's horror of remarriage so important? My answer, of course, is primarily to increase pathos. [...] Vergil was frequently not satisfied with the objectively extremely pathetic situations he contrived for his characters and heightened their pathos with an intense feeling of guilt, even when there was no reason for it. This guilt was often, as Dido's, felt for violating an obligation to those dear to them.⁹

Würde also davon ausgegangen, Didos – womöglich sogar unbegründeter – innerer Konflikt habe lediglich die Funktion, das Pathos zu maximieren, müsste für die vorliegende Arbeit die Frage gestellt werden, welche Bedeutung dies auf der Textebene selbst hätte: Dort wäre Dido als Figur zu betrachten, die nicht mit den Normen oder Regeln ihrer Gesellschaft, sondern lediglich ihren eigenen (irrationalen) Idealen ringt und behauptet, eher sterben zu wollen, als gegen sie zu handeln (vgl. *Aeneis* 4,24-27). Dido würde sich hiernach, anders als Gyburc, ohne praktische Einflüsse ausschließlich auf der emotionalen Ebene bewegen – allerdings sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass die Idee der *univira* in Didos Welt grundsätzlich existiert und damit Auswirkungen auf ihr Denken und Fühlen haben kann: Ein gesellschaftlich konstruiertes Ideal, dem nachzukommen zwar nicht als verbindlich, aber doch als korrekt angesehen wird, trifft auf eine Figur, die den Verlust ihres Begehrensobjekts betrauert. Die Größe der Liebe unterstützt den Wunsch, sich diesem Ideal entsprechend zu verhalten; mit dem Auftreten des zweiten Begehrensobjekts läuft die Figur jedoch Gefahr, daran zu scheitern, was Dido, die in diesem Kapitel noch als durchaus praktisch denkend auftreten wird, natürlich nicht möchte, scheint sie ihren Ruhm, wie auch GUTTING schreibt, doch stark über ihre Treue Sychaeus gegenüber zu definieren:¹⁰ *te propter eundem / extinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama prior* (*Aeneis* 4,321-323).¹¹ Das Besondere an Didos *univira*-Gedanken ist also, dass er beide Ebenen in sich vereint, wobei es nicht nur zu einer einseitigen Beeinflussung, sondern zu einer Wechselwirkung zwischen ihnen kommt: Am Anfang steht auf der praktischen Ebene das gesellschaftliche Ideal, für das die durch ihren Verlust emotional schwer geschädigte Figur mehr als empfänglich ist. Durch die Exorbitanz ihrer Zuneigung dem verlorenen Begehrensojekt gegenüber kommt diesem Ideal für Dido eine weitaus größere Relevanz zu, als es erforderlich wäre, nebenher ein identitätsstiftender Charakter. Ergebnis ist eine aus Didos subjektiver Perspektive immense Fallhöhe, sollte sie ihm nicht mehr

⁹ Farron: Vergil's Aeneid. A Poem of Grief and Love (1993), S. 101-102.

¹⁰ Vgl. Gutting: Marriage in the Aeneid (2006), S. 265.

¹¹ [...] *deinetwegen auch ist mein Schamgefühl erloschen und mein früherer Ruf, der allein mich zu den Sternen erhob.* (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

entsprechen können: Ein Aspekt der praktischen Ebene wird also durch die emotionale Ebene maximiert, wodurch wiederum Furcht vor praktischem Schaden evoziert wird, die die Figur beim Kennenlernen des zweiten Begehrensobjekts quält. Didos emotionaler Schaden wird somit bereits vor Beginn der eigentlichen Beziehung mit Aeneas zumindest teilweise durch praktische Einflüsse genährt, die zudem eine Erklärung für ihre Skepsis vor einer erneuten Ehe aus dem Text heraus bieten.

Didos Pflichtgefühl Sychaeus gegenüber ist jedoch nur ein Aspekt ihres Schadens während der ersten Phase. Bislang wurde die Königin stark als Teil eines Begehrendreiecks betrachtet, dem im vierten Buch in der Tat eine wichtige Rolle zukommt. Vergil lässt Dido allerdings noch auf einer weitaus individuelleren Ebene zu Wort kommen, indem er sie ihren Ekel vor einer erneuten Ehe betonen lässt, wurde sie doch von ihrer ersten Liebe durch deren vorzeitigen Tod »getäuscht« (vgl. *Aeneis* 4,17-19). Letztlich argumentiert die Figur hier von einer ähnlichen Warte wie Kriemhild nach ihrem Falkentraum aus; sie sträubt sich gegen das Eingehen einer Liebesbeziehung, da sie – sogar aus persönlicher Erfahrung – um den emotionalen Schmerz weiß, der daraus hervorgehen kann und den sie naturgemäß kein zweites Mal durchleben möchte. In einem ähnlichen Stadium befindet sich Parzivals Mutter Herzeloide bei Wolfram von Eschenbach: In ihrem Kummer über den Tod ihres Mannes Gachmuret zieht sie sich mit dem gemeinsamen Sohn in die Einöde Soltane zurück, wodurch sie Parzival von allen Verbindungen zum Rittertum fernzuhalten hofft, weil sie auch ihn daran zu verlieren fürchtet (vgl. *Parz.*, 117,7-28). Emotionaler Schaden beginnt besonders bei Dido und Herzeloide bereits mit der Angst vor diesem, zumal beide Figuren sich in Ausgangssituationen befinden – die plötzliche Liebe zu Aeneas und Parzivals wachsendes Interesse an einem Leben als Ritter –, in denen eine Konfrontation mit ihren Ängsten und damit eine mögliche Maximierung dieses Schadens immer wahrscheinlicher wird.

Didos Liebe zu Aeneas beginnt somit mit einem Unwillen dagegen, ihren Schwur zu brechen und dadurch möglicherweise ihren guten Ruf zu verlieren, aber auch gegen ein erneutes Durchleben des damit potenziell verbundenen Leides – Bedenken und Ängste also, die sie quälen, da sie ihr göttlich evoziertes Begehren natürlich nicht unterbinden können. Zerstreuen möchte diese allerdings ihre Schwester Anna, die Didos Ideale nicht ganz teilt:

*Anna refert: „o luce magis dilecta sorori,
solane perpetua maerens carpere iuventa
nec dulcis natos Veneris nec praemia noris?
id cinerem aut manis credis curare sepultos? (Aeneis 4,31-34)¹²*

Das Besondere an der Rede Annas ist, dass sie es versteht, von beiden Ebenen aus zu argumentieren: In den ersten Versen spricht sie Dido als Individuum mit Wünschen und Bedürfnissen an, die durch den frühen Tod des Sychaeus unerfüllt bleiben mussten – sie deutet also an, dass ihre Schwester auf der emotionalen Ebene von einer Verbindung mit Aeneas profitieren könnte, solange sie nur bereit ist, ihren – zumindest aus Annas Sicht – obsoleten Schwur zu brechen. Kurz darauf findet sie allerdings noch andere Worte, um Dido zu überzeugen:

*quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna
coniugio tali! Teucrum comitantibus armis
Punica se quantis attollet gloria rebus! (Aeneis 4,47-49)¹³*

Indem Anna Dido darauf hinweist, wie vorteilhaft eine Ehe mit dem Helden in politischer Hinsicht wäre, adressiert sie ihre Schwester in ihrer Funktion als Königin und bringt damit die praktische Ebene ins Spiel; auch erinnert sie Dido daran, welche Gefahr – und damit potenzieller praktischer Schaden – von den benachbarten Stämmen ausgeht (vgl. *Aeneis* 4,39-43). Spätestens an dieser Stelle gelingt Anna es, ihre Schwester zu überzeugen: *His dictis impenso animum flammavit amore / spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem (Aeneis, 4,54-55)*.¹⁴ Dass Dido sich gerade durch politische Argumente überreden lässt, ihren Gefühlen nachzugeben, ist übrigens wenig überraschend, bewundert sie doch bereits bei deren Entstehung primär Eigenschaften an Aeneas, die ihn als Herrscher an ihrer Seite auszeichnen würden:¹⁵

¹² Anna erwiderte: „Schwester, die ich mehr liebe als das Licht, willst du allein deine ganze Jugend vertrauern, nichts wissen von lieben Kindern, nichts von den Gaben der Venus? Glaubst du, dass Totenasche oder Seelen im Grab sich darum noch kümmern? [...]“ (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

¹³ Wie mächtig wirst du, Schwester, diese Stadt, wie mächtig das Reich sich erheben sehen durch solch eine Ehe! Zu welcher Höhe wird punischer Ruhm sich erheben im Bund mit troianischen Waffen! (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

¹⁴ Mit diesen Worten lässt sie in der Schwester heftige Liebe aufflammen, schenkt der Zweifelnden Hoffnung und lässt sie ihre Scham vergessen. (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

¹⁵ Vgl. Monti: *The Dido Episode and the Aeneid* (1981), S. 32.

*quis novus hic nostris successit sedibus hospes,
quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!
credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum. (Aeneis 4,10-12)¹⁶*

Gegen Ende der ersten Phase hat Dido also die Hoffnung, eine Beziehung mit Aeneas werde sich sowohl auf emotionaler als auch praktischer Ebene als vorteilhaft erweisen: Anna ist es folglich gelungen, Didos zuvor etablierte Bedenken umzukehren. Obwohl die durch Amor entstandenen Gefühle bereits sehr präsent und belastend für die Figur sind, gelingt es ihr noch immer, als Königin zu denken und zu agieren. Dido ist zu diesem Zeitpunkt durch ihre Sehnsucht zwar auf emotionaler Ebene geschädigt, die praktische ist davon jedoch noch nicht betroffen und kann neben ihrem Begehren existieren, wie die Figur durch das Eingehen auf politische Argumente und das Schätzen potenzieller Herrschertugenden an Aeneas unter Beweis stellt. Bald nach ihrem Gespräch kommt es jedoch zu einer Wendung, die zeigt, dass Dido nicht nur durch ihre Verliebtheit eine Wandlung durchlebt, sondern auch innerhalb dieser:

*non coeptae adsurgunt turres, non arma iuventus
exercet portusve aut propugnacula bello
tuta parant: pendent opera interrupta minaeque
murorum ingentes aequataque machina caelo. (Aeneis 4,86-89)¹⁷*

An dieser Stelle lässt sich eine Dynamik zwischen den Ebenen beobachten: Nachdem Dido davon überzeugt wurde, ihren Gefühlen nachzugeben, kann sie ihren Verpflichtungen als Herrscherin nicht mehr ausreichend nachkommen. Formal bedeutet dies, dass die Figur ihrem Begehrensobjekt auf emotionaler Ebene näherkommt, indem sie sich nicht mehr gegen ihre Liebe wehrt, worunter allerdings ihre praktische Ebene leidet. Ähnliches durchlebt Hartmanns Erec zu Beginn seiner Ehe mit Enite, dessen Ruf geschädigt wird, als die Minne zu seiner Frau ihn zu sehr von seiner Funktion als Herrscher ablenkt (vgl. *Erec*, 2966-3052). Erecs Unterlassungen lösen schließlich seinen Doppelweg aus und auch die Didos erweisen sich als handlungsbezeugend: Iuno, die der Verhaltensänderung der Königin gewahr wird, sorgt sich um deren Ansehen und veranlasst eine Vermählung zwischen ihr und Aeneas, zu der es in einer Höhle während eines Gewitters kommt (vgl. *Aeneis* 4,90-168). Obwohl die Göttin sich

¹⁶ *Welch ungewöhnlicher Mann hat als Gast unser Haus betreten! Wie tritt er auf, wie groß ist sein Mut, seine Tatkraft! Ja, ich glaube, und mein Glaube trügt nicht, er stammt von den Göttern. (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).*

¹⁷ *Nicht schreitet der Bau der Türme voran, nicht mehr übt sich die Jugend in den Waffen, auch arbeitet man nicht mehr an Hafen und Bastionen zur Sicherung für den Kriegsfall: Unterbrochene Arbeiten, gewaltige Zinnen und in den Himmel ragendes Baugerüst liegen verlassen da. (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).*

davon Besserung, also eine Synthese der beiden Ebenen, erhofft – wie sie Erec am Ende seines Textes vergönnt ist –, wird vonseiten der Erzählinstanz Gegenteiliges angekündigt:

*ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famave movetur
nec iam futivum Dido meditatur amorem:
coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam. (Aeneis 4,169-172)¹⁸*

Wird nach wie vor davon ausgegangen, eine erneute Heirat der verwitweten Königin sei aus kulturhistorischer Perspektive weitestgehend unproblematisch, worin besteht dann ihre Schuld? An dieser Stelle soll an Didos *univira*-Ideal und ihren ursprünglich unbedingten Willen, diesem gerecht zu werden, erinnert werden: Wenn die Figur auch überzeugt wurde, mit ihrer Entscheidung für Aeneas als Herrscher an ihrer Seite eine vorteilhafte Wahl getroffen zu haben, lässt sich nicht leugnen, dass ihre durch das Erscheinen des Helden entstandene Furcht, Sychaeus untreu zu werden, wahr geworden ist. Dido mag dabei für den Moment auf emotionaler Ebene geheilt sein, was jedoch als Teil des Problems betrachtet werden könnte – formal lässt sich dies folgendermaßen erklären: Zu Beginn des vierten Buches beeinflusst der potenzielle praktische Schaden, der zumindest aus Didos Perspektive beträchtlich wäre, ihre Gefühlswelt auf negative Weise; ihre Bedenken plagen sie, als sie zwischen Begehren und Pflichtgefühl beziehungsweise ihrem guten Ruf steht. Als dieser gefürchtete Schaden tatsächlich eintritt, entfällt allerdings die vorherige Aktivierung der emotionalen Ebene – vielmehr steht sie sogar offen zu ihrer neuen Liebe, wie von der Erzählinstanz kritisch bemerkt wird; die ursprünglich so wichtigen Werte scheinen vergessen. Didos praktischer Schaden besteht somit weniger darin, ein unumstößliches gesellschaftliches Tabu gebrochen zu haben, sondern findet auf einer viel individuelleren Ebene statt, indem die Figur zugunsten ihres Begehrens einen für sie selbst relevanten, rühmlichen Aspekt ihrer Identität aufgibt – wodurch zudem der Grundstein für weitaus größere Schäden gelegt wird. Im Grunde setzt sich hier die an Erec angelehnte Dynamik fort: Nachdem die Beziehung zwischen ihr und Aeneas nun etabliert ist, ist Dido ihm emotional noch näher als zuvor, verliert die praktische Ebene aber weiter aus den Augen. Während diesem Schaden zuerst Unterlassungen in ihrer Rolle als Königin zugrunde lagen, so ist nun Dido als Person mit ihren Werten und Idealen davon

¹⁸ *Jener Tag leitete Tod und Unheil ein; denn weder von Ansehen noch Ruf lässt Dido sich fortan bestimmen, und nicht mehr denkt sie an heimliche Liebe: Sie spricht von Ehe, mit diesem Wort bemäntelt sie ihre Schuld.* (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

betroffen – ein Eindruck, der dadurch verstärkt wird, dass diese signifikante Änderung ohne negative Begleiterscheinungen auf der emotionalen Ebene auftritt.

Allerdings evoziert gerade die Vermählung der beiden Figuren deren Trennung: Als König Iarbas, dessen Heiratsangebot Dido in der Vergangenheit zurückgewiesen hat, von ihrer Beziehung mit Aeneas erfährt, ruft er in seinem Zorn Iuppiter an; dieser schickt umgehend Mercurius zum anderweitig verpflichteten Helden, um auf dessen Aufbruch zu drängen. Der Gott trifft Aeneas beim Errichten neuer Bauwerke in der Stadt an – eine Aufgabe, die bis vor Kurzem noch in Didos Hand war –, was er ihm prompt vorwirft:

*continuo invadit: ,tu nunc Karthaginis altae
fundamenta locas pulchramque uxoris urbem
exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum! (Aeneis 4,265-267)¹⁹*

Mercurius deutet zu Beginn seiner Rede zwei wichtige Punkte an: Zunächst unterstützt Aeneas Dido tatkräftig auf der praktischen Ebene durch das Übernehmen von Herrscherpflichten beziehungsweise das Ausbauen ihrer Stadt. Dass es sich hierbei nicht lediglich um eine Unterstellung der Figur handelt, wird rasch ersichtlich – die bisherige Analyse hat schließlich ergeben, dass die Königin seit ihrem Gespräch mit Anna Schwierigkeiten hat, als solche zu handeln; tatsächlich ist, zumindest in diesem Zeitraum, auch nur Aeneas beim Ausüben politisch relevanter Tätigkeiten zu sehen. Dem Text lässt sich hingegen entnehmen, dass Dido einstweilen mit dem Herstellen eines kostbaren Mantels für ihr Begehrensojekt beschäftigt war, was für ein nach wie vor stark der emotionalen Ebene verpflichtetes Denken und Handeln der Figur spräche (vgl. *Aeneis* 4,260-264). Während Aeneas Didos praktische Ebene erhält, leidet allerdings seine eigene darunter, da er nicht zugleich fortziehen und an der Erfüllung seines Göttergebots arbeiten kann – Mercurius erinnert ihn folglich auch an sein eigenes potenzielles Scheitern, was den Helden zur sofortigen Planung seines Aufbruchs bewegt (vgl. *Aeneis* 4,279-295). Als die entsetzte Dido davon erfährt, konfrontiert sie ihn unter anderem mit folgenden Worten:

¹⁹ Unverzüglich stellt Mercurius ihn zur Rede: ,Du legst nun die Fundamente des hohen Karthago und baust, dem Weibe ergeben, eine prachtvolle Stadt! Du bist – welch ein Unglück – deiner eigenen Herrschaft und Sendung untreu geworden! [...]‘ (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

*per ego has lacrimas dextramque tuam te
(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui),
per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam,
oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem. (Aeneis 4,314-319)*²⁰

Auffallend ist, dass Dido plötzlich wieder von beiden Ebenen aus argumentiert: Während sie einerseits zutiefst verletzt ist über den drohenden Verlust ihres Geliebten, ist andererseits die sofortige Rückkehr praktischer Aspekte in ihr Denken zu beobachten, indem sie sich um die Folgen sorgt, die eine Trennung von Aeneas darüber hinaus für sie und ihr Haus haben könnte. Formal verhält sie sich damit wie zu Beginn des vierten Buches, noch ehe sie sich entschlossen hat, eine Beziehung mit ihrem Begehrensobjekt zu etablieren: Durch das Ende ihres Zusammenlebens wächst nach einer kurzen emotionalen Nähe wieder die Distanz zwischen den Figuren und damit Didos Anteilnahme an der praktischen Ebene – was bedeutet, dass sie ihre Misere in der zweiten Phase vollumfassend begreift. Strukturell baut diese stark auf den negativen sowie positiven Regungen auf, die die Figur während der ersten Phase durchlebt: Auf emotionaler Ebene fürchtet sie zunächst, erneut den altbekannten Verlustschmerz durchleben zu müssen, hofft dann jedoch auf ein Liebes- und Familienleben mit Aeneas. Auf praktischer Ebene bangt Dido anfangs um ihren guten Ruf, den sie stark mit ihrem *univira*-Status verknüpft, glaubt dann aber, durch eine Verbindung mit dem Helden an Macht zunehmen zu können. Der Kreis schließt sich an dieser Stelle insofern, als sie überall dort massiv geschädigt wird, wo sie explizit von ihrem Begehrensobjekt profitieren wollte; sich ihre ursprünglichen Sorgen bewahrheiten: Dido fühlt sich nun auch von ihrer zweiten Liebe betrogen sowie verlassen und moniert unter anderem, kein Kind von ihr empfangen zu haben (vgl. *Aeneis* 4,327-330); ebenso klagt sie über die Bedrohung, die von den benachbarten Stämmen sowie ihrem Bruder und Iarbas ausgeht, aber auch das Ansehen, das sie in den Augen ihres eigenen Volkes eingebüßt zu haben glaubt (vgl. *Aeneis* 4,320-326). Über allem schwebt zudem ihr Treuebruch Sychaeus gegenüber, der sich angesichts der negativen

²⁰ *Bei meinen Tränen und deiner Rechten – nichts anderes habe ich ja, ich Arme, mir selbst gelassen –, bei unserer Ehe, der kaum erst vollzogenen Hochzeit: Wenn ich irgendein Verdienst um dich vorweisen kann oder dir irgend etwas an mir liebenswert war, erbarme dich, bitte, meines vom Fall bedrohten Hauses und, wenn du noch für eine Bitte zugänglich bist, lass ab von deinem argen Vorhaben. (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).*

Entwicklungen als überflüssig erwiesen hat und Didos Gewissen nach ihrer Trennung nun doch belastet:

*non licuit thalami expertem sine crimine vitam
degere more ferae, talis nec tangere curas;
non servata fides cineri promissa Sychaeo. (Aeneis 4,550-552)*²¹

Das Vergessen ihrer Ideale erreicht also die emotionale Ebene der Figur, wie es während ihres Zusammenlebens mit Aeneas nicht der Fall war. Gerne würde sie sich wieder als *univira* identifizieren, doch der Verlust dieses Status ist unumkehrbar, ebenso die anderen Schäden, die sie durch ihre Beziehung und deren Ende erlitten hat – Dido empfindet sich mit dem Aufbruch Aeneas' sowohl auf emotionaler als auch praktischer Ebene als vernichtet. Denken wir an dieser Stelle an die einleitend erwähnte Laudine zurück: Auch sie ist nach dem Tod Askalons formal sehr ähnlich wie Dido geschädigt. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass Laudine bald darauf Iwein heiraten wird, der bereits auf sie wartet, wodurch es wieder zu einer Dynamik ihrer Ebenen kommen kann (vgl. *Iwein*, 2084-2100) – dies ist bei der verlassenen Dido nicht möglich, sodass sie im Gegensatz zu Laudine, die dem Dido-Kreis anderweitig entkommen kann, ihre Konsequenzen über die dritte Ebene ziehen muss.

Denken wir an dieser Stelle auch an Herzeloide zurück, die nach dem Tod ihres Begehrensobjekts Gachmuret ihr ganzes Leben danach ausrichtet, nicht auch noch den gemeinsamen Sohn und damit alles, was ihr von dieser Liebe geblieben ist, an die Ritterschaft zu verlieren: Als Parzival doch fortzieht, schmerzt sie dies nicht nur exorbitant, sondern führt auch ihren gesamte Lebensentwurf ad absurdum; die emotionale und die praktische Ebene können für Herzeloide in diesem zutiefst negativen Bereich nur noch statisch bleiben, was hingegen eine Reaktion auf der körperlichen Ebene hervorruft – ihren Tod (vgl. *Parz.*, 128,16-24). In einer ähnlichen Situation befindet sich nun Dido, deren bereits analysierte Ebenen beide stark vom Funktionieren ihrer Beziehung mit Aeneas abhängig gemacht wurden. Dass diese nur noch über die körperliche Ebene aufgelöst werden kann, erklärt sie fast beiläufig unmittelbar nach dem Erfahren von Aeneas' Aufbruchsplänen selbst: *nec te noster amor nec te data dextera quondam / nec moritura tenet crudeli funere Dido?* (*Aeneis* 4,307-308)²²

²¹ *Es war mir verwehrt, unverheiratet zu leben, frei von Schuld, wie ein Tier, und solchem Kummer zu entgehen! Ich habe der Asche von Sychaeus Treue gelobt und sie nicht gehalten!* (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

²² *Hält dich nicht unsere Liebe, nicht die Hand zurück, die du mir gabst, nicht der grausame Tod, den Dido nunmehr sterben wird?* (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

Rettung durch eine Umertscheidung des Helden erweist sich als unmöglich, wofür wiederum die Götterwelt Sorge trägt: *fata obstant placidasque viri deus obstruit auris* (*Aeneis* 4,440).²³

Während in der vorliegenden Arbeit bereits einige Beispiele für Figuren im Dido-Kreis genannt wurden, die vor allem durch körperlich ausgelebte Trauer von einem »spontanen« Tod ereilt werden, so ist dieser bei der modellhaften Königin selbst ein verhältnismäßig autonomer Entschluss, in dem sie sich umso bestärkter fühlt, nachdem sie einige ihr unmögliche Alternativen, wie eine weitere Ehe oder das Begleiten von Aeneas' Flotte, reflektiert hat (vgl. *Aeneis* 4,534-546). Mit der Akzeptanz, dass es zu spät ist, dem Helden oder seinen Angehörigen körperlichen Schaden zuzufügen – was Dido zusätzlich zu einer Handelnden im Phaidra- und/oder Medea-Kreis gemacht hätte – (vgl. *Aeneis* 4,590-606), beginnt ihr elaborierter Selbstmord. Zu diesem Zwecke hat sie bereits einen Scheiterhaufen mit dem gemeinsamen Bett sowie Schwert, Gewand und Bildnis des Aeneas errichten lassen (vgl. *Aeneis* 4,494-498). Anna gegenüber behauptet sie, dieser sei Teil eines magischen Rituals, um sie, auf welche Weise auch immer, von ihrem Kummer zu heilen: *inveni, germana, viam (gratare sorori) / quae mihi reddat eum vel eo me solvat amantem* (*Aeneis* 4,478-479).²⁴ Tatsächlich wird das vierte Buch enden, indem Dido sich in den Flammen durch das Schwert des Helden das Leben nimmt, wodurch sie zumindest von ihrem praktischen Schaden beziehungsweise ihren dahingehenden Sorgen erlöst werden kann, denen sie sich nun nicht mehr zu stellen hat. Wie aber kann ihr körperlicher Schaden und dessen ritueller Charakter mit Hinblick auf die emotionale Ebene interpretiert werden?

SILVA geht davon aus, dass es sich bei dem Verbrennen der Gegenstände weniger um eine symbolische Zerstörung des ehemaligen Geliebten handle, sondern vielmehr um ein Ritual, das das Vergessen desselben unterstützen solle.²⁵ Unter anderem wird eine Analogie zu Ovids *remedia amoris* hergestellt, worin bei Liebeskrankheit dazu geraten werde, Erinnerungsstücke an das Begehrensojekt zu verbrennen, und zugleich vor der Gefahr gewarnt, sich von dergleichen nicht trennen zu können, für die zerbrochene Beziehung relevante Orte aufzusuchen et cetera.²⁶ Die Parallelen zu Didos Ritual sind nicht zu leugnen und ergeben Sinn für die Figur, zumal sie auf emotionaler Ebene von dessen Gelingen profitieren könnte – wenn

²³ [...] *das Fatum steht im Weg, und ein Gott verschließt dem Mann das geneigte Ohr.* (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

²⁴ *Schwester, ich habe einen Weg gefunden – du darfst mich beglückwünschen –, der mir ihn wiedergibt oder mich doch von meiner Liebe zu ihm befreit.* (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

²⁵ Vgl. Silva: *Magic and Memory* (2021), S. 1002.

²⁶ Vgl. Silva: *Magic and Memory* (2021), S. 1007-1009.

sie auch entschlossen zu sterben ist, so ist die Annahme naheliegend, dass sie dies wenigstens losgelöst von ihren negativen Erinnerungen und Empfindungen tun möchte.²⁷ Didos tatsächliches Verhalten ist allerdings widersprüchlich: Indem sie ihren Tod auf dem einstigen Ehebett durch einen der zu vernichtenden Gegenstände sucht, zeigt die Figur gerade einen Unwillen, ihre Liebe hinter sich zu lassen; frappierend ist in diesem Kontext auch das direkte Ansprechen der Gewänder des Helden zu Beginn ihrer letzten Rede: *dulces exuviae, dum fata deusque sinebat, / accipite hanc animam meque his exsolvite curis* (*Aeneis* 4,651-652).²⁸ Dido spricht selbst aus, dass sie eigentlich von ihrem Schmerz befreit werden möchte, wählt aber unter Berücksichtigung von SILVAS These eine vollkommen kontraproduktive Strategie, indem sie ausgerechnet Aeneas' Kleidung adressiert, die natürlich eine starke symbolische Verbindung mit dem Verursacher ihres Leides aufweist. Wenn ein Funktionieren des Rituals auch eine heilsame Wirkung auf ihre emotionale Ebene haben könnte, wird dies durch ihre Interaktion damit zunichte gemacht: Aus dem symbolischen Sterben des Begehrensobjekts allein – zumindest in der Erinnerung Didos – wird ein gemeinsames, was trotz der körperlichen Vernichtung der Figur selbst eine Stagnation der emotionalen Ebene bedeutet. Dass der Tod Didos nicht mit einer bedingungslosen Erlösung gleichgesetzt werden kann, zeigt auch Aeneas' Besuch in der Unterwelt im sechsten Buch der *Aeneis*. Der Ort, an dem er ihr dort begegnet, wird folgendermaßen beschrieben:

*hic quos durus amor crudeli tabe peredit
secreti celant calles et myrtea circum
silva tegit; curae non ipsa in morte relinquit.* (*Aeneis* 6,442-444)²⁹

Didos emotionaler Schaden ist also nach wie vor präsent; dem bestürzten Helden, der diese letzte Möglichkeit einer Aussprache und Rechtfertigung seinerseits zu nutzen versucht, begegnet sie lediglich mit finsternen Blicken (vgl. *Aeneis* 6,467-471). Allerdings ist sie in ihrem Schmerz nicht allein, denn sie ist – trotz ihrer Untreue – wieder mit ihrem ersten Mann Sychaeus vereint:

²⁷ Vgl. Silva: *Magic and Memory* (2021), S. 1005.

²⁸ *Ihr Gewänder, geliebt, solange Fatum und Gottheit es erlaubten, nehmt mein Leben hin und erlöst mich von meinem Kummer!* (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

²⁹ *Hier geben denen, die unglückliche Liebe in grausamem Siechtum verzehrte, verborgene Pfade Schutz, und ein Wald von Myrten birgt sie ringsum; der Schmerz verlässt sie selbst im Tod nicht.* (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

*tandem corripuit sese atque inimica refugit
in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
respondet curis aequatque Sychaeus amorem. (Aeneis 6,472-474)*³⁰

Um Didos Schicksal zu Ende interpretieren zu können, ist die Frage zu klären, weshalb Sychaeus sich mit ihr unter den unglücklichen Liebenden aufhält. Dyck etwa empfindet dessen Anwesenheit an der Seite seiner Frau als »the only poetically satisfying conclusion. Dido has been accepted back by the husband whose memory she has, as she thought, slighted.«³¹ Während es stimmt, dass Sychaeus ihr verzeihen zu haben scheint, liefert dies allein jedoch noch keine befriedigende Erklärung für seine Anwesenheit aus der Textebene heraus und setzt ihn als Figur in ein starkes Abhängigkeitsverhältnis zu Dido. Interessant ist ein Versuch, ihn ebenfalls über die Ebenen zu analysieren, da diese bei ihm ganz anders als jene seiner Frau angeordnet sind: Am Anfang steht Sychaeus' körperlicher Schaden, als er von seinem Schwager Pygmalion ermordet wird. Dieser ist eng verbunden mit seiner praktischen Ebene, da die Tat aus Habgier geschieht – hierfür kann Dido allerdings Rache üben, indem sie mit den Reichtümern ihres Bruders flieht. Es ist wichtig zu betonen, dass dies nur durch Sychaeus' Zutun geschehen kann, der seiner Witwe im Traum erscheint, um auf diesem Wege seine eigene Ermordung aufzuklären und ihr weitere Handlungsanweisungen zu erteilen. Sychaeus wird also als Figur dargestellt, die auch posthum noch großen Anteil an Didos Leben nimmt – man denke auch an die Rufe, die sie kurz vor ihrem eigenen Tod von Sychaeus' Schrein zu vernehmen glaubt (vgl. *Aeneis* 4,457-461). Insofern scheint es denkbar, dass ihr Treuebruch es selbst im Tod noch vermag, ihn emotional zu schädigen. In diesem Kontext sei an die Rede Annas erinnert, die ihre Schwester von einer Verbindung mit Aeneas überzeugen wird – unter anderem mit der Behauptung, einen Verstorbenen kümmere ihr Liebesleben nicht mehr (vgl. *Aeneis* 4,31-34). Dass letzten Endes das Gegenteil aller Hoffnungen eintritt, die Anna in Dido weckt, wurde bereits festgestellt und sollte auf diesen Punkt ausgeweitet werden.

Eine Analyse über die Ebenen legt also den Gedanken nahe, dass auch Sychaeus ein verwundeter Liebender ist und seine Daseinsberechtigung in diesem Abschnitt der Unterwelt nicht nur über die Anwesenheit Didos erhält. Was aber bedeutet dies für Dido selbst? Ihr körperlicher Schaden mit dem damit einhergehenden räumlichen Übergang bildet natürlich

³⁰ *Endlich raffte sie sich auf und floh feindselig in den schattenspendenden Hain, wo ihr früherer Gatte Sychaeus ihren Schmerz teilt und ihre Liebe erwidert.* (Übersetzung von Edith und Gerhard Binder).

³¹ Dyck: Sychaeus (1983), S. 244.

die Grundvoraussetzung für ein Wiedersehen mit Sychaeus. Wirklich zustande kommen kann dieses aber nur, weil auch sie in ihrem Tod nicht von ihrem emotionalen Schaden befreit wird, sie also eine unglückliche Liebende bleibt. Formal sind ihre Ebenen also nach langer Zeit wieder in Einklang mit denen ihres ersten Mannes – das Teilen ihres Schmerzes bedeutet in diesem Sinne nicht bloßes Mitleid vonseiten Sychaeus', sondern ein Verstehen, ein Nachempfinden auf Basis einer ähnlichen Erfahrung, dem Abwenden eines Begehrensobjekts. Didos körperliche Desintegration bringt folglich nicht die ersehnte Erlösung, aber gerade ihr bleibender Schmerz eine unverhoffte Wiedervereinigung.

1.2 Medea

Der Dido-Kreis demonstriert durch die darin etablierten Ebenen grundlegend, auf welche Weisen eine Figur geschädigt werden kann, bietet aber auch einen Vorgeschmack darauf, wie sie sich zueinander verhalten, welche Wechselwirkungen und weitere Dynamiken zwischen den Ebenen allgemein entstehen können. Während Dido modellhaft für die zu analysierende Figur steht, die von diesen Schäden selbst betroffen ist, zeigen die anderen beiden Kreise, wie sie auf andere Figuren des Textes übergreifen können. Medea, Modell des zweiten Kreises, versteht es, ihre Position dabei selbst in Worte zu fassen:

*Denn so verhält es sich: Den Freunden von zu Haus
bin feindlich ich geworden; aber die, an welchen ich nicht übel handeln hätt
gedurft, die habe – Gunst erweisend dir – zu Gegnern ich.
So hast du mich vor vielen von den Griechenfraun beglückt
gemacht für dieses. Einen wunderbaren Mann an dir
hab ich, und einen treuen, ich, die Elende! (Medea, 506-511)³²*

Ausgangspunkt des Schadens ist bei Medea stets ihre Beziehung zu ihrem Mann Iason, der in diesen Versen adressiert wird: Sie erinnert sich an die Figuren, denen sie bislang Leid zugefügt hat, weil sie in unterschiedlicher Form in Berührung mit ihrer Liebe zu ihm gekommen sind, gesteht sich aber auch ein, dass ihre Taten letztlich unbelohnt bleiben – denn Iason hat sie zu Beginn der Tragödie von Euripides bereits für eine Königstochter verlassen, was weitere destruktive Folgen nach sich ziehen wird. Was Medea im Rahmen des Konzepts der *Konzentrischen Kreise* als Modell ausmacht, ist damit nicht primär der Schaden, den sie selbst erleidet, wenn dieser bei einer Interpretation ihrer Handlungen auch nicht ausgespart werden

³² Alle Zitate aus Euripides' *Medea* stammen aus der Übersetzung von Paul Dräger.

kann, oder den sie Iason noch zufügen wird, sondern vielmehr der, den sie in Zusammenhang mit ihrer Liebesbeziehung außenstehenden Figuren zufügt, mit denen sie kein Begehrensverhältnis verbindet.

Unter Berücksichtigung unterschiedlicher Texte antiker Autoren sollen im Folgenden Medeas Bruder Apsyrtos, König Pelias, Iasons neue Braut sowie seine gemeinsamen Söhne mit Medea betrachtet werden, um wiederum beispielhaft zu illustrieren, wie dieses Schadensmodell in einer konkreten Analyse aussehen könnte. Dabei soll der Versuch unternommen werden, die Schäden, die Medea jeweils in sehr unterschiedlichen Phasen ihrer Beziehung mit Iason verursacht, abermals unter Zuhilfenahme der drei Ebenen zu erklären.

1.2.1 Schaden ohne Begehren – ein Prisma an Möglichkeiten

Zum besseren Verständnis von Medeas Taten sollte zunächst ihre Ausgangssituation noch vor Beginn ihrer Beziehung vor Augen gehalten werden: Sie verliebt sich in Iason, als dieser von ihrem Vater Aietes zur Erringung des Goldenen Vlieses mit nicht nur scheinbar unmöglichen, sondern auch lebensgefährlichen Aufgaben betraut wird, was Medea, wie sie in Ovids *Metamorphosen* dargestellt wird, selbst in eine vulnerable Lage bringt:

*nam cur iussa patris nimium mihi dura videntur?
sunt quoque dura nimis! cur, quem modo denique vidi,
ne pereat, timeo? quae tanti causa timoris? (Met. 7,14-16)³³*

Die Aktivierung ihrer emotionalen Ebene durch Iason ist zunächst auch für Medea kein durchwegs positives Erlebnis, ist sie doch von Beginn an insofern geschädigt, als sie fürchtet, ihr Begehrensobjekt verlieren zu können. Auch hier, man denke an die Ängste Didos und Herzeyloides zurück, steht die realistische Option im Raum, dass dieses ungewollte Ereignis eintreten könnte, was eine Etablierung einer Liebesbeziehung unmöglich machen und den Schaden dadurch mehren würde. Darüber hinaus hofft Medea auf praktische Vorzüge durch eine Verbindung mit Iason, denn sie ist nur allzu bereit, ihr Vaterland, das sie als barbarisch empfindet, mit ihm zu verlassen, während sie von dem Ansehen träumt, das ihr als seine Retterin zuteilwürde (vgl. *Met.* 7,48-61). Also beschließt sie, den Helden, der ihr im Gegenzug die Ehe anbietet, bei der Erfüllung seiner Aufgaben durch ihre magischen Fähigkeiten zu

³³ Denn warum scheinen mir die Befehle des Vaters allzu hart? Sie sind auch wirklich allzu hart! Warum habe ich Angst, er, den ich eben erst gesehen habe, könnte umkommen? Warum ist meine Furcht so groß? (Übersetzung von Michael von Albrecht).

unterstützen (vgl. *Met.* 7,89-99). An dieser Stelle lässt sich eine Dynamik beobachten, die für Medeas Handlungen, aber auch die einiger anderer Figuren, die sich in ihrem Kreis bewegen, grundlegend ist – diese lässt sich über den Versuch ACKAHS in Bezug auf Euripides' *Medea* erklären, Liebe als Ressource zu begreifen, die er folgendermaßen definiert:

a resource is anything a person, x, controls which another, y, wants; for y will be motivated to comply with x's wishes in order to secure the resource from x. Thus x will have power over y.³⁴

Die Besonderheit an Liebe als Ressource sei, dass sie, man denke etwa an ein materielles Gut wie Geld, nicht gestohlen oder gewaltsam genommen werden könne, vielmehr müsse sie vom Begehrensobjekt »verliehen« werden: »indeed, it is genuine if given freely and spontaneously.«³⁵ Medeas Liebe zu Iason bewegt sie also zu Taten, beginnend mit ihrer Hilfe bei den Aufgaben ihres Vaters, die in dem Helden ähnliche Gefühle für sie wecken und ihr Begehren damit erfüllen sollen, wird ACKAHS Formel auf die Geschehnisse vor Euripides' Tragödie bezogen. Über das Konzept betrachtet, beginnt Medeas Geschichte mit dem Wunsch, Iasons emotionale Ebene mit ihrer in Übereinstimmung zu bringen. Da sie diese nicht direkt manipulieren kann, muss dies über andere Ebenen geschehen, in ihrem Fall sowohl über die praktische, indem sie ihn dabei unterstützt, Ruhm zu erlangen, als auch, wie durch ihre folgenden Taten noch gezeigt werden wird, über die körperliche. Dieser Dynamik ist beispielsweise auch Siegfried im *Nibelungenlied* unterworfen, der noch vor seiner Heirat die Burgunden im Krieg gegen die Sachsen und Dänen tatkräftig unterstützt – indem er zahlreichen Figuren körperlichen und durch den Verlust des Krieges auch praktischen Schaden zufügt, lässt er die Familie seiner Angebeteten Kriemhild im Gegenzug profitieren. Als diese ihm dafür dankt, gesteht er offen, es um ihrer Zuneigung willen getan zu haben: *daz ist nâch iuweren hulden, mîn frou Kriemhilt, getân* (NL, 302,4).

Sehen wir uns an, wie Medea selbst verfährt – was in den *Metamorphosen* ausgespart wird, beschreibt Apollonius von Rhodos in seinen *Argonautika* ausführlich: Als Medeas Verrat an ihrem Vater durch ihre Hilfestellung offensichtlich geworden ist und sie sich mit Iason auf der Flucht befindet, wird das Paar unter der Führung Apsyrtos', Medeas Bruder, verfolgt. Um dessen Armee zu zerstreuen, wird der Entschluss gefasst, ihn zu töten (vgl. Apoll. *Argo.* 4,404-409). Wenn dieser zunächst auch von Iason ausgeht, stimmt Medea ihm rasch zu und erklärt sich bereit, ihre Rolle bei der Tat zu übernehmen: *Doch ich werde eben jenen sanft bereden,*

³⁴ Ackah: Euripides' *Medea* and Jason: A Study in the social Power of Love (2017), S. 33.

³⁵ Ackah: Euripides' *Medea* and Jason: A Study in the social Power of Love (2017), S. 37.

auf dass er in deine Hände falle (Apoll. *Argo*. 4,415-416).³⁶ Tatsächlich unterstützt sie Iason dabei, ihren Bruder zu erschlagen, indem sie ihn in einen Tempel lockt und dort durch ein Gespräch über eine vermeintliche Rückkehr ihrerseits in das Reich ihres Vaters ablenkt (vgl. Apoll. *Argo*. 4,435-474). Apsyrtos ist damit die erste Figur, die in Zusammenhang mit Medeas Liebesbeziehung körperlich geschädigt wird; gemäß der Formel *ACKAHS* beugt sie sich also dem Wunsch ihres Begehrensobjekts, um sich dessen Liebe zu sichern – Iason hat tatsächlich diese Macht über sie, wie Kriemhild sie über den letzten Endes für sie in den Krieg ziehenden Siegfried hat. Allerdings darf der Mord an Apsyrtos nicht auf einen reinen Gefallen für Iason reduziert werden, stellt der Bruder doch auch ein Hindernis dar, das die Etablierung der Liebesbeziehung massiv gefährdet und Medea von ihrem neuen und aus ihrer Sicht besseren Leben, für das sie sich schon längst entschieden hat, trennen könnte. Wäre er erfolgreich, bedeutete dies Einbußen aus Medeas Perspektive auf emotionaler und praktischer Ebene durch den Verlust ihrer erträumten Zukunft sowie mögliche Bestrafungen für ihren Verrat, vor denen sie sich natürlich schützen möchte. Formal lässt sich dieses Muster auch in der höfischen Literatur beobachten; so wäre ein Beispiel für eine Figur im Medea-Kreis Wigalois aus dem gleichnamigen Roman Wirnts von Grafenberg: Der Held tötet seinen Hauptwidersacher Roaz einerseits, weil ein Sieg über ihn die Bedingung für eine Heirat mit seiner Angebeteten Larie ist – Roaz steht also, Apsyrtos nicht unähnlich, der Liebesbeziehung der Figur im Weg –, andererseits würde ein Vermeiden des körperlichen Schadens des Widersachers nicht nur die Entbehrung seiner großen Liebe auf emotionaler Ebene bedeuten, sondern auch ein Nichtbestehen der Aufgabe, für die Wigalois den Artushof verlassen hat, sowie den Verlust des Königreiches, das er an der Seite Laries regieren würde, also immense Defizite auf der praktischen Ebene (vgl. *Wig.*, 3782-3839). Das Anwenden des Konzepts auf Wigalois erinnert außerdem nachdrücklich an den rein formalen, sich abseits moralischer Konnotationen bewegendem Charakter dieses – da es sich bei Roaz um einen Teufelsbündler handelt, der seinerseits viel Leid auf der Figurenebene verursacht hat, ist dessen Tötung innerhalb des Textes als weitaus weniger ambivalent zu betrachten als die Taten Medeas in ihren jeweiligen (vgl. *Wig.*, 3656-3665); ausschlaggebend ist lediglich, dass der Held ihn in Zusammenhang mit seinem Begehren schädigen muss.

Während Wigalois sich allerdings auf ein glückliches Leben mit Larie als Herrscherpaar freuen darf, er also auf allen Ebenen von seinem Sieg profitiert, hat Medeas erster Mord bei

³⁶ Alle Zitate aus Apollonius' *Argonautika* stammen aus der Übersetzung von Paul Dräger.

Weitem nicht nur positive Folgen. BREMMER fasst ihre Lage nach dem Tod ihres Bruders folgendermaßen zusammen:

By killing her brother, Medea not only committed the heinous act of spilling familial blood, she also permanently severed all ties to her natal home [...]. Through Apsyrtus' murder, she simultaneously declared her independence from her family and forfeited her right to any protection from it. [...] There was only one way for Medea to go, then: she had to follow Jason and never look back.³⁷

Ähnliche Beobachtungen macht, bereits mit Hinblick auf Euripides' Tragödie, GEROLEMOU; unter anderem schreibt sie über Medea: »Denn sie ist einsam und ohne Freunde [...] und daher hat Iason ihr alles bedeutet.«³⁸ Medeas Beteiligung am fatalen körperlichen Schaden Apsyrtos' bedeutet also, dass sie sich durch den Verlust ihrer familiären Zugehörigkeit und ihrer Heimat auf praktischer Ebene stark von Iason und dessen Wohlwollen abhängig gemacht hat. Gerade GEROLEMOUS Formulierung legt außerdem nahe, dass durch das Wegfallen ihres übrigen sozialen Netzwerks dem Funktionieren ihrer Liebesbeziehung ebenso auf emotionaler Ebene eine umso höhere Bedeutung zukommt, ist Iason für Medea doch *der, in dem für mich alles beschlossen lag (Medea, 228)*.

Im Grunde erschafft Medea durch ihr Begehren und das »Erarbeiten« dessen Erfüllung folglich einen Mikrokosmos, der nur sie und Iason beinhaltet und deutlich von ihrer restlichen Lebenswelt abgegrenzt ist: Von den Taten, die sie begeht, beginnend mit dem Verrat an ihrem Vater durch ihre Hilfestellung, mag sie zunächst innerhalb ihrer Beziehung profitieren, da sie ihrem Begehrensobjekt zugutekommen – so sichern sie ihr eine Ehe mit Iason und ein vermeintlich besseres neues Leben an seiner Seite. Außerhalb dieses Mikrokosmos wird sie allerdings durch ebendiese geschädigt, indem sie sich aufgrund ihrer von der restlichen Figurenebene als problematisch eingestuften Handlungen immer weiter isoliert, also Verbindungen zerstört, die ihr einst Sicherheit geboten haben und womöglich sogar mit Zuneigung verbunden waren. Der Profit innerhalb dieses Mikrokosmos wird abseits davon somit in das Gegenteil umgewandelt, also Schaden, der für die Figur selbst allerdings erst von Relevanz sein wird, als ihre Beziehung zerbricht und sie gezwungen ist, sich mit den Konsequenzen ihrer Handlungen im Makrokosmos auseinanderzusetzen. Dieser Ablauf lässt sich beispielsweise bei Gotelind, der Schwester der titelgebenden Figur in Wernhers *Helmbrecht* beobachten: Weil sie sich an der Seite eines Räubers ein glückliches, komfortables

³⁷ Bremmer: Why Did Medea Kill Her Brother Apsyrtus? (1997), S. 100.

³⁸ Gerolemou: Bad Women, Mad Women (2011), S. 295.

Leben erhofft, gibt sie ihre bisherige Familienzugehörigkeit auf: *nû wizze daz ich wâge / vater, muoter und mâge* (Helm., 1429-1430). Ihre Entscheidung wird ihr zum Verhängnis, als ihr neuer Mikrokosmos bereits an ihrem Hochzeitstag durch die Tötung ihres Mannes zerstört und sie durch den Verlust jeglicher sozialer Zugehörigkeit sowie eine Vergewaltigung auf allen drei Ebenen geschädigt wird (vgl. Helm., 1631-1638). Was Gotelind von Medea unterscheidet, ist natürlich, dass sie aufgrund ihres Begehrens keine weiteren Figuren schädigt, sie sich also lediglich im Dido-Kreis bewegt. Medea hingegen hat bereits durch ihre Beteiligung an der Ermordung Apsyrtos' unter Beweis gestellt, dass sie keinerlei Interferenz mit ihrem Mikrokosmos duldet – eine Erfahrung, die auch König Pelias machen muss.

Die *Argonautika* beginnen mit der an Pelias gerichteten Prophezeiung, *durch die Eingebungen desjenigen Mannes, den er mit nur einer Sandale aus dem Volke kommend sähe, bezwungen zu werden* (Apoll. Argo. 1,6-7). Als Pelias in Iason diesen Mann erkennt, beschließt er, ihn auf die Suche nach dem Goldenen Vlies zu schicken – in der Hoffnung, den Helden dadurch zu beseitigen (vgl. Apoll. Argo. 1,5-17). Der König steht Medeas Begehrensobjekt damit von Beginn an alles andere als wohlwollend gegenüber; in den *Argonautica* des Valerius Flaccus treibt er zudem dessen Eltern in den Selbstmord (vgl. Val. Argo. 1,747-826).

Die Art des Schadens, den Pelias durch Medea erleidet, lässt sich zunächst Ovids *Metamorphosen* entnehmen: Der König wird von seinen eigenen Töchtern erdolcht, nachdem Medea diese davon überzeugt hat, der Gewaltakt sei Teil eines magischen Rituals, das ihn verjüngen werde – sie selbst versetzt Pelias den Todesstoß, ehe sie flüchtet (vgl. Met. 7,297-349). Formal ist nun interessant, weshalb die Figur die Tat begeht beziehungsweise was sie dadurch zu gewinnen hofft. Ovid selbst lässt sie dazu in seinen *Heroides* Stellung beziehen:

*quid referam Peliae natas pietate nocentes
caesaque virginea membra paterna manu?
ut culpent alii, tibi me laudare necesse est,
pro quo sum totiens esse coacta nocens. (Her. 12,129-132)³⁹*

Medea betont also explizit, die Tat in Iasons Interesse begangen zu haben; Ähnliches geschieht bei Euripides, als sie ihrem Mann im selben Kontext vorwirft, ihr trotz allem nicht die Treue gehalten zu haben: *Obwohl du dies von uns, o übelster der Männer, hast erfahren, / hast du verraten uns und hast erworben neues Ehelager* (Medea, 488-489). Ihre Worte sind mit ihrer

³⁹ Was soll ich reden von Pelias' Töchtern, die freveln aus Liebe, / die ihres Vaters Leib schlachten mit eigener Hand? / Sollen mich andere tadeln, an dir jedoch ist's, mich zu loben, / freveln muß' ich für dich, was ich so häufig getan; (Übersetzung von Bruno W. Häuptli).

Ausgangssituation nach dem Mord an Apsyrtos und ihrem Mikrokosmos, den sie dadurch endgültig betreten hat, in einem Kontext zu betrachten: Nachdem Medea sich auf emotionaler und praktischer Ebene stark von Iason abhängig gemacht hat, kann die Tötung dessen Widersachers als Methode betrachtet werden, ihr Wohlergehen auf diesen Ebenen zu konsolidieren, den Mikrokosmos also zu erhalten, wobei wiederum ein Zusammenhang mit ACKAHS Formel hergestellt werden kann – Medea möchte sich nun die Ressource der Liebe ihres Begehrensobjekts, die sie durch die erste Tötung erlangt zu haben scheint, weiterhin sichern, indem sie zu dessen Gunsten handelt. Im Gegenzug für diesen körperlichen Schaden erwartet sie von Iason eine Fortsetzung der Erfüllung ihres Begehrens und damit den Schutz ihrer beiden darauf angewiesenen Ebenen. Ähnlich verhält sich Gunnar in der *Völsungen-Saga*: Da er seine Frau Brynhild nicht verlieren möchte, lässt er sich dazu überreden, ihren ehemaligen Geliebten Sigurd, mit dem sie ein mehr als problematisches Verhältnis verbindet, ermorden zu lassen. Gunnar weiß, dass sich die Tötung seines durch Eide an ihn gebundenen Schwagers außerhalb des Mikrokosmos seiner Liebesbeziehung als verfänglich erweisen wird, nimmt dies aber in Kauf, um Brynhilds Liebe zu bewahren, denn sie ist ihm *lieber als alles, aller Frauen hehrste ist sie* (VS, S.77).

In der letzten Phase ihrer Beziehung mit Iason demonstriert Medea jedoch, was geschehen kann, sollte ihr Begehrensojekt beschließen, ihr den ersehnten Schutz zu entziehen und den »Handel« dadurch scheitern zu lassen – so beginnt Euripides' Stück damit, dass sie von Iason, mit dem sie mittlerweile zwei Söhne hat, für die korinthische Königstochter verlassen worden ist, was die Zerstörung ihres Mikrokosmos und damit die Konfrontation mit ihren früheren Entscheidungen außerhalb davon zur Folge hat: Medea wird also sowohl emotional als auch praktisch geschädigt, indem sie nicht nur ihre vermeintlich große Liebe verliert, sondern auch die letzte soziale Zugehörigkeit, die ihr mit dieser noch geblieben ist; bald droht ihr zudem die Verbannung aus Korinth durch König Kreon und sie blickt alleingelassen einer ungewissen Zukunft entgegen (vgl. *Medea*, 271-291). Dass sie ihren prekären Status teils selbst herbeigeführt hat, ist der Figur durchaus bewusst:

*Wohin soll ich mich wenden jetzt? Zu meines Vaters Haus,
das ich für dich verraten hab wie auch das Vaterland und hierher bin gelangt?
Oder zu den unglücklichen Peliaden? Wahrlich schön
empfangen mich in ihrem Haus die, deren Vater ich getötet hab! (Medea, 502-505)*

Während Medea einst bereitwillig die aufgezählten Taten begangen hat, um ihr Begehren zu erfüllen, sieht sie deren an diesem Punkt nicht nur überflüssigen, sondern für sie selbst auch destruktiven Charakter – dies konnte wiederum nur durch Iason geschehen, der ihr seine Liebe weggenommen und einer anderen Frau gegeben, Medeas irreversible Opfer durch das Entziehen der ersehnten Ressource ad absurdum geführt hat, was in ihr nun den Wunsch nach Genugtuung weckt: *Ich fehlte damals, während ich verließ / das väterliche Haus, durch Reden eines Griechen-Manns / beschwätzt, der uns mit Gott die Strafe zahlen wird* (Medea, 800-802). Zu diesem Zweck wird sie abermals körperlichen Schaden verursachen, der allerdings nicht ihr Begehrensobjekt selbst, sondern ein weiteres Mal Figuren außerhalb ihrer Beziehung treffen wird: So kündigt Medea die Ermordungen der Braut Iasons und ihrer beiden Söhne an, nachdem ihr von König Aigeus Asyl in Athen zugesichert worden ist (vgl. Medea, 764-810). In derselben Rede erklärt sie ihre genauen Motive:

*Denn weder wird er je die Kinder sehen von mir
zukünftig lebend, noch wird er mit seiner neugejochten Braut
ein Kind sich zeugen, da als eine Üble übel
sie sterben notwendig durch meine Gifte muss.
Nicht einer soll für feig und kraftlos halten mich
und nicht für ruheliiegend, sondern von entgegenstehender Art,
beschwerlich Feinden und den Freunden wohlwollend!
Von solchen nämlich ist am rühmlichsten das Leben.* (Medea, 803-810)

Aus diesen Versen lassen sich zwei wichtige Faktoren ablesen: Zunächst wählt Medea durch die Morde an ihren Kindern und der Königstochter den einzigen ihr möglichen Weg, Iason formal genauso zu schädigen, wie er sie durch sein Verlassen geschädigt hat. Auf der praktischen Ebene beendet sie seine Blutlinie und nimmt ihm mit seiner Braut die Möglichkeit, diese fortzusetzen – abgesehen von den politischen und sozialen Vorzügen, die eine Ehe mit ihr bedeutet hätte.⁴⁰ Andererseits verursacht sie ihm besonders durch die Tötung der Söhne bewusst immenses emotionales Leid, erwidert sie doch auf die Frage des Chores, ob sie diese Tat wirklich über sich bringen könne: *Denn so am stärksten dürft gequält wohl sein mein Mann* (Medea, 817). Die zweite Hälfte des Zitats impliziert zudem den Wunsch Medeas nach einer neuen Identität – sie kann nicht mehr die frühere Frau sein, die alles für Iason zu tun bereit war, sei es Verrat an ihrer Familie oder das Schädigen anderer Figuren, da der Raum, in dem dies durch Iasons Liebe oder zumindest die Hoffnung darauf zu rechtfertigen war, nicht mehr existiert. Dies bedeutet allerdings auch, dass ihr Begehrensobjekt – man denke an die Formel

⁴⁰ Vgl. Gerolemou: Bad Women, Mad Women (2011), S. 284.

ACKAHS zurück – die Macht über sie verliert, denn die dieser zugrundeliegende Ressource ist für Medea unwiederbringlich verloren, sie muss nicht mehr darum kämpfen: »Keine Zeit und kein Raum bleibt Medea, um ihren Mann zurückzugewinnen [...]. Es ist also zu erwarten, dass, wenn Medea etwas unternehmen sollte, es verderblich und keine Rettungsaktion sein wird.«⁴¹ Indem Medea zuerst Iasons Braut und dann seine Söhne ermordet, schädigt sie zwar ein weiteres Mal Figuren wegen ihres Begehrensverhältnisses körperlich, trotzdem wird der Gewalt eine neue Bedeutung zugeführt, da Medea unter Beweis stellt, dass sie die zu verdienende Ressource durchaus nicht vor Augen haben muss, um diese auszuüben. Aus formaler Sicht könnten diese letzten Tötungen als Mittel zu einer Machtumkehr interpretiert werden: Nachdem Iason sie durch sein Versagen, sie emotional und praktisch zu schützen, aus dem ursprünglichen Machtverhältnis befreit hat, verliert Medea selbst das Interesse an seinem Wohlergehen, das einst eine treibende Kraft für sie war, aber nun nicht mehr profitabel für sie ist. Durch diese Verschiebung in Kombination mit ihrem grundsätzlichen destruktiven Potential, das die Figur bereits mehrfach unter Beweis stellen konnte, wird Iasons emotionales und praktisches Glück selbst zu einer Ressource, die Medea nun kontrolliert und ihrerseits Macht über den ehemaligen Geliebten verleiht. Um diese gemeinsam mit ihrer neuen, zutiefst negativen Positionierung Iason gegenüber zu demonstrieren, sind ihre Gewaltakte vonnöten, nach deren Vollbringung sich Medea – trotz ihres eigenen Bedauerns über den Tod der Kinder – zufrieden zeigt, ist ihre Botschaft doch mehr als angekommen:

*Deswegen nenne mich auch Löwin, wenn du willst,
und Skylla, die Tyrseniens Boden hat bewohnt!
Dein Herz hab nämlich ich, wie's nötig war, gepackt. (Medea, 1358-1360)*

Am Ende des Medea-Kapitels lässt sich das allgemeine Resümee ziehen, dass Figuren außerhalb eines Begehrensverhältnisses aus sehr diversen Motiven geschädigt werden können – etwa um dieses zu etablieren (Apsyrtos), zu stärken (Pelias) oder auch aus Rachegelüsten dem treulosen Begehrensobjekt gegenüber (Iasons Braut und Söhne). Medea demonstriert nach dem Dido-Kapitel, das auf die zu analysierende Figur selbst und deren Schaden fokussiert war, außerdem erstmals, wie die Ebenen dieser Figur mit denen anderer in Dialog treten und welche Einflüsse sie aufeinander nehmen können: So findet Medea sich wiederholt in der Situation, unterschiedliche Figuren körperlich schädigen zu müssen, um

⁴¹ Gerolemou: *Bad Women, Mad Women* (2011), S. 296-297.

selbst emotional und praktisch profitieren zu können, aber auch, um ihr Begehrensojekt fühlen zu lassen, was es ihr durch das Entziehen dieser Gewinne angetan hat, und sich schließlich über dieses zu erheben. Wechselwirkungen wie diese werden auch im letzten *Konzentrischen Kreis* von hoher Relevanz sein, in dem zwei sehr unterschiedliche, aber gleichermaßen destruktive Begehrensverhältnisse betrachtet werden sollen.

1.3 Phaidra

*Auch jene hasse ich, die sich in ihren Worten tugendhaft gebärden,
doch insgeheim gewissenlosem Wagnis frönen.
Wie nur, o Meeresherrin Kypris,
blicken diese ihren Ehemännern ins Gesicht
und fühlen keinen Schauer vor dem Dunkel, ihrem Helfershelfer,
und dem Gebälk des Hauses, dass es einmal plaudern könnte? (Hipp., 413-418)⁴²*

Phaidra, Modell des dritten *Konzentrischen Kreises*, hadert in diesen Versen mit sich selbst: Sie ist mit König Theseus verheiratet, dem sie die Treue halten möchte, verliebt sich aber in Hippolytos, dessen Sohn aus erster Ehe, der sich als unerreichbar erweist – letzten Endes wird keine der drei Figuren die Geschehnisse des Tages, den Euripides' Tragödie umfasst, unbeschadet überstehen, wobei das Handeln Phaidras ausschlaggebend sein wird.

Was Phaidra als Modell auszeichnet, ist ihr Eingebundensein in ein klassisches Figurendreieck, das uns im letzten großen Kapitel des Konzepts die Betrachtung beider Optionen ermöglicht, wer durch die zu analysierende Figur innerhalb eines Begehrensverhältnisses geschädigt werden kann. Die erste repräsentiert der titelgebende Hippolytos selbst: Er wird von Phaidra geliebt, gerade dadurch aber in den Tod getrieben, womit er für das geschädigte Begehrensojekt steht – bei einer konkreten Analyse befände sich beispielsweise aus Medeas Perspektive Iason in dieser Position, für dessen Liebe sie zahlreiche Opfer gebracht hat, sich aber an ihm rächt, als er ihr diese dennoch entzieht. Die zweite Option ist in der Figur des Theseus zu erkennen, der starke Gefühle für seine Frau Phaidra hegt, die ihm im Laufe der Tragödie jedoch großes Leid verursachen werden und ihn exemplarisch für das geschädigte Begehrenssubjekt stehen lassen. Würde etwa Vergils Aeneas über das Konzept betrachtet, wäre auch er Teil des Phaidra-Kreises, da sein Aufbruch zu Schäden auf allen drei Ebenen der ihn begehrenden Dido führt.

⁴² Alle Zitate aus Euripides' *Hippolytos* stammen aus der Übersetzung von Kurt Steinmann.

Zugegebenermaßen scheinen sowohl Hippolytos als auch Theseus in ihren jeweiligen Rollen innerhalb des Konzepts sehr abgegrenzt: So wird Phaidras Verliebtheit von ihrem Stiefsohn keineswegs erwidert, ebenso wenig ist je von nennenswerter Bedeutung, inwiefern sie ihren Ehemann begehrt. Bei einem Versuch, literarische Figuren im Phaidra-Kreis auszumachen, fällt jedoch rasch auf, dass die durch sie geschädigten sich oftmals sowohl als Begehrensubjekte als auch -subjekte zu ihnen verhalten. Hierbei ist im Zuge der Interpretation zu diskutieren, welche der beiden Optionen für den konkreten Schaden, den die geschädigte Figur durch die schädigende erleidet, inwiefern relevant ist. Gehen wir zur Veranschaulichung von Laudine als im Zentrum der Analyse stehende Figur aus: Ihr Ehemann Iwein erfüllt grundsätzlich beide Rollen, da die Minne innerhalb ihrer Beziehung gegenseitiger Natur ist. Laudines Handeln im Phaidra-Kreis wird ausgelöst, indem Iwein seine Frist versäumt, was zu seiner Verbannung durch seine Frau führt. Formal bedeutet dies, dass er Laudine aus ihrer Perspektive in seiner Funktion als Begehrensobjekt verletzt, indem er sie durch das Brechen seines Versprechens enttäuscht – Iwein handelt, wenn auch ungeplant, also selbst im Phaidra-Kreis –, was seinen Schaden als Begehrenssubjekt evoziert, da ihn die Schande gemeinsam mit der Liebe zu seiner Frau die Trennung kaum ertragen lässt (vgl. *Iwein*, 3082-3238). Kehren wir als zweites Beispiel zu Erec zurück: Dieser bewegt sich im Phaidra-Kreis, als er seine Frau Enite unter anderem durch ein Schweigegebot demütigt, nachdem sein eigener Ruf stark unter der Fokussierung auf sein Eheleben gelitten hat (vgl. *Erec*, 3093-3105). Damit schädigt er sie zunächst als sein Begehrensobjekt, da er sich von seiner Minne, die ihn selbst auf der praktischen Ebene geschädigt hat, zu distanzieren versucht. Enite leidet aber insofern auch als Begehrenssubjekt unter der Situation, als ihre Liebe zu Erec sie umso größeren Schmerz über dessen drastische Verhaltensänderung und vor allem Sorge um sein Wohlergehen empfinden lässt, da sie ihn unterwegs nicht einmal vor Gefahren warnen darf, womit bei ihrem Schaden beide Perspektiven Hand in Hand gehen (vgl. *Erec*, 3145-3166). Als letztes Beispiel handelt auch Gawein in Wirnts *Wigalois* im Phaidra-Kreis, als er seine Frau Florie verlässt, um den Artushof zu besuchen. So sehr er dies auch möchte, kann er jedoch nicht zu ihr zurückkehren, da er vergeblich nach einem Rückweg in ihr Feenreich sucht; die Liebenden werden einander nie wieder begegnen (vgl. *Wig.*, 1190-1198). Florie, die ebenso beide Rollen innehat, nimmt lediglich aufgrund ihrer Funktion als Begehrenssubjekt Schaden, da sie um den Verlust ihres Mannes trauert (vgl. *Wig.*, 1324-1347) – Gawein wollte sein Begehrensobjekt schließlich selbst

nie verlieren oder verletzen und illustriert damit, dass Schaden manchmal ganz ohne destruktive Absichten geschieht.

In den folgenden beiden Unterkapiteln soll nun anhand Phaidras beispielhaft demonstriert werden, inwiefern Figuren sowohl in ihrer Funktion als Begehrensojekt als auch -subjekt geschädigt werden können. Zu diesem Zweck werden Hippolytos und Theseus jeweils eigene Kapitel gewidmet, in denen ihre Schicksale in Bezug auf Phaidra sowie die Dynamiken ihrer Ebenen analysiert werden sollen.

1.3.1 Das geschädigte Begehrensojekt

*Auch Phaidra wird, zwar während ihren guten Ruf,
zugrunde gehn; denn deren Unglück gilt mir nicht für wichtiger,
als dass mir einer, der mein Feind ist, Buße leistet,
so hoch, dass ich damit zufrieden bin. (Hipp., 47-50)*

Die Tragödie beginnt mit einem Monolog Aphrodites, in dem sie ihre Pläne darlegt, Rache an Hippolytos zu nehmen, der ihren Zorn durch sein Bevorzugen der Jagdgöttin Artemis und sein Desinteresse an Liebesbeziehungen allgemein auf sich gezogen hat. Ihr Werkzeug ist, Dido nicht unähnlich, dessen Stiefmutter Phaidra, die Hippolytos durch das Zutun der Liebesgöttin begehrt und *vom Stachel ihrer Liebe tief verstört (Hipp., 39)* ist. Dass ihrem für alle sichtbaren Leid ihre Liebe zu Hippolytos zu Grunde liegt, erfährt zunächst nur Phaidras Amme, die genau zu wissen meint, was ihre um ihr Ansehen besorgte Herrin benötigt:

*Was redest du so feierlich? Nicht feine Worte brauchst du, nur
den Mann! So schnell wie möglich gilt es, Klarheit zu gewinnen,
indem man offen ausspricht, wie es um dich steht. (Hipp., 490-492)*

Die Amme nimmt damit eine ähnliche Rolle wie Didos Schwester Anna ein: Sie möchte die Zweifelnde davon überzeugen, ihren Gefühlen nachzugeben – während bei Dido allerdings die Erfüllung all ihrer Träume auf emotionaler sowie praktischer Ebene durch Aeneas möglich scheint, wird bereits Phaidras potenzielles Lebensende durch ihre Liebeskrankheit thematisiert, sollte sie ihrem Begehren nicht nachkommen:

*Ja, wär dein Leben nicht in solchen Nöten,
und wärest du eine Frau, die ihre Leidenschaft beherrscht,
ich würde nie um deines Bettes, deiner Wollust willen
so weit dich führen; jedoch steht Großes auf dem Spiel,
die Rettung deines Lebens; und gewiss ist dies nicht tadelnswert. (Hipp., 493-497)*

Phaidra ist folglich bereits von Beginn der Tragödie an sowohl emotional als auch körperlich geschädigt – die einzige Heilungsmöglichkeit der beiden Ebenen wäre laut ihrer Amme eine Vereinigung mit ihrem Begehrensobjekt, die, sehr zu Phaidras Missfallen, mit Risiken auf der praktischen Ebene verbunden wäre, da unter der Aufdeckung eines Ehebruchs mit ihrem Stiefsohn natürlich ihr eigener guter Ruf sowie der ihrer Familie leiden würde: *Denn dies ist's, was mich in den Tod treibt, liebe Frauen: / die Angst, einmal ertappt zu werden, Schande meinem Mann gemacht zu haben, / und meinen Söhnen, welche ich gebär* (Hipp., 419-421). Zu einer Wendung kommt es, als Hippolytos gegen Phaidras Willen durch ihre Amme eingeweiht wird und erzürnt sowie zutiefst unempathisch auf die Gefühle seiner Stiefmutter reagiert (vgl. Hipp., 601-668). Das Belauschen des Gesprächs der beiden Figuren hebt Phaidras Schäden auf allen Ebenen auf ein neues Level: Auf der emotionalen muss sie nicht mehr nur mit ihrer Sehnsucht und ihrer Scham über deren Unangemessenheit kämpfen, sondern nun auch mit dem Schmerz über Hippolytos' harsche Zurückweisung, während auf der praktischen die Gefahr des Verlusts ihres Ansehens deutlich größer geworden zu sein scheint, da ihr Stiefsohn nun um ihre Gefühle weiß und sie fürchtet, er werde diese publik machen (vgl. Hipp., 682-694). Dies bestärkt sie in ihrem Entschluss, sich selbst das Leben zu nehmen und damit endgültig auf fatale Weise körperlich zu schädigen (vgl. Hipp., 715-727). Phaidras Tod hat jedoch nicht einfach nur die Funktion, sie von ihrem Schmerz und ihren Ängsten zu erlösen, vielmehr verfolgt sie noch ein weiteres Ziel, das durchaus in einem Zusammenhang mit Hippolytos' ablehnendem Verhalten und ihrem dadurch maximierten Leid zu betrachten ist:

*Doch Unglück werde ich auch einem andern bringen
durch meinen Tod, damit er lernt, dass er nicht stolz
herab auf meine Nöte sieht; doch wenn er diese Krankheit hier mit mir
gemeinsam teilt, so wird er schon Besonnenheit erlernen. (Hipp., 728-731)*

Phaidra möchte also Rache an Hippolytos nehmen, ihn unglücklich machen; ein Motiv, das für eine verschmähte Figur dieses Kreises grundsätzlich keine Seltenheit ist – man denke etwa an König Dacian aus Reinbots *Der heilige Georg*, der seine geliebte Frau Alexandrina foltern und hinrichten lässt, als sie sich von ihrem heidnischen Glauben und damit auch ihm abwendet (vgl. HG, 4573-4686), oder auch Jörmunrek, der in der *Völsungen-Saga* seine Braut Svanhild zu Tode trampeln lässt, nachdem ihm zugetragen wurde, sie sei seinem Sohn Randver zugeneigt (vgl. VS, S. 99-100). EBBOTT findet für Phaidras spezielle Situation allerdings folgende Worte:

Yet Phaedra wants Hippolytus to also share her ‚disease‘ – an image that encompasses her desire, the shame she feels over that desire, and the public disgrace her desire would engender if known [...]. In other words, she wants him to feel all of what she feels.⁴³

In die Sprache des Konzepts übersetzt, bedeutet dies, dass die Figur sich an ihrem Begehrensojekt nicht bloß rächen möchte, wie es Dacian und Jörmunrek tun, sondern es formal genauso schädigen, wie sie durch ihr eigenes Begehren ihm gegenüber und dessen Reaktion darauf geschädigt worden ist – die Ebenen der beiden Figuren müssen in Einklang miteinander gebracht werden, damit ein Teilen der »Krankheit« Phaidras wirklich möglich sein kann. Sehen wir uns dies im Detail an: Ausschlaggebend ist zunächst ein Brief, den Theseus an Phaidras leblosem Körper findet und durch den sein Sohn – erfolgreich – verleumdet wird, sich an ihr vergangen zu haben: *Mein Ehebett gewaltsam anzurühren hat Hippolytos / erdreistet sich, hat Zeus' ehrwürdiges Aug missachtet (Hipp., 885-886)*. Phaidras falsche Anschuldigung hat laut Goff die Funktion, ihren eigenen Fehltritt auf Hippolytos zu »übertragen«: »This fiction, as represented in the letter, attributes to Hippolytos a mirror-image of her own transgression, in which the active and passive roles are inverted.«⁴⁴ Dies bedeutet, dass als erste Hippolytos' praktische Ebene geschädigt wird, indem er durch Phaidras Brief mit dem Attribut des grenzüberschreitenden Treulosen versehen und ihm damit ebendieser Schaden zugefügt wird, den sie selbst durch ihre Liebe zu ihm und deren Offenbarung zu erleiden befürchtet hat – er sieht sich mit dem Verlust seines Ansehens konfrontiert, insbesondere in den Augen seines Vaters, der ihn verbannt, Hippolytos also seiner Heimat beraubt: *Nein, aus dem väterlichen Land verbannt wirst du / auf fremden Fluren irren und ein Jammerleben bis zur Neige kosten. / Denn darin liegt der Lohn für einen Frevler! (Hipp., 1048-1050)*. Eng mit Theseus' Reaktion ist ebenso die emotionale Ebene der Figur verknüpft: Durch seinen neuen Status muss nun auch Hippolytos die Erfahrung machen, von einer ihm bedeutsamen Person schroff abgelehnt zu werden – schließlich glaubt sein Vater keinen Augenblick an seine Unschuld, was der Sohn als verletzend empfindet: *Das sticht ins Herz und zwingt mich fast zum Weinen, / wenn ich als Schuft erscheine und in deinen Augen es auch bin (Hipp., 1070-1071)*. Theseus Zorn geht so weit, dass er auch Hippolytos' körperlichen Schaden evoziert, indem er Poseidon unmittelbar nach dem Lesen des Briefes darum bittet, seinen Sohn zu vernichten (vgl. *Hipp.*, 887-890). Ehe der Meeresgott seinen

⁴³ Ebbott: Chapter 8. Hippolytus (2017), S. 136.

⁴⁴ Goff: The noose of words (1990), S. 32.

tödlichen Unfall tatsächlich verursacht, äußert Hippolytos laut dem nachträglichen Bericht eines Boten selbst den Wunsch zu sterben:

*Erst spannte zu den Göttern er die Arme aus und sagte:
„Zeus, nicht mehr leben will ich, wenn ich ein Verbrecher bin!
Erkennen aber soll mein Vater, dass er mich entehrt,
sei es nach meinem Tod, sei es, solange ich noch schau das Licht!“ (Hipp., 1190-1193)*

Da die Figur nicht weiß, dass ihr Schicksal zu diesem Zeitpunkt schon längst besiegelt ist, kann auch hier eine Parallele zu dem Phaidras gezogen werden: Beiden ist gemein, dass sie vor allem nach dem (potenziellen) Verlust ihres Ansehens, aber auch der Zuneigung einer ihnen wichtigen Figur nicht mehr weiterleben möchten – sie wännen sich praktisch und emotional also so weit geschädigt, dass der einzige Ausweg über die körperliche Ebene zu führen scheint; Hippolytos hat damit formal den gleichen Weg wie Phaidra zurückgelegt, das »Teilen ihrer Krankheit« ist gelungen.

Die Balance zwischen den beiden Figuren ist allerdings nur von kurzer Dauer und wird beendet, indem Artemis vor Theseus erscheint, um Hippolytos' letzten Wunsch nach der Wiederherstellung seines Ansehens zu erfüllen. Dies bedeutet, dass die sterbende Figur am Ende der Tragödie lediglich körperlich geschädigt bleibt: Auf der praktischen Ebene wird sie durch das Erzählen der Wahrheit durch Artemis von aller Schuld freigesprochen, auf der emotionalen kommt es zu einer Versöhnung mit ihrem Vater, der seine Fehler erkennt und seinem Sohn nicht mehr ablehnend gegenübersteht. Anders sieht dies bei Phaidra aus: Während ihr immerhin zugestanden wird, selbst ein Opfer Aphrodites zu sein, möchte Artemis dem ihr ergebenen Hippolytos einen Kult widmen, dessen Zielsetzung mitunter darin besteht, an die Wahrheit zu erinnern: *stets wird die Musenkunst der jungen Frauen sich / um dich bemühn, und nicht wird Phaidras Liebe / zu dir verschwiegen werden, abgesunken in Vergangenheit (Hipp., 1428-1430)*. Damit wird die einzige Dynamik, die Phaidra in Bezug auf ihre eigenen Ebenen durch ihre Taten zu erreichen hoffte – die Rettung ihres Ansehens und ihrer Erinnerung auf der praktischen Ebene –, zunichte gemacht. Das Einzige, das sie an diesem Punkt noch mit Hippolytos verbindet, ist die körperliche Desintegration; ob diese im Falle Phaidras als Erlösung zu verstehen ist, ist wiederum fraglich, so sieht etwa Vergil sie in der Unterwelt gemeinsam mit Dido unter den unglücklichen Liebenden – allerdings ohne ihr Begehrensobjekt (vgl. *Aeneis* 6,445).

Eine Analyse über die Ebenen legt offen, dass Phaidra und Hippolytos einander ähnlicher sind, als es auf den ersten Blick scheint: Beide Figuren sind besonders stark der praktischen

Ebene verhaftet – sie stehen für unterschiedliche Werte ein, sei es Keuschheit, Treue oder Frömmigkeit, denen sie durch ihre Lebensführung für alle erkennbar entsprechen wollen und die in der Folge eine stark identitätsstiftende Funktion erhalten, da sie ihr Ansehen darauf gründen (man denke an Didos *univira*-Ideal). Dies führt dazu, dass Aphrodites Plan auf fruchtbaren Boden fällt beziehungsweise, um bei der Krankheitsmetapher zu bleiben, Phaidra und Hippolytos sich insofern als besonders vulnerabel erweisen, als sie mit der die praktische Ebene gefährdenden emotionalen Aktivierung der Frauenfigur restlos überfordert sind. Das Ergebnis ist destruktives Verhalten von beiden Seiten – sowohl sich selbst als auch anderen Figuren gegenüber –, um die eigenen Werte oder zumindest den guten Ruf doch noch zu verteidigen: Für Phaidra wäre dies das zunächst vehemente Ablehnen einer potenziell heilsamen, aber auch verfänglichen Vereinigung mit ihrem Begehrensojekt angesichts ihrer Liebeskrankheit sowie die Verleumdung ihres Stiefsohnes, um nach ihrem Tod als loyale Ehefrau und Mutter in Erinnerung zu bleiben; für Hippolytos die demütigende Zurückweisung Phaidras, durch die er letzten Endes sich selbst ebenso wie sie schädigt, aber auch sein Unwille, Theseus während seiner Konfrontation die wahren Geschehnisse zu schildern, da ihn ein Eid, den er vor der Amme abgelegt hat, sowie in der Folge seine Frömmigkeit davon abhalten (vgl. *Hipp.*, 656-662). Nach diesem Muster handeln beide Figuren auch Theseus gegenüber, der ebenso ein wichtiger Teil dieses Begehrensdreiecks ist, in seinem formalen Aufbau jedoch stark von Phaidra und Hippolytos differiert.

1.3.2 Das geschädigte Begehrenssubjekt

Theseus' Verhältnis zu Phaidra ist eng verbunden mit seiner Funktion innerhalb des Figurendreiecks: Als ihr Begehrenssubjekt ist er prädestiniert, der »Überträger« ihrer Krankheit und damit ihres Schadens auf ihr Begehrensojekt Hippolytos zu sein, aber auch als solcher geschädigt zu werden. Dies beginnt unmittelbar nach dem ersten Auftritt des Königs, als er vom Tod seiner Frau erfährt:

*O weh, wozu nur habe ich mein Haupt dann noch umwunden
mit diesem Blätterkranz, ich unglückselger Pilger zum Orakel?
Entriegelt mir das Tor, ihr Diener,
löst den Verschluss, damit ich seh den bittern Anblick
der Frau, die mich mit ihrem Tod vernichtet hat! (Hipp., 806-810)*

Theseus wird durch seine Trauer zunächst emotional geschädigt und deutet eine daraus möglicherweise resultierende körperliche Desintegration seinerseits zumindest an, spricht er doch, sein Leben sei durch diesen Verlust *nun nicht mehr zu leben* (*Hipp.*, 821). Dieser emotionale Schaden wird evoziert durch seine starke Liebe zu Phaidra – Theseus wird damit sehr schnell seine Rolle als geschädigtes Begehrenssubjekt zugewiesen, die sich grundsätzlich oft mit Verlusten unterschiedlicher Art auseinandersetzen muss: Formal in derselben Position befindet sich etwa Belakane, als sie in Wolframs *Parzival* unerwartet von Gachmuret verlassen wird (vgl. *Parz.*, 55,10-57,14), oder auch König Marke, dem gerade in der Anwesenheit Isoldes schmerzlich bewusstwerden muss, dass nicht er es ist, dem sie zugetan ist (vgl. *Trist.*, 16493-16534). Unterstrichen werden Theseus' Gefühle zu Phaidra zusätzlich durch seine Reaktion auf das Auffinden ihres Briefes:

*Hat sie etwa, sorgend sich um Ehebett und Kinder, Weisungen
gefasst in Worte, sie, die Unglücksfrau, weil dringend sie um etwas bitten will?
Getrost, du Arme! Denn in Theseus' Bett
und Haus wird keine Frau jemals hineingelangen.* (*Hipp.*, 858-861)

An dieser Stelle bringt Theseus indirekt seine praktische Ebene ins Spiel, indem er Bereitschaft signalisiert, diese seinem Gefühlsleben unterzuordnen und dadurch auf dahingehende Vorteile zu verzichten: So plant er, wie es für einen König naheliegend wäre, keine Ehe mit einer anderen Königstochter, die mit politischen Vorzügen und weiteren Nachkommen einhergehen könnte, sondern möchte seiner verstorbenen Frau die Treue halten. Treu sein will zwar auch Phaidra selbst, als sie Hippolytos begehrt, allerdings wünscht sie dies in einer mehr als verfänglichen Situation aus praktischen Ängsten, während ihr Mann, der durchaus andere und vor allem gesellschaftlich akzeptable Optionen hätte, sein Versprechen aus Liebe abgibt. Auch JANKA argumentiert in diesem Kontext, dass Theseus »weniger ‚materialistisch‘ denkt, als es den Standards einer Gesellschaft entspricht, die ‚Verheiratung‘ und ‚Ehe‘ in hohem Maße mit ökonomischen Denkmustern verknüpfte.«⁴⁵ Theseus wird damit als eine der emotionalen Ebene besonders verhaftete Figur eingeführt, die ihrem Begehrensverhältnis, wenn es auch keine Erfüllung mehr finden kann, eine hohe Bedeutung beimisst. Was bedeutet dies nun für das tatsächliche Lesen der Botschaft Phaidras? Zunächst sei daran erinnert, dass

⁴⁵ Janka: *Dialog der Tragiker* (2004), S. 301.

der König keineswegs an ihrer Wahrheit zweifelt und umgehend den Tod seines Sohnes fordert (vgl. *Hipp.*, 885-890). Goff findet für Theseus' Entschlossenheit folgende Erklärung:

Phaidra's own words in the letter persuade Theseus only because she has absented herself from the *elegchos* (examination) [...]. In the *agon* Theseus invokes Phaidra's presence as witness but it is her absence in death, which reduces her presence to that of a corpse, that finally commands his belief.⁴⁶

Phaidras Tod ist demnach als »Beweismittel« anzusehen: Einerseits kann sie, im Gegensatz zu Hippolytos, mit ihren Behauptungen natürlich nicht mehr konfrontiert und der Lüge auf diese Art überführt werden,⁴⁷ darüber hinaus betrachtet Theseus während seiner Auseinandersetzung mit seinem Sohn ihren toten Körper explizit als Zeugen, als Bestätigung der Wahrheit ihrer Anschuldigung: *Was streit ich also jetzt hier gegen deine Argumente, / wo doch der Leichnam alles nur zu klar bezeugt?* (*Hipp.*, 971-972). Andererseits ist das unerschütterliche Vertrauen Theseus' in Phaidra nicht über ihre Vorgehensweise allein zu erklären, sondern ebenso über sein davor bereits bestehendes Verhältnis zu ihr: Ihr Ehemann ist für ihre Verleumdungen empfänglich, weil seine Zuneigung in Zusammenhang mit ihrem Tod bereits eine entsprechend negative emotionale Reaktion in ihm hervorgerufen hat – Theseus *will* ihr in seiner Trauer folglich glauben, akzeptiert ihren Selbstmord als alleingültiges Beweismittel gegen Hippolytos, weil es sich dabei anstatt der Erfüllung des vermeintlichen Wunsches, er solle Witwer bleiben, um den letzten Dienst handelt, den er seinem Begehrensobjekt noch erweisen kann. Zudem idealisiert er seine Frau stark, bezeichnet sie als *Beste von allen* (*Hipp.*, 849), wodurch die Option einer Lüge aus Theseus' Perspektive noch unmöglicher scheint. Phaidra, die sich der emotionalen Disposition des Königs bewusst gewesen sein muss, lässt ihn damit nicht nur durch ihren Verlust leiden, sondern in weiterer Folge auch, indem sie einen Keil zwischen ihn und seinen Sohn treibt und Theseus glauben lässt, innerhalb kürzester Zeit eine weitere ihm nahestehende Person verloren zu haben: *O weh! Wie zum Leiden sich andres Leid noch fügt, / zu tragen nicht und nicht zu sagen! O ich Armer!* (*Hipp.*, 874-875). Indem Phaidra Theseus auf diese Weise als Rachewerkzeug missbraucht, wird sein emotionaler Schaden zum Preis für ihren praktischen Nutzen, da so – zumindest vorübergehend – ihr Ansehen gewahrt werden kann.

Der Grundstein für Theseus' weiteren Schaden wird durch seine impulsive Reaktion auf die Verleumdung seines Sohnes gelegt: Weder wägt er unterschiedliche Herangehensweisen ab

⁴⁶ Goff: *The noose of words* (1990), S. 48.

⁴⁷ Vgl. Goff: *The noose of words* (1990), S. 101.

noch gibt er ihm die Möglichkeit, sich zu äußern, ehe er ihn durch das Anrufen seines Vaters Poseidon zum Tode verurteilt – Theseus stellt die Anschuldigungen seines Begehrensobjekts »mit höhnischer Hybris«⁴⁸ auf Nachfragen Hippolytos' selbst über Sehersprüche und Gerichtsurteile (vgl. *Hipp.*, 1055-1059). Dies wird dem König gegen Ende der Tragödie von Artemis vorgeworfen:

*Nicht wartetest du ab Beweise, nicht der Seher Sprüche,
nicht untersuchtest du und überließeest nicht der langen Zeit
Gelegenheit zur Prüfung, sondern schneller, als du hättest sollen,
hast du den Fluch geschleudert auf den Sohn und ihn getötet. (Hipp., 1321-1324)*

Wichtig ist jedoch, wie auch EBBOT schreibt, dass Theseus aus seiner eigenen Perspektive zunächst in jeder Hinsicht korrekt handelt: »Theseus, too, is doing what he thinks is right—avenging his wife's rape and death, and punishing the one who wronged him.«⁴⁹ EBBOTS Formulierung legt nahe, dass die Bestrafung Hippolytos' für Theseus eine Kompensation auf zwei Ebenen bedeuten soll: Einerseits darf die Figur nicht auf den Affekt allein reduziert werden – so sieht sie die Rache für die ihrer Ehefrau zugefügten Verbrechen als ihre Pflicht an, die erfüllt werden muss, um auf praktischer Ebene das eigene Ansehen als Herrscher zu wahren (vgl. *Hipp.*, 976-980). Andererseits möchte Theseus aus persönlichem Antrieb den Mann tot sehen, der ihm seine große Liebe genommen hat, erhofft sich dadurch also zumindest eine Linderung seines Schmerzes auf emotionaler Ebene. Der Preis für Theseus' Gewinn auf beiden Ebenen ist der körperliche Schaden Hippolytos', des vermeintlichen Verursachers seines eigenen Schadens. Nach diesem Schema handelt, um erneut auf Reinbots Text zurückzukommen, König Dacian dem heiligen Georg gegenüber, als dieser ihm seine Frau Alexandrina durch ihre Bekehrung zum Christentum abspenstig macht: Er muss sowohl mit dem Schmerz als auch mit der Schande leben, die mit diesem Verlust einhergehen – im Gegenzug lässt der erzürnte Herrscher seinen Rivalen körperlich foltern (vgl. *HG*, 4705-4721).

Weder im Falle Dacians noch Theseus' ist dieser Handel jedoch von Erfolg gekrönt: Während Dacian es nicht mit einem christlichen Märtyrer aufnehmen kann und am Ende des Textes selbst den Tod findet (vgl. *HG*, 6101-6116), wird Theseus auf Wunsch seines Sohnes mit seinen eigenen Fehlern konfrontiert. In diesem Kontext lässt sich bei Hippolytos selbst das gleiche Verhaltensmuster Theseus gegenüber erkennen, das bereits im Handeln Phaidras

⁴⁸ Janka: *Dialog der Tragiker* (2004), S. 314.

⁴⁹ Ebbot: *Chapter 8. Hippolytus* (2017), S. 138.

festgestellt wurde: Auch die titelgebende Figur möchte sich auf praktischer Ebene retten und ihr Ansehen wiederherstellen, nimmt dafür jedoch Theseus' dadurch entstehendes Leid in Kauf. Anders formuliert, wird Theseus durch dieses Muster in einem ersten Schritt die Rolle des Überträgers zugewiesen und zu destruktiven Handlungen bewegt, in einem zweiten begreift er deren Unrechtmäßigkeit und damit das wahre Ausmaß seines Schadens. Die Erkenntnis erfolgt durch Artemis, die selbst erklärt, dass diese für Theseus negativ behaftet sein wird:

*Klar jedoch tritt zutage der Schaden, der dich ereilt hat.
Warum verbirgst du dich nicht in den tiefsten Tiefen
der Erde aus Scham
oder wechselst in die Lüfte in ein geflügeltes Leben
und hältst aus diesem Leid hier hoch deinen Fuß?
Denn unter ehrbaren Menschen steht
kein Platz mehr zum Leben dir offen. (Hipp., 1289-1295)*

Zunächst wird Theseus laut der Göttin, die selbst über den Verlust ihres Lieblings Hippolytos aufgebracht ist, auf der praktischen Ebene von seinen Fehlern eingeholt, indem sie suggeriert, er habe durch sein spontanes Todesurteil Schande über sich gebracht, sich gesellschaftlich disqualifiziert. Dies betrifft nicht nur die irdische Existenz des Herrschers, dessen Mängel spätestens durch die Kundmachung der Unschuld seines Sohnes für alle sichtbar werden müssen, sondern auch sein Verhältnis zur aktiv ins Geschehen eingreifenden transzendenten Sphäre, denn ebenso ist sein Ansehen vor Artemis selbst sowie seinem Vater Poseidon gesunken, der dazu bewegt wurde, seinen eigenen Enkelsohn zu attackieren (vgl. *Hipp.*, 1318-1320). Dazu gesellt sich Theseus' emotionaler Schaden – er muss sich eingestehen, den Tod seines Sohnes aufgrund der Lüge seiner liebeskranken Frau verursacht zu haben und wünscht bei einem letzten Treffen mit dem tödlich Verwundeten, seinen körperlichen Schaden auf sich nehmen zu können: *O wär ich doch, mein Kind, statt deiner tot! (Hipp.*, 1410). Somit muss Theseus ebenso die Erfahrung durchleben, zumindest den Wunsch nach einem Ausweg über die körperliche Ebene zu verspüren, da er praktisch und vor allem emotional so stark gelitten hat, dass er keine andere Möglichkeit der Dynamik mehr sieht – letzten Endes teilt Phaidra, wenn der König auch mehr als Kollateralschaden zu betrachten ist, ihre Krankheit ebenfalls mit ihm.

Artemis gesteht jedoch auch dem demütig gewordenen König gegen Ende ihres Auftritts zu, aufgrund des transzendenten Einflusses nur bedingt für das Geschehene verantwortlich

gemacht werden zu können: *Denn unfreiwillig hast du ihn vernichtet, Menschen aber müssen, / wenn es die Götter fügen, Fehler machen.* (Hipp., 1433-1434). Dies führt zu einer Versöhnung mit Hippolytos, der seinen Vater zudem von der Blutschuld freispricht (vgl. Hipp., 1440-1452). Wenn Theseus dadurch auch kleine emotionale sowie praktische Lichtblicke am Ende vergönnt sind, kann von einer »Heilung« seiner Schäden auf diesen Ebenen trotzdem nicht die Rede sein: Diese ist Hippolytos allein vorbehalten, der dafür mit seinem fatalen körperlichen Schaden wörtlich bezahlen muss – denn erst zu diesem Zeitpunkt darf Artemis sich einbringen, da sie durch eine versuchte Rettung seines Lebens verbotenerweise mit den Plänen Aphrodites interferiert hätte (vgl. Hipp., 1328-1330). Theseus ist an diesem Punkt formal eher mit Phaidra zu vergleichen: Beide haben durch ihre Ohnmacht ein gewisses Maß an Vergebung erreicht, haben jedoch durch Zurückweisung oder Verluste nachhaltigen emotionalen Schaden erlitten und auf der praktischen Ebene Furchen hinterlassen, die trotz allem an ihre Fehltritte erinnern werden, sei es im Falle Phaidras der angekündigte Kult um ihr Begehrensobjekt oder bei Theseus bereits die bloße Abwesenheit Hippolytos', dessen Verlust für die Allgemeinheit er in seiner letzten Rede selbst anspricht: *Ruhmreiches Land Athens und deiner Göttin Pallas, / welch einen Mann wirst du vermissen!* (Hipp., 1459-1460). Der größte Unterschied besteht natürlich darin, dass Theseus sein körperlicher Schaden, wenn er ihn auch einige Male herbeisehnt, erspart bleibt – nicht aber die irdische Konfrontation mit den geschaffenen Erinnerungen, der er sich allein zu stellen hat.

2. Kriemhild im Nibelungenlied: Eine Analyse mittels der Konzentrischen Kreise des Schadens

Nachdem in den einleitenden Kapiteln die Modelle des Konzepts vorgestellt und anhand der unterschiedlichen Beispiele hoffentlich veranschaulicht werden konnten, soll im zweiten Teil der Arbeit mit Kriemhild aus dem *Nibelungenlied* erstmals der Versuch unternommen werden, eine Figur umfassend durch die *Konzentrischen Kreise des Schadens* zu analysieren. Kriemhild ist einerseits eine naheliegende Wahl, da sie gemeinsam mit BEKKERS Text Inspirationsquelle für das Konzept war, vor allem aber, weil sie das ganze *Nibelungenlied* über eine äußerst präsente Figur ist, die eine eingehende Betrachtung aller drei Kreise ermöglicht. Der Hauptteil der Arbeit kann somit sehr ähnlich wie die Einführung in das Konzept selbst aufgebaut werden: Den Anfang wird Kriemhilds Dido-Kreis bilden, in dem die Schäden, die sie selbst den kompletten Handlungsverlauf über auf allen drei Ebenen erleidet, betrachtet werden sollen.

Der darauffolgende Medea-Kreis wird eine exemplarische Auswahl der zahlreichen Figuren behandeln, denen sie außerhalb ihrer beiden Begehrensverhältnisse Schaden zufügt. Kriemhilds abschließender Phaidra-Kreis wird aus zwei Unterkapiteln bestehen, da sie einerseits ein Begehrensojekt hat, an dessen Schaden sie zumindest beteiligt ist, mit Etzel aber auch ein Begehrenssubjekt, das sich am Ende des Textes in einer sehr ähnlichen Situation wie Theseus wiederfinden wird.

Um die Analyse der komplexen Figurenebene des *Nibelungenliedes* etwas übersichtlicher zu gestalten, bietet es sich an, wie es ähnlich bereits bei Dido geschehen ist, Kriemhilds Weg in vier Beziehungsphasen zu unterteilen: In der ersten ist sie ledig, in der zweiten mit Siegfried verheiratet, in der dritten verwitwet und in der vierten schließlich mit Etzel verheiratet. Was bei diesen Phasen auffällt, ist, dass sie zunächst durch Wechsel von praktischen Bezugspunkten strukturiert werden, worunter Figuren oder Figurenkollektive zu verstehen sind, von denen das Funktionieren dieser Ebene Kriemhilds stark abhängig gemacht wird: So wechselt sie durch zwei Ehen sowie einen Verlust wiederholt ihre soziale Zugehörigkeit, wodurch ihr Leben drastischen, jedoch nicht immer erwünschten Änderungen in ökonomischer oder gesellschaftlicher Hinsicht oder auch in Bezug auf Handlungsspielräume unterworfen ist. Nicht vollumfassend abbilden können die Phasen allerdings, dass Kriemhild bereits in der ersten davon auch einen emotionalen Bezugspunkt kennen lernt, der ihr Fühlen bis ans Ende ihrer Tage stark beeinflussen wird, wenn er auch längst nicht mehr deckungsgleich mit ihrem praktischen ist, wie im folgenden Dido-Kreis näher ergründet werden soll. Diese Abhängigkeitsverhältnisse beziehungsweise Koppelungen von Kriemhilds Ebenen an andere Figuren implizieren zudem, dass Schaden eines Bezugspunktes, der ihn davon abhält, diese Funktion weiterhin befriedigend für sie zu erfüllen, oder dessen (schlimmstenfalls ersatzloses) Wegfallen wiederum mit Schaden für Kriemhild einhergeht, also mit emotionalem Schmerz oder praktischen Einschnitten, teils in weiterer Folge jedoch auch mit körperlichen Auswirkungen.

Die Idee des Bezugspunktes ist in Zusammenhang mit einer Analyse Kriemhilds naheliegend, da ihr als Frau in der höfischen Gesellschaft weniger Autonomie zukommt, wird sie mit ihren Brüdern oder Ehemännern verglichen. Trotzdem werden uns in den folgenden Kapiteln nicht nur die unterschiedlichen Bezugspunkte der Königin beschäftigen, sondern wir werden uns ebenso die Frage stellen, ob nicht auch andere Figuren des *Nibelungenliedes* über zumindest einen davon verfügen und inwiefern dieser von Bedeutung für ihren Schaden durch

Kriemhild ist – primär soll der Begriff also dabei helfen, die Beobachtung und vor allem Beschreibung der Dynamiken zwischen den Figuren zu erleichtern und gegebenenfalls zu differenzieren.

Vor Beginn des Hauptteils sei noch darauf hingewiesen, dass die vorliegende Arbeit sich aus ökonomischen Gründen auf die Handschrift B des *Nibelungenliedes* beschränkt. Die mitüberlieferte *Nibelungenklage* oder etwaige zusätzliche Strophen aus anderen Handschriften, die für manche Szenen, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen, womöglich interessant wären, werden also nicht berücksichtigt – wobei bereits auf diese Weise mehr als ausreichend Analysematerial für die Betrachtung durch Begehren geschädigter Figuren vorhanden sein wird. Wenn die Zielsetzung der folgenden Kapitel auch primär darin besteht, das Konzept zu demonstrieren, sei trotzdem betont, dass sie inhaltlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

2.1 Dido-Kreis

2.1.1 Erste Phase: Kriemhild als *magedîn*

Kriemhilds erste Phase scheint, zumindest mit Hinblick auf ihre emotionale Ebene, alles andere als verheißungsvoll zu beginnen. Durch den einleitend bereits erwähnten Falkentraum wissen wir von den ersten Strophen des Textes an – wie auch Kriemhild selbst –, dass die Figur prädestiniert ist, durch ihr späteres Begehrensverhältnis geschädigt zu werden:

*Den troum si dô sagete ir muoter Uoten.
sine kundes niht bescheiden baz der guoten:
,der valke, den du ziuhest, daz ist ein edel man.
in enwelle got behüeten, du muost in schiere vloren hân.‘ (NL, 12,1-4)*

Diese Deutung nimmt Kriemhild zunächst durchaus ernst – so versucht sie, ähnlich wie Dido, diesem Schaden durch Enthaltsamkeit zu entgehen: *Kriemhilt in ir muote sich minne gar bewac* (NL, 16,1). Dies fällt ihr zunächst leicht, da sie keinem Mann begegnet, der ihre emotionale Ebene im Stile eines Aeneas zu aktivieren vermag: *sît lebte diu vil guote vil manegen lieben tac, / daz sine wessen niemen, den minnen wolde ir lîp* (NL, 16,2-3). Eine dahingehende Dynamik kann natürlich erst geschehen, als Siegfried in ihr Leben tritt. Auffallend im Vergleich mit Dido, aber auch den anderen beiden modellhaften Figuren, ist, dass Kriemhilds erstes Begehrensverhältnis trotz der Prophezeiung aus ihrer Perspektive ausnehmend positiv – also

frei von Bedenken oder Ängsten vonseiten der Figur selbst – beginnt: So kann sie Siegfried, den sie im Vorfeld schon lange wohlwollend bei Hof beobachtet hat, bereits bei ihrer ersten Begegnung *von herzenlieber minne* (NL, 292,2) die Hände drücken und zögert auch nicht, ihn auf Wunsch ihres Bruders Gunther zu heiraten, nachdem ihr Begehrensojekt sie durch seine Hilfestellung bei dessen eigener Brautwerbung endlich erobert hat (vgl. NL, 610,1-4). Der Falkentraum scheint dabei vergessen beziehungsweise wird durch Kriemhild keineswegs mehr thematisiert, weshalb wir als RezipientInnen ihren Gedankenweg nicht vollumfassend nachvollziehen können, wie es uns bei Dido ermöglicht wird. Möglich ist jedoch, dass Utes Argumentation sich nachträglich als ähnlich erfolgreich wie jene Annas bei ihrer Schwester erweist: So impliziert sie Hoffnung, indem sie »Kriemhilds Falkentraum als eine Warnung vor einer Gefahr versteht; das Unheil kann aber abgewendet werden, wenn Gott den Bedrohten beschützt.«⁵⁰ An diese Möglichkeit wird Kriemhild sich im späteren Textverlauf noch klammern, als sie selbst aktiv versucht, Siegfrieds bevorstehenden Tod zu verhindern. Zusätzlich kann Utes Behauptung, Kriemhild könne nur durch die Liebe eines Mannes wahres irdisches Glück zuteilwerden, als verifiziert betrachtet werden, als ihr künftiger Mann tatsächlich in ihr Leben tritt und sie sich selbst verliebt – wodurch ein vollkommener Verzicht auf seine Minne sich in ihrer konkreten Situation als emotional destruktiver erweisen würde, als es die noch sehr abstrakte Option eines Verlustes in der Zukunft je könnte: *soltu immer herzenliche zer werlde werden vrô, / daz geschiht von mannes minne* (NL, 14,2-3). Das Erfahren dieses bislang ungekannten Glücks bedeutet für Kriemhild jedoch auch, dass ihre emotionale Ebene, auf die zuvor vermutlich nur ihre Familie Einfluss nehmen konnte, mit dem Erwachen ihrer Gefühle für Siegfried nun in ein Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Begehrensojekt rückt, da die Figur auf diesen durch es erworbenen Gewinn natürlich nicht mehr verzichten möchte – Kriemhild wechselt also bereits innerhalb der ersten Phase ihren emotionalen Bezugspunkt. Diese Dynamik, die wir in dieser Arbeit bereits bei einigen Beispielen beobachten konnten, ist als wichtige Voraussetzung für Kriemhilds eigenen Schaden, aber auch ihre Taten in den anderen beiden Kreisen zu betrachten. Faktisch ist sie noch lange nicht emotional geschädigt, zumindest für die RezipientInnen steht ihr Leid jedoch bereits im Raum – die wichtigste Bedingung dafür ist also erfüllt; es bleibt allerdings noch die Frage zu klären, wie es zu dessen Aktivierung kommt.

⁵⁰ Reichert: Das Nibelungenlied. Text und Einführung (2017), S. 529.

Als ausschlaggebend wird sich in diesem Kontext Kriemhilds praktische Ebene erweisen, deren Ausgangslage in der ersten Phase grundsätzlich positiv ist: So ist sie Teil eines überaus angesehenen Hofes, an dem es ihr materiell an nichts fehlt und sie unter dem Schutz ihrer drei Brüder steht (vgl. *NL*, 1-10). Auf den ersten Blick scheint sie auch mit ihrem Wechsel in die zweite Phase unbestritten zu profitieren, da sie die Frau eines mächtigen, wohlhabenden Mannes wird und dadurch eine mitunter prestigeträchtige Verbindung eingeht, wie auch Gunther betont: *er hât als wol bürge als ich unt wîtiu lant. / daz wizzet sicherliche: er ist ein kunic rîch* (*NL*, 620,2-3). Zu erwähnen ist an dieser Stelle jedoch, dass Siegfried mit der Begründung, es werde seiner Braut aufgrund seines eigenen Reichtums an nichts fehlen, in ihrem Namen ihr Erbe ausschlägt und ihr dadurch eine »eigenständige ökonomische Absicherung«⁵¹ verwehrt. Zwar gedenkt er tatsächlich nicht, Kriemhild mittellos zurückzulassen, da er ihr als Morgengabe seinen immensen Nibelungenhort überlässt, dessen Diebstahl in der dritten Phase jedoch zu bislang ungekannten praktischen Defiziten für die nun Besitzlose führen wird (vgl. *NL*, 1138,1-4). Ob Kriemhild selbst die Entscheidung Siegfrieds zu diesem Zeitpunkt bereits als Schaden wahrnimmt, ist allerdings fraglich – schließlich war sie davor nie im gleichen Ausmaß wie Dido als alleinige Herrscherin über Karthago autonom und geht laut SIEBER lediglich »aus dem Machtbezirk der Brüder in die *mnt*-Gewalt ihres Ehemanns Siegfried«⁵² über. STÖRMER-CAYSA geht einen Schritt weiter, indem sie Kriemhilds neue Situation als »Besitzverhältnis, das einem Mitglied ihrer Familie nicht angemessen ist«⁵³ beschreibt. Beide Formulierungen implizieren letztlich eine Koppelung der praktischen Ebene der Figur an ihr Begehrensobjekt, indem »die übergeordnete männliche Instanz ausgetauscht wird.«⁵⁴ Auch in diesem Kontext entsteht somit ein Abhängigkeitsverhältnis, da Kriemhild mit ihrem Ehemann nicht nur emotional, sondern auch auf der praktischen Ebene einen neuen Bezugspunkt erhält, dem ihre Familie weichen muss.

2.1.2 Zweite Phase: Kriemhild und Siegfried

Dass Kriemhild sich diesen neuen Gegebenheiten durchaus anzupassen versteht, stellt sie etwa zehn Jahre später unter Beweis. Nachdem sie diese Zeitspanne mit Siegfried in dessen

⁵¹ Sieber: Zwischen Macht und Ohnmacht (2021), S. 263.

⁵² Sieber: Zwischen Macht und Ohnmacht (2021), S. 263.

⁵³ Störmer-Caysa: Kriemhilds Erste Ehe (1999), S. 100.

⁵⁴ Sieber: Zwischen Macht und Ohnmacht (2021), S. 263.

Reich verbracht hat, besucht das Paar nun ihre Familie in Worms. Der Einladung liegt ein Wunsch Brünhilds, Gunthers Frau, zu Grunde, die die Ehe ihrer Schwägerin von Beginn an befremdet hat – aufgrund der Standeslüge Siegfrieds im Rahmen der Werbung Gunthers um sie glaubt sie, er sei ein Leibeigener ihres Gemahls und wähnt Kriemhild durch die aus ihrer Sicht nicht standesgemäße Heirat als herabgesetzt, was anfangs mit heftigem Bedauern ihrerseits einherging:

*„Ich mac wol balde weinen“, sprach diu schœniu meit.
„umb dîne swester ist mir von herzen leit.
di sihe ich nâhen sitzen dem eigenholden dîn.
daz muoz ich imer weinen, sol si alsô verderbet sîn.“ (NL, 617,1-4)*

Dieser vermeintliche Schaden betrifft nicht mehr den kritisch zu betrachtenden ökonomischen Aspekt der praktischen Ebene Kriemhilds, sondern den gesellschaftlichen: Während ihre Ehe dahingehend in der Tat als angemessen betrachtet werden darf, ist hingegen problematisch, dass dies nicht von der gesamten Figurenebene wahrgenommen wird und sie dadurch an Ansehen einbüßt, als unterlegen betrachtet wird. Dies ist mit der unwissenden Brünhild zwar nur in den Augen einer einzigen Figur der Fall, was jedoch genügen wird, um heftige Konflikte und in der Folge Schäden bei allen Beteiligten auszulösen.

Brünhild jedenfalls gibt der Status des Paares trotz der vergangenen Zeit nach wie vor Rätsel auf: *„wi treit et alsô hôhe vrou Kriemhilt den lîp? / nu ist doch unser eigen Sîfrit ir man. / er hât uns nu vil lange lützel dienste getân.“ (NL, 721,2-4)*. Ihr ursprüngliches Mitleid ist mittlerweile einem gewissen Ressentiment gewichen, denn sie »fühlt sich über Jahre durch Kriemhilds offensichtlichen Stolz provoziert, der dem vermeintlich niederen Status ihres Mannes widerspricht [...].«⁵⁵ Einen Höhepunkt erreicht der Konflikt, als die beiden Königinnen gemeinsam Ritterspielen beiwohnen und Kriemhild beginnt, von ihrem Mann zu schwärmen:

*Dô sprach aber Kriemhilt: „nu sihestu, wi er stât,
wi rehte hêrlîche er vor den recken gât,
alsam der liehte mâne vor den sternen tuot!
des muoz ich von schulden tragen vrôlichen muot.“ (NL, 814,1-4)*

Ab dieser Strophe wird evident, wie sehr Kriemhild ihr Ansehen über ihr Begehrensojekt definiert, es also als ihren dahingehenden Bezugspunkt akzeptiert. Einerseits preist sie metaphorisch dessen Schönheit, was durchaus für die nach wie vor bestehende emotionale

⁵⁵ Sieber: Zwischen Macht und Ohnmacht (2021), S. 252.

Bindung zu ihm spricht, im Zentrum ihrer Reden und des daraus entstehenden Streits mit Brünhild stehen jedoch praktische Aspekte – so werden Siegfrieds Erscheinung und sein Gebaren in einen Zusammenhang mit aus Kriemhilds Perspektive bestehenden Machtansprüchen seinerseits gebracht: *dô sprach diu schæne Kriemhilt: ‚ich hân einen man, / daz elliu disiu rîche ze sînen handen solden stân.‘* (NL, 812,3-4). Hervorzuheben ist, dass sie die heroischen Eigenschaften Siegfrieds schließlich auf sich selbst bezieht, indem sie sie in einen direkten Kontext mit ihrem Frohsinn bringt – ihre emotionale Ebene profitiert damit nicht von ihrer Liebe zu ihm allein, sondern auch davon, einen auf praktischer Ebene so erfolgreichen Mann zu haben. Umso mehr trifft sie Brünhilds Behauptung, Siegfried sei Gunther untergeben, die Kriemhild natürlich zu revidieren versucht: *Du muost dâ hiute schouwen, daz ich bin edelvrî, / unt daz mîn man ist tiuwerer, danne der dîne sî* (NL, 825,1-2). Formal möchte Kriemhild mit dem Ansehen ihres Mannes nicht nur dessen praktische Ebene, sondern ebenso ihre eigene verteidigen, da die Behauptung, die Frau eines Leibeigenen zu sein, vor allem angesichts ihres soeben etablierten Stolzes, entwürdigend für sie selbst ist – Siegfried nimmt also in seiner Funktion als ihr praktischer Bezugspunkt Schaden, der auf Kriemhild übertragen wird. Deshalb möchte sie in besonders prächtiger Ausstattung demonstrativ vor Brünhild das Münster betreten (vgl. NL, 828-834). Als ihre Schwägerin sie zurückhalten will, schädigt Kriemhild nun sie durch eine falsche Behauptung auf der praktischen Ebene, indem sie sie als *kebse* bezeichnet und unterstellt, sie sei nicht durch ihren Mann Gunther entjungfert worden, sondern durch Siegfried: *du hâst geschendet selbe den dînen schænen lîp. / wi mohte mannes kebse werden immer küniges wîp?* (NL, 836,3-4). Kriemhild glaubt, damit einen praktischen Sieg über ihre Konkurrentin zu erlangen, denn ihre Behauptung »rührt an die Legitimität des Erben – und auch an die der Ehe zwischen Brünhild und Gunther, also an die Stellung Brünhilds als Landesherrscherin.«⁵⁶ In Wahrheit evoziert sie jedoch ihren allmählichen Übergang in die dritte Phase und damit ihren eigenen Tiefpunkt auf allen Ebenen, denn die entsetzte Brünhild schmiedet in Gedanken bereits Pläne: *hât er sich es gerüemet, ez gêt an Sîfrides lîp* (NL, 842,4).

Kriemhilds Triumph ist in der Tat nur von kurzer Dauer: Im Rahmen des Konflikts mit Brünhild stellt sich Siegfried gegen seine Frau und bestraft sie für ihre Aussagen mit Schlägen – von ihrem ersten körperlichen Schaden sowie ihrer Reue über das Geschehene erzählt sie Hagen (vgl. NL, 890-893). Ebenso spricht sie von ihrer sie nun auf der emotionalen Ebene

⁵⁶ Störmer-Caysa: Kriemhilds Erste Ehe (1999), S. 102.

plagenden Sorge um ihren Mann, der an einem angeblichen Feldzug teilnehmen soll, der jedoch bereits Teil des Plans seiner Ermordung ist:

*Iedoch bin ich in sorgen, swenn er in strîte stât,
und vil der gêrschütze von helden hande gât,
daz ich dâ verliese den mînen lieben man.
hey, waz ich grôzer sorge dicke umbe Sîfriden hân! (NL, 897,1-4)*

Kriemhild hat also Angst um Siegfried, der durch das Baden im Drachenblut bis auf eine kleine Stelle unverwundbar ist – diese verrät sie nun Hagen, der ihr verspricht, ihn dadurch umso besser schützen zu können, sie durch das vermeintliche Bewahren der körperlichen Ebene ihres Begehrensobjekts also glauben lässt, ihren so gefürchteten emotionalen Schaden vermeiden zu können. Dass gerade das Gegenteil eintreffen wird, kündigt die Erzählinstanz bereits an: *si wânden helt dô vristen: ez was ûf sînen tôt getân (NL, 900,4).*

Das Gespräch mit Hagen bietet Kriemhild jedoch kaum eine vorübergehende Linderung. Als der potenziell gefährliche Feldzug abgesagt und stattdessen eine Jagd geplant wird, fällt ihr das ihm anvertraute Geheimnis wieder ein und sie verzweifelt (vgl. NL, 917,1-4). So versucht sie nun selbst aktiv, das bevorstehende Leid abzuwenden, indem sie Siegfried davon abhalten möchte, daran teilzunehmen. Dies versucht sie durch die Beschreibung zweier weiterer unheilverkündender Träume zu erreichen (vgl. NL, 918-921). FRAKES streicht in seiner strukturellen Analyse der Träume Kriemhilds die sich wandelnde Rolle der Figur heraus – während sie selbst ein aktiver Teil ihres Falkentraums ist, sich im wahren Leben jedoch passiv verhält, ist dies bei ihren beiden Träumen vor der Ermordung Siegfrieds umgekehrt: In diesen sieht sie lediglich den Untergang ihres Mannes, ohne eine aktive Rolle innezuhaben, die sie allerdings nun außerhalb davon einnimmt, indem sie ihn warnt.⁵⁷ Wenn FRAKES Kriemhilds anfängliche Passivität auch auf ihre soziale Stellung und Isolation von außerhöfischen Einflüssen zurückführt – »She is a static ideal in the social context and does not yet act.«⁵⁸ –, würde ich die Verhaltensänderung der Figur in beiden Fällen über ihre Beziehung zu ihrem Begehrensobjekt zu erklären versuchen: Unter Berücksichtigung der *Konzentrischen Kreise* wäre bereits der Begriff der Passivität anders zu verstehen, nämlich als bereitwilliges Eingehen des Begehrensverhältnisses mit Siegfried ohne negative Aktivierung der emotionalen Ebene. Wie zu Beginn des Dido-Kreises bereits angedeutet wurde, hängt dies mit dem Mangel an

⁵⁷ Vgl. Frakes: Kriemhild's Three Dreams (1984), S. 179.

⁵⁸ Frakes: Kriemhild's Three Dreams (1984), S. 178.

konkreten Gefahren für Kriemhilds emotionales Wohlergehen in der ersten Phase zusammen, während ihre Situation gegen Ende der zweiten natürlich eine vollkommen andere, eine Übertragung der geträumten Bedrohung in ihr reales Leben deutlich naheliegender ist, durch die es nun zu ebendieser Aktivierung kommt, die Kriemhild förmlich dazu zwingt, ihrem potenziellen Schaden entgegenwirken zu wollen.

2.1.3 Dritte Phase: Kriemhild als Witwe

Siegfried lässt sich jedoch nicht beirren und wird auf der Jagd von Hagen ermordet, womit Kriemhilds dritte Phase eingeleitet wird. Als sie ihren getöteten Ehemann auffindet, schließt sich für sie insofern ein formaler Kreis, als ihr von Handlungsbeginn an im Raum stehender Schaden nun tatsächlich eintritt, sie also ihren emotionalen sowie praktischen Bezugspunkt verliert: *dô wart ir êrste leit. / von ir was allen vreuden von sînem tôde widerseit* (NL, 1005,3-4). Die Exorbitanz ihrer Trauer wird durch körperliche Aspekte unterstrichen, etwa das Blut, das ihr *ûz dem munde von herzenjâmer brast* (NL, 1007,2), oder ihre Ohnmacht sowie ihr eigener beinahe eintretender Tod, als sie auf Siegfrieds Begräbnis darum bittet, noch einmal seinen Sarg für sie zu öffnen: *dô vant man sinnelôse daz hêrliche wîp. / vor leide moht ersterben der ir vil wunneclicher lîp* (NL, 1067,2-3). Neben dem Leid, das Kriemhild auf diesen beiden Ebenen in ihrer dritten Phase zuteilwird, darf jedoch nicht vergessen werden, dass mit ihrem neuen Status als Witwe ebenso nachhaltige Veränderungen auf der praktischen Ebene einhergehen. Diesbezüglich steht sie nun vor einer Entscheidung: Ihr Schwiegervater Siegmund, der sich nach der Bestattung seines Sohnes auf seine Rückkehr nach Xanten vorbereitet, verspricht Kriemhild, die seit dem Tod dessen Frau Sieglinde dort Landesherrin ist, sie werde ihre durch ihre Heirat gewonnene Macht behalten: *daz lant und ouch diu krône, daz sî iu undertân. / iu suln gerne dienen alle Sîfrides man* (NL, 1072,3-4). Diese Option scheint in praktischer Hinsicht überzeugend und Kriemhild tendiert zunächst auch dazu, sie anzunehmen – allerdings aus dem in erster Linie emotionalen Beweggrund, Hagen als Verursacher ihres Schmerzes nicht mehr sehen zu wollen (vgl. NL, 1074-1076). Eine Rückkehr scheint also, im Rahmen ihrer Möglichkeiten, auf beiden Ebenen der beste Weg für sie zu sein. Ihre Brüder wollen sie allerdings vom Gegenteil überzeugen: Zuerst verspricht Giselher ihr, primär emotional argumentierend, sich um sie kümmern und ihr Trost spenden zu wollen (vgl. NL, 1075-1077). Ihre potenziell vulnerable Position thematisiert schließlich Gernot, indem er

darauf hinweist, Kriemhild habe in Xanten keine Verwandten (vgl. *NL*, 1078-1079). Die Verbindung zur praktischen Ebene kann dabei über REICHERTS Erklärung hergestellt werden, denn »das Versprechen Siegmunds wäre im Falle seines Todes kein Schutz für Kriemhild; andere Leute in Niederland könnten sie als Verwandte der Mörder Siegfrieds ansehen [...].«⁵⁹ Wenn eine Rückkehr in Siegfrieds Reich in Bezug auf Kriemhilds Macht und dahingehende Handlungsspielräume zunächst verlockend klingen mag, scheint sie doch mit Risiken verbunden, während ihre Aussichten in Worms ihr eine gegensätzlich aufgebaute praktische Ebene bieten: Hier ist sie zwar in Sicherheit, befindet sich dadurch aber, wie es in ihrer ersten Phase bereits der Fall war, »wieder in der Munt ihrer eigenen Schwertmagen.«⁶⁰ Durch die Argumente ihrer Brüder lässt Kriemhild sich überzeugen, in Worms zu bleiben und damit erneut ihren ersten praktischen Bezugspunkt anzunehmen; Siegmund widerspricht Gernots praktischen Einwänden zwar, die letztliche Begründung seiner Schwiegertochter ist allerdings die emotionale, sie brauche in dieser schweren Zeit den Beistand ihrer Familie: *ich muoz hie beliben, swaz halt mir geschicht, / bî den mînen mâgen, di mir helfen klagen* (*NL*, 1085,2-3).

Trotz dieser Entscheidung stagniert Kriemhilds emotionale Ebene – zu groß ist die Sehnsucht, die keine Erfüllung mehr finden kann und eine nennenswerte Dynamik unmöglich macht; auch die Erzählinstanz kündigt an, Kriemhild werde bis an ihr Lebensende trauern (vgl. *NL*, 1101-1102). Siegfrieds Funktion für sie kann vielleicht auf der praktischen Ebene ersetzt werden, nicht aber auf der emotionalen; hier bleibt er trotz seines Todes ihr Bezugspunkt und Kriemhild somit geschädigt. Das Ausbleiben einer Besserung fällt auch den anderen Figuren auf – so wird ihr nach einer tränenreichen Versöhnung mit Gunther, der an der Planung der Ermordung ihres Mannes beteiligt war, vorgeschlagen, den Nibelungenhort, Siegfrieds Morgengabe an sie, nach Worms holen zu lassen (vgl. *NL*, 1112-1113). Als der Hort tatsächlich in ihrem Besitz ist, könnte dies große Auswirkungen auf Kriemhilds Leben haben: Während die Erzählinstanz explizit darauf hinweist, dass ihr Reichtum nicht den emotionalen Schaden negieren kann, den sie durch den Verlust Siegfrieds erlitten hat, wird sie auf ihrer praktischen Ebene gestärkt, da sie durch das großzügige Verschenken ihres Goldes Verbündete zu gewinnen vermag (vgl. *NL*, 1123-1125). Der damit einhergehende drastische Machtanstieg Kriemhilds beunruhigt jedoch Hagen: *si bringet ez mit gâbe noch ûf den tac, / dâz vil wol geriuwen di küenen Burgonden mac* (*NL*, 1127,3-4). Kurz darauf raubt er den Hort und macht

⁵⁹ Reichert: *Das Nibelungenlied. Text und Einführung* (2017), S. 448.

⁶⁰ Störmer-Caysa: *Kriemhilds Erste Ehe* (1999), S. 109.

die dadurch entstandene Dynamik wieder zunichte, was Kriemhild an ihren emotionalen und praktischen Tiefpunkt bringt:

*Mit iteniuwen leiden beswæret was ir muot,
umb ir mannes ende unt dô si ir daz guot
alsô gar genâmen. dône gestuont ir klage
des lîbes nimmer mêre unz an ir jungesten tage. (NL, 1138,1-4)*

Nicht nur ist ihre Position eine »isolierte und insbesondere nach dem Hortraub vollkommen machtlose«, ⁶¹ auch wurde Kriemhild durch den Verlust ihrer Morgengabe – sowie in der zweiten Phase ihrer Mitgift – die Möglichkeit genommen, über eine praktische Ebene zu verfügen, die zumindest in ökonomischer Hinsicht eigenständig ist und keine andere Figur als Bezugspunkt benötigt.

2.1.4 Vierte Phase: Kriemhild und Etzel

Möchte Kriemhild an ihrer Isolation und Machtlosigkeit etwas ändern, kann dies nur durch eine Koppelung ihrer praktischen Ebene an eine neue Figur geschehen. Diese Möglichkeit ergibt sich, als der Hunnenkönig Etzel um sie wirbt und allmählich Kriemhilds vierte Phase einleitet. Etzels Interesse zeigt, dass immerhin der durch ihre erste Ehe geförderte gesellschaftliche Aspekt der praktischen Ebene Kriemhilds, den sie in der zweiten Phase so vehement verteidigt hat, noch intakt ist. So wird dem König nach dem Tod seiner Frau Helche geraten:

*Sît daz erstorben wære der schænen Helchen lîp,
si sprâchen: ,welt ir immer gewinnen edel wîp,
di hôhesten unt di besten, di kunic ie gewan,
sô nemt di selben vrouwen. der starke Sîfrit was ir man.‘ (NL, 1141,1-4)*

Etzel wird also zugetragen, mit Kriemhild eine unermesslich edle und angesehene Frau gewinnen zu können, wobei diese Eigenschaften in einen Zusammenhang mit ihrer Ehe mit Siegfried gebracht werden – der König sagt schließlich selbst, die Witwe eines so mächtigen Mannes nicht verschmähen zu wollen (vgl. NL, 1155,1-3). Gerade dieser noch funktionierende Teil ihrer praktischen Ebene gibt Kriemhild die Chance, auch den ökonomischen verbessern zu können, da sie dadurch das Interesse eines sehr wohlhabenden Königs wecken konnte, an

⁶¹ Sieber: Zwischen Macht und Ohnmacht (2021), S. 254.

dessen Seite sie drastisch an Macht zunehmen würde. Im Gespräch mit Rüdiger, der ihr die Werbung überbringt, spricht Kriemhild jedoch deutlich ihre emotionale Ebene als Hindernis an:

*Dô sprach diu kuneginne: ,margrâve Rüedegêr,
wær iemen, der bekande mîniu starken sêr,
der bæte mich niht triuten noch deheinen man.
jâ verlôs ich ein den besten, den ie vrouwe gewan.‘ (NL, 1230,1-4)*

Kriemhild, die nach mittlerweile dreizehn Jahren noch immer so sehr unter dem Verlust Siegfrieds leidet, dass ihr Gewand *vor den brüsten von heizen trehen naz* (NL, 1225,3) ist, zeigt in diesen Versen die starke Tendenz, das Heiratsangebot auszuschlagen – zu tief sitze der Schmerz über den Tod ihrer großen Liebe, die ohnehin nicht übertroffen werden könne. Auch von den zahlreichen praktischen Vorzügen, die mit einer Ehe mit Etzel einhergehen könnten – etwa Besitz, Macht und Untertanen –, lässt sie sich zunächst nicht beeindrucken (vgl. NL, 1231-1237). Rüdiger begreift jedoch, dass Kriemhilds immenser emotionaler Schaden nicht einfach durch Etzels Liebe und die vielen Annehmlichkeiten, die ihr darüber hinaus versprochen werden, übertüncht werden kann – vielmehr ist eine Kompensation vonnöten: So verspricht er Kriemhild, ihr Leid wiedergutzumachen, und schwört ihr einen Eid, ihr treu dienen zu wollen (vgl. NL, 1252-1255). Dadurch wird es der Figur ermöglicht, eine Verbindung zwischen ihrem emotionalen Schaden und den praktischen Gewinnen, die sie erlangen könnte, herzustellen, da sie nun insofern eine neue Bedeutung bekommen, als sie ihr nicht nur ein komfortables Leben, sondern vor allem Hoffnung auf Rache des ihr zugefügten Leides ermöglichen würden: *waz ob noch wirt errochen des mînen lieben mannes lîp?* (NL, 1256,4). Schließlich willigt sie ein – obwohl sie dessen heidnischer Glaube stört –, den König zu heiraten, wechselt also ein letztes Mal ihren praktischen Bezugspunkt (vgl. NL, 1258-1261). Bereits auf ihrer Hochzeit wird angedeutet, dass der ökonomische Aspekt ihrer praktischen Ebene nicht nur wiederhergestellt ist, sondern Kriemhild nun noch reicher und mächtiger ist, als sie es während ihrer ersten Ehe je war (vgl. NL, 1364-1367). Die emotionale Kompensation, die dadurch evoziert werden soll, lässt mit dem offiziellen Eintritt in ihre vierte Phase jedoch noch auf sich warten: So gedenkt sie nach dreizehn Jahren in Etzels Reich noch immer *maniger leide, der ir dâ heime geschach* (NL, 1388,4) und mokiert sich nun zusätzlich darüber, *wi man si âne schulde bræhte dar zuo, / daz si müese minnen einen heidenischen man* (NL, 1392,2-3). Relevant dabei ist, dass Kriemhild im Gegenzug für ihre praktischen Vorteile durch eine letztlich ungewollte Ehe weiteren emotionalen Schaden erleidet – für den die gleichen Figuren

verantwortlich gemacht werden, die ihr bereits durch die Ermordung Siegfrieds Leid zugefügt haben und ohne die sie sich in ihrer aktuellen Situation nicht befände: *di nôt, di het ir Hagene unt Gunther getân* (NL, 1392,4). Dies wird unterstrichen, als sie nach ihrer Einladung der Burgunden an den Etzelhof erstmals Hagen wieder gegenübersteht. Interessanterweise spricht sie bei ihrer Begrüßung nicht direkt die emotionale Dimension des durch ihn entstandenen Schadens an, also den Verlust ihres Begehrensobjekts, sondern in Form des eigentlich bereits kompensierten Hortraubes die praktische – dass der Hort nach wie vor verloren ist und von Hagen auch nicht an sie zurückgegeben wird, bringt sie nun allerdings mit ihrer emotionalen Ebene in Verbindung: *des hân ich alle zîte vil manigen trûrigen tac* (NL, 1740,4). Meines Erachtens beeinflusst der Hortraub Kriemhilds Gefühlsleben an diesem Punkt der Handlung auf zwei Arten: Einerseits – hierbei handelt es sich um einen stark emotional konnotierten Aspekt – weist der Hort eine symbolische Verbindung mit ihrem Begehrensobjekt auf, so war er für Siegfried, wie SIEBER schreibt, »Signum seiner Identität. Er symbolisiert seinen Status als Herrscher der Nibelungen, deren Name auf den Inhaber des Hortes übergeht.«⁶² Zudem war das für Siegfried so bedeutsame Gold seine Morgengabe an Kriemhild und damit zusätzlich Symbol ihrer Liebesbeziehung, das ihr genommen wurde. Andererseits – und hier beeinflusst ein praktischer Aspekt ihre emotionale Ebene – ist sie aufgrund des durch den Raub entstandenen Machtverlusts dazu gezwungen, ihre für sie so wichtige Rache über die ökonomischen Mittel eines zweiten, jedoch ungeliebten Ehemannes zu üben, da ihr dies aus eigener Kraft nicht mehr möglich ist; Kriemhild ist also, wenn auch mehr aus einer akuten praktischen als einer emotionalen Not heraus, ebenso wenig wie Dido ein *univira*-Dasein vergönnt, das sie angesichts ihres Zögerns bei der Werbung Etzels einer zweiten Ehe gewiss vorgezogen hätte.

Umso mehr möchte Kriemhild von ihren neuen Mitteln nun Gebrauch machen, für die sie sich allein zu diesem Zweck aufgeopfert hat: *ich bin sô rîche unt hân sô grôze habe, / daz ich mînen vînden gefüege noch ein leit* (NL, 1393,2-3). Betrachten wir allerdings die Dynamiken ihrer Ebenen etwa am Beispiel Irings, wird ersichtlich, dass der Weg zu ihrer Kompensation nach wie vor von Rückschlägen geprägt ist: Als Kriemhild ein hohes Kopfgeld auf Hagen aussetzt, ist der dänische Markgraf der Erste, der sich dieser Herausforderung stellen möchte; im Gegenzug für ihre emotionale Kompensation durch die körperliche Desintegration des Hauptverursachers ihres Schadens wäre sie also bereit, Iring in Form von Gold, Burgen und

⁶² Sieber: Zwischen Macht und Ohnmacht (2021), S. 258.

Ländern praktisch profitieren zu lassen (vgl. NL, 2022-2025). Als er durch eine Verwundung Hagens Anstalten macht, Kriemhilds Wunsch erfüllen zu können, löst dies eine positive emotionale Reaktion ihrerseits aus: *Nu lôn dir got, Îrinc, vil mære helt guot, / du hâst mir wol getræstet daz herze und ouch den muot* (NL, 2052,1-2). Umso mehr wird diese ins Negative umgekehrt, als Iring stirbt und ihre Hoffnung dadurch – zumindest fürs Erste – enttäuscht wird: *den starken Îringen klagen si began. / si weinte sîne wunden. ez was ir grimme leit* (NL, 2063,2-3). Ähnlich ergeht es ihr, als Rüdiger fällt: Dieser musste erst durch das Königspaar überredet werden, an den Kämpfen teilzunehmen, da seine Tochter mit Kriemhilds Bruder Giselher verheiratet ist, er also eine verwandtschaftliche Verbindung mit den Burgunden eingegangen ist (vgl. NL, 1675-1682). Kriemhild ist zunächst verärgert, da sie glaubt, er wolle – trotz materieller Zugeständnisse von ihrer und Etzels Seite – ihre Familie schonen; ihre Strategie wäre demnach bei dieser Figur gescheitert: *Waz hilfet, künec Etzel, daz wir geteilet hân / mit im, swaz er wolde? der helt hât missetân* (NL, 2226,1-2). Als sie erfährt, dass Rüdiger tatsächlich tapfer gekämpft hat, ebenso wie Iring jedoch gescheitert ist, trauert sie abermals gemeinsam mit Etzel *ungefuoge des guoten Rüedegêres lîp* (NL, 2231,4).

Zur Erfüllung ihrer Hoffnung und damit einer endgültigen Bewegung auf ihrer emotionalen Ebene kommt es erst, als Hagen schließlich gemeinsam mit Gunther, ihrem einzigen noch lebenden Bruder, gefangenengenommen wird und ihr Leid dadurch explizit positiven Gefühlsregungen weicht: *nâch ir vil starkem leide dô wart si vrælich genuoc* (NL, 2350,4). Zunächst scheint sie Hagen ein Angebot zu unterbreiten: *welt ir mir geben wider, daz ir mir habt genomen, / sô muget ir wol lebende heim zen Burgonden komen* (NL, 2364,3-4). Wenn Hagen ihre Aussage auch direkt auf den geraubten Hort bezieht, den er ihr nach wie vor nicht überlassen möchte, schließe ich mich REICHERT an, der ihre Zweideutigkeit herausstreicht – schließlich hat Hagen ihr weitaus mehr als nur ihr Gold genommen, aber »Siegfried kann er ja nicht zurückgeben.«⁶³ Insofern konfrontiert Kriemhild ihn mit einer unerfüllbaren Forderung, die letztlich nicht nur die Ausweglosigkeit seiner Situation, sondern ebenso ihrer eigenen illustriert. Fassen wir an dieser Stelle Kriemhilds Geschichte in formaler Hinsicht zusammen: Von ihren in diesem Kapitel betrachteten vier Phasen war nur der Wechsel von der ersten in die zweite wirklich von der Figur selbst erwünscht, also die Heirat mit Siegfried und seine dadurch entstandene Funktion als ihr sowohl emotionaler als auch praktischer Bezugspunkt. Nur in der zweiten Phase sind diese beiden Rollen für Kriemhild in einer Figur vereint, weshalb

⁶³ Reichert: Das Nibelungenlied. Text und Einführung (2017), S. 460.

sie sich darin auf dem Höhepunkt ihres Glücks befindet. Allerdings ist diese formale Harmonie nach dem Tod ihres Begehrensojekts nicht mehr möglich, da Siegfried in den letzten beiden Phasen, wenn er als ihre große Liebe auch ihr emotionaler Bezugspunkt bleibt, anderen praktischen Bezugspunkten weichen muss, also eine Diskrepanz zwischen diesen beiden Aspekten entsteht, deren Überbrückung unmöglich ist. Was Kriemhild an diesem Punkt noch bleibt, ist der handlungsevozierende Wunsch nach Rache für den Raub dieser Harmonie, die ihr am Ende durch die eigenhändige Tötung Hagens vergönnt ist, womit sie für allgemeines Entsetzen vonseiten der noch lebenden Männer Etzel, Dietrich und Hildebrand sorgt (vgl. *NL*, 2370-2372). TOEPFER erklärt die Reaktionen auf Kriemhilds Tat folgendermaßen: »Die Ermordung des größten Helden durch eine Frau stellt ein höfisches Skandalon dar, das nicht ungesühnt bleiben darf.«⁶⁴ LIENERT weitet diese Argumentation auf weibliche Gewaltausübung allgemein aus:

Unverzeihlich vor allem ist das, was bei Männern denkbar alltäglich ist: die eigenhändig ausgeübte weibliche Gewalt. Sie rechtfertigt die Tötung Kriemhilds durch Hildebrand – gegen die keiner einschreitet, nicht einmal Kriemhilds Ehemann Etzel.⁶⁵

Vor allem LIENERTS Zitat deutet an, dass die Figur am Ende des Textes ohne Verbindungen dasteht; nach ihrem längst verlorenen und unersetzlichen emotionalen Bezugspunkt fällt mit ihrer Grenzüberschreitung innerhalb der höfischen Gesellschaft durch das Anwenden körperlicher Gewalt Hagen gegenüber nun auch ihr praktischer ersatzlos weg – so sieht Etzel sich nicht veranlasst, Hildebrand davon abzuhalten, die schreiende Königin zu zerstückeln (vgl. *NL*, 2372-2373). Der tödliche körperliche Schaden Kriemhilds ist nach ihrem Verlust jeglicher Zugehörigkeit die einzige formale Dynamik, die es für sie an diesem Punkt noch geben kann – dass dieser Ausgang für sie, wie auch für die in den kommenden Kapiteln zu analysierenden Figuren, unumgänglich war, impliziert ebenso die Erzählinstanz: *Dô was gelegen aller dâ der veigen lîp* (*NL*, 2374,1).

2.2 Medea-Kreis

Kriemhilds Medea-Kreis müsste selbstredend deutlich umfangreicher sein, als es mir im Rahmen dieser Arbeit darzustellen möglich ist; insofern sei meine Auswahl kurz erläutert: Die

⁶⁴ Toepfer: *Höfische Tragik* (2013), S. 166.

⁶⁵ Lienert: *Geschlecht und Gewalt im ‚Nibelungenlied‘* (2003), S. 20.

meisten der in Frage kommenden Figuren werden zweifelsohne in der vierten Phase geschädigt, als Hunnen und Burgunden aufeinandertreffen und Kriemhild schließlich die Möglichkeit hat, ihr Bedürfnis nach Rache zu befriedigen. In den folgenden Unterkapiteln soll nun der Versuch unternommen werden, für jede dieser beiden Sphären eine exemplarische Figur herauszugreifen und ihr Verhältnis zu Kriemhild sowie den durch sie erlittenen Schaden zu analysieren. Für die Seite der Burgunden kommt unter diesen Voraussetzungen eigentlich nur Hagen in Frage, den die Königin als Hauptverantwortlichen für ihr Leid ausmacht und den sie um jeden Preis dafür büßen lassen möchte – auf Kosten zahlreicher anderer Figuren. Dieser Feindschaft wird auf hunnischer Seite auch Rüdiger, die zweite zu analysierende Figur, zum Opfer fallen, der schließlich für sein Königspaar in den Kampf ziehen, mit diesem Umstand jedoch aufgrund seiner Zuneigung zur burgundischen Sphäre stark hadern wird, womit ihm eine formal hochinteressante Sonderstellung im *Nibelungenlied* zukommt.

In Form eines kurzen Ausblicks soll an dieser Stelle auf weitere Figuren hingewiesen werden, die außerdem einen Platz in Kriemhilds Medea-Kreis finden müssten: Dies träfe etwa auf Brünhild zu, die in der zweiten Phase schwer beleidigt wird, aber bereits in anderen Kapiteln eine wichtige Rolle spielt und demnach kein separates bekommt, um Wiederholungen bestmöglich in Grenzen zu halten. Besonders interessant wäre eine Analyse Brünhilds ohnehin, wäre Siegfried die zentrale Figur dieser Arbeit, da in diesem Falle auch Gunthers Werbung um sie eingehend betrachtet werden müsste, die für ihren Schaden durch Kriemhilds Begehren jedoch keine Rolle spielt. Erwähnenswert sind außerdem die beiden Söhne Kriemhilds, von denen einer damit leben muss, seine Eltern nach ihrem Besuch in Worms nie wieder zu sehen, der andere als Auslöser der Gewaltexzesse in der vierten Phase zu dienen hat – immerhin Ortlieb wird allerdings in Etzels Kapitel im Phaidra-Kreis vorkommen. Ein weiterer Hauptpunkt wären die drei Brüder der Königin, die sich der Folgen ihrer Rachegeleüste ebenso wenig entziehen können:

*„Ine mac iu niht genâden. ungenâde ich hân.
mir hât von Tronege Hagene sô grôziu leit getân.
ez ist vil unversüenet, di wîl ich hân den lîp.
ir müezet es alle engelten“, sprach daz Etzeln wîp. (NL, 2100,1-4)*

Vor allem interessant wäre neben Giselher, zu dem Kriemhild stets ein besonders enges Verhältnis gepflegt hat, für den es am Ende aber trotzdem keine Rettung gibt, Gunther, der zunächst als schädigende Figur in weiten Teilen des Textes lediglich als Zwischeninstanz

fungiert, indem er dem geplanten Schaden zwar zustimmt, die Ausführung über die zumeist körperliche Ebene jedoch über andere Figuren abgewickelt wird, wodurch er selbst praktisch oder emotional profitiert: So schlägt Siegfried ihm vor, er solle *bî den frouwen* (NL, 172,3) bleiben, ehe er für den König den Krieg gewinnt, auch im Zuge der Werbung um Brünhild und deren Brautnachtbetrug schädigt der Held auf Gunthers Wunsch hin körperlich beziehungsweise wird selbst geschädigt; ebenso verhält sich später Hagen, als er Siegfried ermordet. Eine Zwischeninstanz ist Gunther schließlich auch als geschädigte Figur, als die Kränkung seiner Frau nebenbei ihn selbst trifft, aber auch – nachdem er sein Intermezzo als aktiv körperlich schädigender Kämpfer überlebt hat –, als sein Tod in den letzten Strophen nicht Kriemhilds Hauptziel ist, sondern als Mittel zum Zweck dient, um womöglich den Nibelungenhort zurückzugewinnen oder zumindest den Erzrivalen zu quälen.

Wenn die Auswahl von zwei Figuren für diesen Kreis auch sehr knapp scheint, wurden mit Hagen und Rüdiger zwei besonders lohnende Beispiele gewählt, da das Konzept auf den ersten Blick nicht sehr naheliegend scheinende Parallelen zwischen ihnen beobachtbar machen kann – wodurch sie nicht nur das Prisma an Möglichkeiten bereichern, wie Schaden außerhalb eines Begehrensverhältnisses aussehen kann, sondern sich darüber hinaus sehr gut für eine gegenüberstellende Analyse eignen.

2.2.1 Hagen

Soll der Versuch unternommen werden, Hagen mit einer der Figuren des modellhaften Medea-Kreises zu vergleichen, sticht zunächst König Pelias ins Auge, dessen fataler körperlicher Schaden daraus erwächst, destruktive Intentionen Iason gegenüber gehabt zu haben. Der Schaden, den Hagen durch Kriemhild erleidet, ließe sich demnach wie der Pelias' auf eine simple Formel reduzieren: Sein deren Begehrensobjekt zugefügter Schaden führt zu seinem erlittenen Schaden durch die zentrale Figur.

Es wäre allerdings verkürzt zu behaupten, Hagen erleide vor den mit seinem Tod endenden Geschehnissen am Etzelhof überhaupt keinen Schaden aufgrund Kriemhilds Begehrensverhältnisses mit Siegfried – streng genommen ist er innerhalb seiner Beziehung mit der zentralen Figur sogar derjenige, der zuerst geschädigt wird, worin bereits ein wichtiger formaler Unterschied zu Pelias besteht. Blicken wir in diesem Kontext in die zweite Phase, unmittelbar nach dem Streit der Königinnen: Als Brünhild nach Kriemhilds Beleidigung nicht

beschwichtigt werden kann und Hagen davon erzählt, reagiert er folgendermaßen: *dô sagte si im diu mære. er lobt ir sâ zehant, / daz ez erarnen müese der Kriemhilde man, / oder er wolde nimmer dar umbe vrôlich gestân* (NL, 861,2-4). Mit dieser Szene beginnt eine wechselseitige Dynamik zwischen Kriemhild und Hagen, die GLASNER treffend »als eine sich schließlich steigernde Spirale von Hassakten [...], die den Handlungsverlauf ebenso durch verletzende Zeichen, verwundende Worte wie durch ‚flammende Ereignisse‘ vorantreiben«⁶⁶ beschreibt. Versuchen wir, diese Dynamik in die Sprache des Konzepts zu übersetzen: Wie im vorhergehenden Dido-Kreis bereits etabliert wurde, möchte Kriemhild angesichts der Behauptungen Brünhilds mit Siegfried ihren praktischen Bezugspunkt verteidigen – indem sie ihre Schwägerin selbst und in weiterer Folge auch Gunther kompromittiert, attackiert sie jedoch den Hagen, der nicht nur ein Verwandter, sondern auch wichtiger Berater sowie Lehensmann des Königs ist. Wie bedeutsam und unveränderlich diese mit Verpflichtungen einhergehende Rolle für Hagen ist, hat er bereits in der Vergangenheit signalisiert, beispielsweise als Kriemhild ihn nach ihrer Heirat in ihre neue Heimat mitnehmen wollte: *wir müezen bî den kunigen hier enhove bestân. / wir suln in langer dienen, den wir al her gevolget hân* (NL, 696,3-4). Seine Zugehörigkeit kommt Hagen etwa in der vierten Phase zugute, als die Burgunden ablehnen, ihn Kriemhild auszuliefern, er also von seinem Bezugspunkt geschützt wird (vgl. NL, 2101-2104).

Denken wir an Medea zurück, die durch ihr Begehren einen Mikrokosmos erschafft, den sie bereit ist, mit allen Mitteln zu schützen und schließlich zu rächen – auch durch Taten, die sie außerhalb davon in eine vulnerable Position bringen. Ähnlich verhält es sich mit Kriemhild, die wie Medea ihre Zugehörigkeit durch eine Heirat gewechselt hat und damit nicht mehr Teil des Burgunderhofes ist, als sie Siegfrieds und ihr Ansehen verteidigen möchte, ohne auf darüberhinausgehende Folgen zu achten. Hagen zeigt nun, dass eine Figur durchaus auch ohne romantisches Begehrensverhältnis einen Mikrokosmos betreten kann, dessen Erhaltung sie zu ambivalenten Handlungen veranlasst: So stellt der Burgunderhof seinen Lebensbereich dar, der vor allem durch seine Herrscher determiniert wird, also seinen praktischen Bezugspunkt, dem er sich demnach angehörig und verpflichtet fühlt, repräsentiert Hagen doch laut MÜLLER eine der praktischen Ebene stark verbundene Funktion, nämlich »einen in mittelalterlicher Epik verbreiteten Typus von Helfergestalten, auf denen das Überleben des

⁶⁶ Glasner: Hagens Hass (2019), S. 218.

Gemeinwesens beruht [...].«⁶⁷ Durch Kriemhilds Verteidigungsversuch ihres eigenen wird Hagens Mikrokosmos gestört: Es kommt also zu einer destruktiven Interferenz zwischen den beiden Bereichen, die Hagen mit einer Schädigung der für ihn relevanten Figuren konfrontiert. Dabei wird evident, wie durch diese Gefährdung seines praktischen Bezugspunktes auch sein Fühlen beeinflusst wird, indem prompt eine negative emotionale Reaktion gemeinsam mit dem Wunsch nach Kompensation in ihm entsteht (vgl. *NL*, 861,2-4). Wie diese auszusehen hat, präzisiert er wenige Strophen nach seinem Gespräch mit Brünhild: *dar umbe wil ich sterben, ez engê im an daz leben sîn* (*NL*, 864,4). Auch Kriemhild muss *vil sêre zürnen* (*NL*, 820,4), als ihr praktischer Bezugspunkt Siegfried – hier unabhängig von dessen emotionaler Bedeutung für sie – von Brünhild herabgesetzt wird, reagiert wie Hagen also emotional auf einen praktischen Angriff. Während sie allerdings versucht, ihren Mikrokosmos durch einen praktischen Gegenschlag zu verteidigen, geht Hagen bereits einen Schritt weiter, indem er Siegfrieds körperliche Desintegration und damit die Zerstörung des gefährlich wie feindlich gewordenen plant. Wenn ihm für seinen Mord auch andere mögliche Beweggründe zugeschrieben werden können – so spricht er unmittelbar danach, es gebe nur noch *ir vil wênic, di getürren uns bestân* (*NL*, 990,3), die Erzählinstanz unterstellt ihm später jedoch auch Interesse an Siegfrieds Hort (vgl. *NL*, 1134,3-4) –, soll hier in den Vordergrund gestellt werden, was Hagens Tat für seine Beziehung zu Kriemhild bedeutet. Offensichtlich geht es ihm nicht nur darum, den Mann aus dem Weg zu räumen, der sich mutmaßlich damit gebrüstet hat, mit seiner Königin geschlafen zu haben, vielmehr entspringt sie auch einer negativen Disposition Kriemhild gegenüber: So äußert er nach der Ermordung Gleichgültigkeit angesichts ihres bevorstehenden emotionalen Schadens (vgl. *NL*, 998,1-4), die er kurz darauf unter Beweis stellt, als er den Leichnam vor ihre Kemenate legen lässt (vgl. *NL*, 1000-1001). In Zusammenhang mit dem Hortraub wird sogar von *haz, / den er truoc Kriemhilde* (*NL*, 1133,3-4) gesprochen – Hagen möchte also nicht nur seinen Mikrokosmos schützen, sondern auch die ihn gefährdende Figur strafen, indem er sie bewusst schädigt. Wenn Kriemhilds erste destruktive Handlung auch nicht gezielt gegen Hagen gerichtet war, wird sie ihm dies Jahre später jedoch gleichtun: *der mir in hât benomen, / wird ich des bewîset, ich sol im schedeliche komen* (*NL*, 1030,3-4). Hagen befindet sich nach dem Mord in einer ähnlichen Position wie Kriemhild nach der Kränkung Brünhilds: Zwar mag er zunächst durch den zugefügten Schaden die seine praktische Ebene bestimmende Sphäre des Burgunderhofes und seinen damit eng

⁶⁷ Müller: Spielregeln für den Untergang (1998), S. 156.

zusammenhängenden emotionalen Frieden erfolgreich geschützt haben, allerdings hat er eine Tat begangen, die wiederum eine Reaktion forcieren wird – sein eigener Schaden steht also, wenn er auch noch lange nicht eintreten wird, bereits im Raum.

Hagen maximiert durch seinen Hortraub in der dritten Phase Kriemhilds ohnehin schon bestehende Abneigung ihm gegenüber, sodass sie ihm *nimmer vîender sîn gewesin* (NL, 1136,4) kann. Dies tut er explizit, um die Burgunden vor Schaden zu bewahren, den sie ihnen durch das Gold zuteilwerden lassen könnte (vgl. NL, 1127,3-4). Damit bleibt er seiner Rolle insofern treu, als er mit seinem Mikrokosmos weiterhin schützen will, was er Kriemhild durch den Verlust Siegfrieds genommen hat, wobei er nicht vor destruktiven Handlungen ihr gegenüber zurückschreckt. Allerdings evoziert er dadurch lediglich einen weiteren unliebsamen Übergang der Figur durch die Heirat mit Etzel, der ihr in der vierten Phase ihre Rache schließlich ermöglichen wird und vor dem er seine Herren erfolglos warnt: *sol si nemen Etzel, gelebt si an di stunt, / si getuot uns noch vil leide, swi siz getragt an* (NL, 1207,2-3). Als die Burgunden dreizehn Jahre später eine Einladung an den Etzelhof erreicht, löst dies *grimme leit* (NL, 1455,3) in Hagen aus, also abermals eine negative emotionale Reaktion angesichts der konkret werdenden Gefährdung seines praktischen Bezugspunktes. Zu einer Bestätigung seiner Befürchtungen kommt es auf dem Weg ins Hunnenreich, als er von einigen Meerfrauen die Weissagung erhält, der sie begleitende Priester werde als einzige Figur die Reise überleben – dieser wird zur Probe ins Wasser gestoßen und kommt tatsächlich gesund wieder an Land, was Hagen zum Nachdenken anregt: *dâ bî sach wol Hagen, daz sîn niht wære rât, / daz im für wâr sageten diu wilden merewîp. / er dâhte: ,dise degene müezen verliesen den lîp.*‘ (NL, 1577,2-4). Er begreift also, dass die Zerstörung seines Mikrokosmos durch die körperliche Desintegration der ihn bildenden Figuren unmittelbar bevorsteht. Sein Handlungsspielraum ist an diesem Punkt begrenzt, so versucht er laut REICHERT »nicht, das Unheil doch noch abzuwenden, sondern durch einen möglichst spektakulären Untergang berühmt zu werden, und möglichst viele andere Menschen mit hineinzuziehen.«⁶⁸ Da Hagen weder sich noch seine Lebenswelt durch den Erhalt der körperlichen Ebenen aller Beteiligten wird retten können, bleibt ihm nur noch der Versuch, aus seinem verfallenden Kollektiv insofern herauszutreten, als er seine eigene praktische Ebene unabhängig davon innerhalb kürzester Zeit stärken möchte, auf dass zumindest die Erinnerung an sie erhalten bleibe. Wie REICHERT andeutet, wird dies wiederum über den körperlichen Schaden zahlreicher anderer Figuren geschehen – als

⁶⁸ Reichert: Das Nibelungenlied. Text und Einführung (2017), S. 530.

besonders markantes Beispiel sei die Tötung Ortliebs, des Sohnes Kriemhilds und Etzels, genannt, die zum endgültigen Beginn der Kämpfe zwischen Hunnen und Burgunden führt und es Hagen ermöglicht, sich als bewunderter wie gefürchteter Krieger zu präsentieren (vgl. *NL*, 1958, 1-4).⁶⁹ Der sterbende Iring beschreibt ihn gar als unbesiegbar: *unde bestêt ir Hagenen, ir müezet kiesen den tôt* (*NL*, 2065,4).

Der Weg zu seinem erhofften ruhmreichen Ende ist trotz Hagens praktischer Erfolge jedoch von Rückschlägen geprägt. Es könnte argumentiert werden, er müsse vor seinem Tod eine Art Spiegelstrafe durchleben, die formal auf dem Schaden aufbaut, den er Kriemhild durch die Tötung Siegfrieds zugefügt hat, und dadurch ermöglicht wird, dass Hagen erst in den letzten Strophen des Textes stirbt, wodurch er gezwungen ist, die Tode aller ihm wichtigen Figuren mitzuerleben. In diesem Kontext sei daran erinnert, dass Kriemhild mit Siegfried nicht nur ihren praktischen, sondern auch ihren emotionalen Bezugspunkt verloren hat, diese Rollen für sie also vorübergehend in einer Figur vereint waren. Bei Hagen gestaltet sich dies etwas komplexer: Zunächst muss er dabei zusehen, wie mit jedem seiner gefallenen Herren der für seine praktische Ebene lange Jahre entscheidende Mikrokosmos nach und nach untergeht, was ihn trotz seines Vorwissens immer wieder schmerzt – so empfindet er Zorn nach dem Tod Gernots durch den durch Kriemhild mobilisierten Rüdiger (vgl. *NL*, 2218,4) und *leide genuoc* (*NL*, 2366,4), als sie selbst ihm schließlich das Haupt seines Königs Gunther präsentiert. Allerdings geht er in Etzels Reich noch eine weitere Verbindung ein, der eine Sonderstellung zukommt, da sie von hoher Relevanz für Hagen ist, jedoch nicht in die Konzeption seiner Lebenswelt involviert ist – so versprechen der Spielmann Volker und er einander, dem jeweils anderen im Kampf beizustehen (vgl. *NL*, 1774-1776). Diese Kameradschaft ist Hagen notfalls sogar bereit, über die körperliche Sicherheit seiner Herren beziehungsweise Verwandten zu stellen:

*„Nein, durch mîne liebe“, sprach dô Hagene.
„komt ir von dem hûse, di snellen degene
bringent iuch mit swerten vil lichte in sölche nôt,
daz ich iu müese helfen, und wær iz aller mîner mâge tôt.“* (*NL*, 1840,1-4)

Als Volker fällt, ist dieser Verlust für Hagen der einschneidendste von allen: *daz was zer hôchgezîte sîn aller meistiu nôt, / di er dô hete gewonnen an mâgen und ouch an man / ouwê, wi harte Hagene den helt dô rechen began!* (*NL*, 2286,2-4). MÜLLER betont die Freiwilligkeit der

⁶⁹ Vgl. Reichert: *Das Nibelungenlied. Text und Einführung* (2017), S. 530.

Bindung zwischen den beiden Figuren, die »weder auf gentilizischer noch vasallitischer noch ökonomischer Grundlage basiert. Sie vertritt das Prinzip persönlicher Bindung in emphatischer Reinheit [...].«⁷⁰ In diesem Zusammenhang würde ich argumentieren, dass Volker, wenn er auch erst spät im Text als solcher etabliert wird, am ehesten als emotionaler Bezugspunkt Hagens gelten kann, ist er doch die einzige Figur, die ihm eine so starke emotionale Reaktion unabhängig von Einwirkungen auf seine praktische Ebene und dahingehenden Verpflichtungen entlocken kann, Hagen durch seinen erlittenen Schaden jedoch auch spontan dazu bewegt, aus Rache andere Figuren schädigen zu wollen – insofern wiederholt sich auf Basis einer emotionalen Bindung der Ablauf, dem Hagen viele Jahre zuvor bereits nach der Störung seines praktischen Bezugspunktes durch Kriemhild unterworfen war. Hagen entdeckt in der vierten Phase durch den allmählichen Verfall seines Mikrokosmos folglich nicht nur seine davon abgekoppelte praktische Ebene als gerühmter Kämpfer, sondern ebenso unabhängige Bewegungen auf seiner emotionalen Ebene, die nicht an praktische Aspekte beziehungsweise dafür verantwortliche Figuren gebunden sind.

Insofern hat Hagen, als er Kriemhild nach Dietrichs Sieg über ihn wieder gegenübersteht, nicht mehr viel mit König Pelias, dessen Untergang über die körperliche Ebene vergleichbar schnell vonstattengeht, gemein – vielmehr erinnert er nun an Iason, wenn ihn auch nie ein Begehrensverhältnis mit der Königin verbunden hat: Nachdem er ihr sowohl ihre große Liebe als auch in der Folge ihr glückliches Leben an deren Seite genommen hat, hat sie es ihm mithilfe ihres neuen Reichtums und zahlreicher anderer Figuren gleichgetan – Hagen hat alle ihm wichtigen Beziehungen verloren, sodass seine Lebenswelt, die er so vehement verteidigt hat, nicht mehr existiert, aber auch seine Freundschaft zu Volker, die er trotz des sozialen Unterschiedes zwischen den beiden gerne weitergeführt hätte (vgl. *NL*, 2002,1-4). Kriemhild ist es nach langen Jahren also gelungen, den Mikrokosmos zu vernichten, dem ihr großes Leid entsprungen ist, wie Hagen es nach dem Streit der Königinnen mit ihrem getan hat.

Zuletzt stellt sich noch die Frage, wie mit dem eigentlichen Verursacher des Schadens verfahren wird, wobei sich auch hier eine Spiegelung beobachten lässt: Während Siegfried als vermeintlichem Übeltäter mit seiner hinterhältigen Ermordung kein sonderlich heroischer Tod vergönnt war, lässt sich dies auf Hagen ausweiten, der als Gefangener von einer Frau enthauptet wird (vgl. *NL*, 2370,1-3). Wenn der körperliche Schaden zunächst auch stark an praktischen gekoppelt ist, verbindet die beiden Männer wiederum, dass ihnen posthum ein

⁷⁰ Müller: Spielregeln für den Untergang (1998), S. 158.

gewisses Maß an Rehabilitation zukommt – so erhält Siegfried ein würdiges Begräbnis und wird angemessen betrauert, während Hagens Qualitäten als Krieger von feindlicher Seite anerkannt werden, immerhin die Stärkung seiner unabhängigen praktischen Ebene in diesem Sinne also funktioniert hat (vgl. *NL*, 2371-2372). Dies führt dazu, dass Hildebrand ihn durch die Tötung Kriemhilds rächt, wodurch die destruktive Dynamik zwischen den beiden Figuren ein Ende finden muss – spätestens jetzt hat der Konflikt ihnen alles genommen, das je von Bedeutung war (vgl. *NL*, 2373-2374).

2.2.2 Rüdiger

Rüdiger kann mit keiner der modellhaften Figuren des Medea-Kreises befriedigend verglichen werden. Vielmehr kommt ihm insofern eine Sonderstellung zu, als sein Schaden weder daraus erwächst, wie Hagen an der Zerstörung Kriemhilds Mikrokosmos' beteiligt gewesen zu sein, noch daraus, das Pech zu haben, Teil der feindlich gewordenen Sphäre zu sein – in Wahrheit besteht Rüdigers Leid darin, sich beiden in der vierten Phase gegeneinander kämpfenden Seiten verbunden zu fühlen.

Die Vorarbeit für Rüdigers persönlichen Konflikt leistet er gegen Ende der dritten Phase, als er für Etzel, seinen König sowie Lehensherrscher und damit praktischen Bezugspunkt, um Kriemhild wirbt. Süß streicht Rüdigers besonders herzlichen Empfang durch die Burgunden heraus – so wird er direkt von *des küniges næhesten mæge* (*NL*, 1181,1) begrüßt, während Gunther sich selbst erhebt, um den Gast an seinen Tisch zu geleiten (vgl. *NL*, 1182-1184) – und erklärt seine Beziehungen an diesem Punkt der Handlung folgendermaßen: »Zum ersten Mal wird die doppelte Zugehörigkeit der Figur dargestellt: Eine rechtlich-bindende zu Etzel, und eine freundschaftliche, persönlichere, weniger stark bindende an die Burgunden.«⁷¹ Rüdiger verfügt also von Beginn an über eine auf der emotionalen Ebene stattfindende und positiv konnotierte Beziehung zu den Burgunden, die allerdings noch nicht auf problematische Weise mit der zu Etzel interferiert, die maßgeblich seine praktische Ebene beeinflusst; die beiden Bereiche können somit ungestört koexistieren. Komplexer wird es, als er – wild entschlossen, seine Aufgabe zu erfüllen und Kriemhild zu seiner Herrscherin an der Seite seines Lehensherrn zu machen – der Königin einen fatalen Eid schwört, ihr Leid wiedergutmachen zu wollen, da

⁷¹ Süß: Der Markgraf Rüdiger von Bechelaren im *Nibelungenlied* und Rodingeir von Bakkalar in der *Thidrekssaga* (2021), S. 39.

sie sich erst dadurch überzeugen lässt, Etzels Frau zu werden: *si sprach: ,sô swert mir eide, swaz mir iemen getuot, / daz ir sît der næhste, der bûeze mîniu leit. ‘ / dô sprach der margrâve: ,vrouwe, des bin ich bereit.’ (NL, 1254,2-4).* Dieses Szenario ließ sich so ähnlich bereits in der zweiten Phase beobachten – denken wir an Hagen zurück: Da er nach dem Streit der Königinnen seinen praktischen Bezugspunkt durch die Wiederherstellung Brünhilds emotionaler sowie praktischer Ebene bewahren möchte, gibt er der besorgten Kriemhild gegenüber vor, durch das Beschützen Siegfrieds ebendiese Funktion für sie erfüllen zu wollen, wodurch ihm dessen Ermordung ermöglicht wird. Rüdiger verspricht mit seinem Eid nun, jenen Schaden zu kompensieren, den Hagen hätte verhindern sollen; gewissermaßen nimmt er also Hagens »verschmähte« Funktion für Kriemhild ein, da er sie im Gegensatz zu ihm bereits tatsächlich als seinen erweiterten praktischen Bezugspunkt annimmt. Während es bei Hagen allerdings mitunter seine Lüge ist, die zu seinem nicht nur körperlichen Schaden durch die Königin führen wird, ist es bei Rüdiger gerade seine Aufrichtigkeit.

Blicken wir in die vierte Phase, dreizehn Jahre später: Rüdigers Werbung war erfolgreich und das Hunnenreich ist – wie es auch Hagen durch Siegfrieds Tod am Burgunderhof erreichen wollte – unter seiner neuen Königin konsolidiert: *Den vremen unt den kunden was si vil wol bekant. / di jâhen, daz nie vrouwe besæze ein küneges lant / bezzer unde milter. daz heten si für wâr (NL, 1387,1-3).* Was Rüdiger jedoch noch nicht ahnt, ist, dass sein formales Chaos kurz bevorsteht, da seine Herrscherin seine durchwegs positive emotionale Einstellung den Burgunden gegenüber nicht teilt. In diesem Sinne unternimmt er einen weiteren für seinen bevorstehenden Schaden wichtigen Schritt, als Kriemhilds Familie auf dem Weg zum Hof Etzels bei ihm einkehrt. Rasch wird ersichtlich, dass das Wohlwollen nach wie vor gegenseitiger Natur ist: *Dô nigen im di recken mit triuwen âne haz. / daz er in willec wære, vil wol erzeigete er daz (NL, 1654,1-2).* In der Folge wird bald der Entschluss gefasst, Rüdigers Tochter mit Kriemhilds Bruder Giselher zu verheiraten (vgl. NL, 1675-1677). Süß bringt die Bedeutung dieser Handlung folgendermaßen auf den Punkt: »Hier stärkt Rüdiger seine doppelte Zugehörigkeit zu seinem späteren Nachteil weiter: Er verschwägert sich mit Giselher und stellt eine verwandtschaftliche Bindung her.«⁷² Formal gesellt sich zu Rüdigers emotionalem Verhältnis zu den Burgunden durch die Verschwägerung also ein praktisches – wie bedeutsam dieses für ihn ist, betont er selbst, so möchte er seinen neugewonnenen

⁷² Süß: Der Markgraf Rüdiger von Bechelaren im *Nibelungenlied* und Rodingeir von Bakkalar in der *Thidrekssaga* (2021), S. 41.

Verwandten, wie er es ähnlich bereits Kriemhild versprochen hat, *mit triuwen immer wesen holt* (NL, 1679,1); somit »verbürgt sich Rüdiger persönlich, da er das Heiratsabkommen nicht durch die Vergabe von Landbesitz besiegeln kann [...].«⁷³ Es könnte also gesagt werden, Rüdiger gewinne durch seine neue Verpflichtung neben seinem Königspaar einen zweiten praktischen Bezugspunkt. Hier lässt sich zum besseren Verständnis der Figur abermals eine Differenz zu Hagen im Umgang mit Kriemhild und den Burgunden beobachten: Als Hagen in der zweiten Phase ohne Bedenken in der Lage ist, die Königin, die zu diesem Zeitpunkt zwar nicht mehr Teil des Burgunderhofes, aber immerhin seiner Verwandtschaft ist, zu schädigen, verweigert er sich vehement einer doppelten praktischen Zugehörigkeit zugunsten seines Königspaares: »Er entscheidet sich für die Bindung an das Königshaus, handelt nicht als *mâc* Kriemhilds, sondern als *man* Gunthers.«⁷⁴ Rüdiger hingegen akzeptiert diese doppelte Bindung mit Vergnügen. Es könnte argumentiert werden, Hagen treffe seine Entscheidung, als die Disharmonie zwischen den beiden Sphären bereits im Raum stehe, während Rüdiger dies in einer Situation der scheinbaren Eintracht zwischen Hunnen und Burgunden tue. Bald kann der Markgraf jedoch selbst in einer Konfliktsituation unter Beweis stellen, wie sehr er hinter beiden Verpflichtungen steht – als die Kämpfe an Etzels Hof bereits in vollem Gange sind, schmerzen Rüdiger die Verluste auf beiden Seiten: *dô sach er beidenthalben diu grôzlichen sêr. / daz weinte inneclichen der vil guote Rüedegêr* (NL, 2132,3-4). Dass Rüdiger über den Konflikt und die Unmöglichkeit einer friedlichen Beilegung trauert, anstatt sich für seinen König an den Kämpfen zu beteiligen, wie es seine Pflicht wäre, droht nun seine praktische Ebene zu schädigen – so erschlägt er einen Hunnen, der ihm für seine Zurückhaltung seine Tapferkeit abspricht und impliziert, der Markgraf verdiene seine hohe Stellung in Etzels Reich und damit seine Lehen nicht; dadurch wird wiederum *gemêret des künec Etzeln nôt* (NL, 2139,4), Rüdiger schädigt also seinen praktischen Bezugspunkt. Die Tötung wird ihm nicht nur von Etzel vorgeworfen, sondern auch von Kriemhild, die ihn prompt an seinen Eid erinnert: *Si sprach: ‚gedenke, Rüedegêr, der grôzen triuwe dîn, / der stæte und ouch der eide, daz du den schaden mîn / immer woldest rechen und elliu mîniu leit.‘* (NL, 2148,1-3). Demgegenüber steht für den Markgrafen jedoch seine Beziehung zu den Burgunden, die er als Gastgeber empfangen hat und mit denen er ein verwandtschaftliches Verhältnis eingegangen ist (vgl. NL, 2156-2158). Er begreift, dass er beiden Verpflichtungen nicht mehr gerecht werden kann, und

⁷³ Toepfer: Höfische Tragik (2013), S. 224.

⁷⁴ Müller: Spielregeln für den Untergang (1998), S. 160.

sieht seinen praktischen Schaden im Sinne eines Verlusts seiner *êren* (NL, 2150,2) bereits auf sich zukommen – um dies zu vermeiden, ist er sogar bereit, den materiellen Aspekt seiner praktischen Ebene in Form seiner Burgen und Länder und damit seinen Lehensherrn Etzel als Bezugspunkt aufzugeben, sich durch diesen Verlust folglich selbst zu schädigen (vgl. NL, 2154,1-4). Während der König trotzdem versucht, Rüdiger mit der Schenkung von Land und Leuten zu locken, wählt Kriemhild eine andere Art der Argumentation:

*Dô sprach aber Kriemhilt: ,vil edel Rüedegêr,
nu lâ dich erbarmen unser beider sêr,
mîn unde ouch des küneges. gedenke wol dar an,
daz nie wirt deheiner sô leide geste gewan.‘* (NL, 2159,1-4)

Wenn das Gespräch zwischen dem Königspaar und Rüdiger sich bislang primär auf praktische Faktoren bezogen hat, spricht Kriemhild mit dem Appell an das Mitleid des Markgrafen nun die emotionale Seite des Konflikts an, indem sie – ganz unabhängig von Eiden und sonstigen Verpflichtungen – an den Schmerz erinnert, den sie und Etzel durch die Gäste erfahren mussten. Mit Erfolg – der Markgraf ist nun bereit, für die Hunnen in den Kampf zu ziehen, und begründet seine Entscheidung zunächst selbst emotional: *ez muoz hiute gelten der Rüedegêres lîp, / swaz ir und ouch mîn herre mir liebes habt getân* (NL, 2160,2-3). Rüdiger scheint sich plötzlich daran zu erinnern, dass die Bindung zu seinen Herrschern nicht ausschließlich auf der praktischen Ebene stattfindet, sondern auch über eine emotionale Dimension verfügt, die er mit den Burgunden von Anfang an geteilt hat. Trotzdem schließt er das Gespräch mit einer anderen Bemerkung: *er sprach: ,ich muoz iu leisten, als ich gelobt hân. / ouwê der mînen friunde, di ich vil ungerne bestân!‘* (NL, 2163,3-4). An dieser Stelle stellt Rüdiger seinen ursprünglichen praktischen Bezugspunkt und seine Verpflichtung, die ihn mit diesem verbindet, klar über seinen neugewonnenen – wenn damit entschieden ist, dass er für Etzel und Kriemhild kämpfen wird, negiert dies noch immer nicht seinen Schmerz über den körperlichen Schaden, den er seinen *friunden* wird zufügen müssen; so verlässt er sein Königspaar *vil trûreclichen* (NL, 2164,1), um sich zu rüsten.

Als Rüdiger kampfbereit auf die Burgunden trifft, kündigt er sogleich seine Verbindung zu ihnen auf: *ê dô wâren wir vriunde. der triuwen wil ich ledec sîn* (NL, 2172,4). Als Begründung wird mitunter seine Königin genannt, die ihn *niht erlâzen* (NL, 2175,4) wolle. Kriemhilds Brüder versuchen zwar noch, ihn von seinen Verpflichtungen ihnen gegenüber zu überzeugen, aber

diese »können dagegen nichts mehr ausrichten.«⁷⁵ Letzten Endes zeigt sich dadurch, dass Rüdiger als formaler Gegenentwurf zu Hagen gescheitert ist, indem er durch äußere Umstände dazu gezwungen wird, eine seiner beiden praktischen Zugehörigkeiten aufzugeben – er muss folglich als *man* Etzels und Kriemhilds handeln, was mit einem angemessenen Handeln als *freund* der burgundischen Könige nicht mehr vereinbar ist.

Zu erwähnen in diesem Kontext ist Hagens Bitte um Rüdigers Schild, da jener, den er im Vorfeld von dessen Frau Gotelind erhalten hatte, im Kampf zerschlagen wurde, die der Markgraf ihm bereitwillig erfüllt (vgl. *NL*, 2190-2194). Süß erklärt dies folgendermaßen:

Hagen drückt durch seine Bitte sicherlich Zustimmung zur Entscheidung des Markgrafen, Etzel die *fidelitas* zu halten, aus; er zeigt sich gleichzeitig affirmativ einer Hierarchisierung der Bindungen und ihrer unterschiedlich sichtbaren Realisierung gegenüber und trägt dazu bei, diese doppelte Bindung, gar die Doppelzugehörigkeit Rüdigers aufrecht zu erhalten.⁷⁶

Hier würde ich mithilfe des Konzepts etwas stärker differenzieren: Wenn die praktische Dimension Rüdigers Beziehung zu den Burgunden auch scheitern muss, kann er trotz allem unter Beweis stellen, dass die emotionale – obwohl sie, wie Süß richtig bemerkt, der Bindung zu seinem noch bestehenden praktischen Bezugspunkt unterlegen ist – unabhängig davon nach wie vor intakt ist, indem er einem von ihnen aus freien Stücken durch das Schenken des Schildes einen letzten Dienst erweist und ihm wünscht, er möge *in füeren heim in der Burgonden lant* (*NL*, 2193,4) – wodurch das emotionale Leid aller Beteiligten letztlich nur gemehrt wird: *si weinten allenthalben, daz disi herzensêr / niemen gescheiden kunde, daz was ein michel nôr* (*NL*, 2199,2-3). Denn ändern kann die Geste an der forcierten Feindschaft dennoch nichts: »Rüdiger bekräftigt ihre alte Freundschaft, indem er selbstlos auf den Schild verzichtet, und treibt dann den Untergang der burgundischen Helden bis zu seinem Tod voran.«⁷⁷ Körperlichen Schaden zufügen, aber auch erleiden, muss Rüdiger letzten Endes also trotzdem; so heißt es bereits wenige Strophen darauf, *si vâhten alsô grimme, daz man ez nimmer mêr getuot* (*NL*, 2209,4). Immerhin ist dieser für ihn auf der praktischen Ebene weniger verhänglich als für Hagen, da ihm ein von beiden Seiten betrauerter Tod im Kampf durch Gernot beschieden ist, der gleichzeitig mit ihm fällt (vgl. *NL*, 2217-2218).

⁷⁵ Müller: Spielregeln für den Untergang (1998), S. 162.

⁷⁶ Süß: Der Markgraf Rüdiger von Bechelaren im *Nibelungenlied* und Rodingeir von Bakkalar in der *Thidrekssaga* (2021), S. 45.

⁷⁷ Toepfer: Höfische Tragik (2013), S. 226.

2.3 Phaidra-Kreis

Kriemhilds Phaidra-Kreis setzt sich aus Siegfried und Etzel zusammen, mit denen die zentrale Figur – ähnlich wie die modellhafte – zwei sehr unterschiedliche Begehrensverhältnisse verbindet. Das Ergebnis ist auch hier eine destruktive Dreieckskonstellation, die auf den ersten Blick durchaus an jene in Euripides' *Hippolytos* erinnert: Während Kriemhilds Liebe zu Siegfried der Hauptgrund für den Schaden sein mag, der zunächst sie selbst trifft, den aber auch andere Figuren durch sie erleiden werden, wird ihr dieser weitgehend durch die Liebe Etzels erst ermöglicht.

Im Gegensatz zu Phaidra wird Kriemhild jedoch in beiden Beziehungen zu einem emotionalen Bezugspunkt gemacht – was dieses teils gegenseitige, teils einseitige Begehren für die beiden Ehemänner Kriemhilds selbst bedeutet und welche stark voneinander differierenden Schäden sie im Zusammenhang damit erleiden, soll im Folgenden ergründet werden: Etzel, der sich als reines Begehrenssubjekt formal nah an Theseus bewegt, wird das Schlusslicht dieser Arbeit bilden. Davor soll mit Siegfried allerdings eine Figur beleuchtet werden, die als sowohl Begehrensojekt als auch -subjekt ganz eigene Wege beschreitet.

2.3.1 Siegfried

Angesichts des Leides, das Kriemhild selbst durch ihre Liebe zu Siegfried beziehungsweise dessen Verlust durchlebt und das sie in der Folge zahlreichen anderen Figuren zufügt, scheint es verlockend, den Helden bei einer Analyse stark auf seine Rolle als Begehrensojekt zu reduzieren. Bei eingehender Betrachtung Siegfrieds vor allem während Kriemhilds erster Phase fällt jedoch bald auf, dass er durch seine Minne zu ihr nicht nur als Begehrenssubjekt handelt, sondern als solches auch Schaden erleidet. Ausschlaggebend hierfür ist, dass der junge Königssohn sie bereits lange vor ihrer ersten Begegnung zu seinem emotionalen Bezugspunkt macht, als seine Angebetete noch nicht einmal von seiner Existenz weiß und es folglich noch offen ist, ob er dieselbe Funktion jemals für sie haben wird – Siegfrieds Geschichte beginnt also mit dem handlungsbezeugenden Wunsch, um Kriemhild zu werben, in der Hoffnung, ihre emotionale Ebene in Einklang mit seiner zu bringen: *ân edeler frouwen minne wold ich immer sîn, / ich enwurbe, dar mîn herze vil grôze liebe hât* (NL, 50,2-3). Dass Siegfrieds Vorhaben früher oder später mit seinem fatalen körperlichen Schaden enden wird, ist uns RezipientInnen natürlich bereits durch den Falkentraum bekannt. Während er von

dieser Prophezeiung nichts ahnen kann, gibt es jedoch warnende Worte aus seinem eigenen familiären Umfeld, die sich, wenn auch vage, als berechtigt herausstellen werden – so ist seine Mutter Sieglinde besorgt, *wan si wol erkande Gunthern und sîne man* (NL, 49,3), Siegmund hingegen fürchtet, es könne ihnen durch die Art Hagens Leid entstehen (vgl. NL, 52,1-4). Siegfried aber lässt sich nicht von seinem Entschluss abbringen, seine emotionale Ebene durch die Eroberung Kriemhilds profitieren zu lassen, und reist nach Worms.

Als er bereits einige Zeit am Burgunderhof verbracht hat, Kriemhild jedoch noch nicht kennenlernen durfte, leidet Siegfried erstmals unter seinem Begehren: *diu ist mir noch vil vremde. des muoz ich trûric stân* (NL, 134,4). Problematisch für ihn ist Kriemhilds praktischer Bezugspunkt während ihrer ersten Phase: Wenn sie Siegfried auch heimlich beobachtet und als begehrenswert empfindet, die von ihrem Verehrer erwünschte emotionale Aktivierung ihrerseits also bereits stattgefunden hat, steht sie nach wie vor unter dem Schutz ihrer drei Brüder, in deren Händen es liegt, ob und wann es zu einem Kennenlernen der beiden Liebenden kommen kann. Damit Siegfrieds schmerzhaftes Ungewissheit ein Ende finden und er idealerweise durch eine Heirat auch noch der neue praktische Bezugspunkt Kriemhilds werden kann, was die Grenzen zwischen ihm und seinem Begehrensobjekt eliminieren würde, gilt es also zunächst, ihre Brüder zu überzeugen. Dies läuft darauf hinaus, dass der Held insbesondere König Gunther auf unterschiedlichen Ebenen profitieren lassen muss, wodurch er anderen Figuren Schaden zuteilwerden lässt, aber auch sich selbst gefährdet. Einerseits wäre dies der im Rahmen des modellhaften Medea-Kreises bereits kurz erwähnte Krieg gegen die Sachsen und Dänen, dessen Gewinn sich für Gunthers praktische Ebene als vorteilhaft erweist und Siegfried schließlich das erste Treffen mit Kriemhild ermöglicht, wodurch jedoch nur bedingt eine positive emotionale Reaktion in ihm hervorgerufen wird – einerseits trägt er bei ihrem Anblick *lieb âne leit* (NL, 289,2) im Herzen, zweifelt jedoch daran, sie je für sich gewinnen zu können: *wi kunde daz ergân, / daz ich dich minnen solde? daz ist ein tumber wân* (NL, 283,1-2). Nach dem Krieg befindet sich seine emotionale Ebene folglich in einem Schwebezustand, da er einerseits glücklich darüber ist, *daz er nu tegeliche di schænen Kriemhilden* (NL, 321,4) sieht, aber noch nicht wagt, um ihre Hand anzuhalten (vgl. NL, 318,2). Diese drohende formale Stagnation wird abermals über Gunther verhindert, der durch die Werbung um Brünhild diesmal auf der emotionalen Ebene profitieren möchte und bei diesem gefährlichen Unterfangen Siegfrieds Hilfe benötigt, für die ihm die Hand seiner Geliebten versprochen wird (vgl. NL, 331-333). Die Geschehnisse im Land Brünhilds bilden in mehrerer

Hinsicht einen wichtigen Übergang: Siegfried wird durch die erfolgreiche Werbung Kriemhilds einzigen wirklich erwünschten Wechsel in ihre zweite Phase evozieren, in der er nicht nur ihr emotionaler, sondern auch praktischer Bezugspunkt sein wird, wird jedoch ebenso in seiner Funktion als Begehrenssubjekt – so betont er sogar Gunther selbst gegenüber, ihn primär Kriemhilds wegen zu begleiten (vgl. *NL*, 386,1-4) – den Grundstein für den Schaden legen, den er später als Begehrensojekt erfahren wird. Dies geschieht zuerst in Form der Standeslüge, als Siegfried sich vor den Augen Brünhilds auf der praktischen Ebene schwächt, indem er behauptet, ein Untergebener Gunthers zu sein: *Gunther sî mîn herre, und ich sî sîn man* (*NL*, 384,3). Die Unterordnung geschieht nicht nur auf einer rein verbalen Ebene, sondern auch auf einer performativen, als er Gunthers Pferd bei ihrer Ankunft vom Schiff herunterführt – dass Siegfrieds Verhalten außerordentlich ist, wird von der Erzählinstanz betont: *er het solchen dienst vil selten ê getân, / daz er bî stegereife gestuonde helde mêt* (*NL*, 396,2-3). HAUSTEIN betrachtet die Standeslüge des Helden als Teil seines Minnedienstes, denn es geht »darum zu zeigen, bis zu welchem Grad der sozialen Selbstentäußerung Siegfried geht, um Kriemhild zu erhalten.«⁷⁸ Ähnlich argumentiert MARSHALL CAMPBELL: »It is for Kriemhild that Siegfried willingly plays at being ‚undertân‘ [subject to] her brother.«⁷⁹ Der Held betont seine Beweggründe auf der Reise nach Isenstein selbst: *ich will daz gerne dienen, daz si werde mîn wîp* (*NL*, 386,4). Unter Berücksichtigung des Konzepts bedeutet dies, dass Siegfried sich durch das scheinbare Mindern seines Standes wissentlich praktisch schädigt, um zu demonstrieren, wie viel ihm sein emotionaler Bezugspunkt bedeutet und wie sehr er eine offizielle Etablierung dieses Begehrensverhältnisses wünscht, er also seine emotionale Ebene über seine praktische stellt. Zu einer zweiten verfänglichen Handlung kommt es kurz nach seiner Hochzeit, nachdem er Gunther unter körperlichen Strapazen nicht nur beim Werbungs-, sondern nun auch dem Brautnachtbetrug Brünhilds unterstützt hat. Ehe er das Gemach der niedergerungenen Königin verlässt, stiehlt er unbemerkt ihren Gürtel und Ring, um diese Kriemhild zu überreichen, wofür selbst die Erzählinstanz keine eindeutige Erklärung findet: *ine weiz, ob er daz tæte durch sînen hôhen muot. / er gab ez sînem wîbe, daz wart im sider leit* (*NL*, 677,2-3). Siegfrieds Diebstahl kann unter Berücksichtigung der Ebenen jedoch ähnlich wie seine Standeslüge interpretiert werden: In beiden Fällen handelt er als eine der emotionalen Ebene sehr verhaftete Figur – er steht also im Bann seiner Minne zu Kriemhild, die er in Handlungen

⁷⁸ Haustein: Siegfrieds Schuld (1993), S. 381.

⁷⁹ Marshall Campbell: Why Siegfried has to Die (2021), S. 65.

einbezieht, obwohl dies für deren Gelingen nicht nur überflüssig, sondern, wie sich bald herausstellen wird, auch destruktiv für ihn selbst ist – so ist seine Lüge im Grunde »für Gunthers Werbung irrelevant«, ⁸⁰ wird Siegfried jedoch schädigen, »indem er eine Wirklichkeit schafft, an die er sich nicht halten wird, von der aber Brünhild ausgehen muss«, ⁸¹ während Brünhilds geraubte Gegenstände als Zeugnis eines Geschehnisses, in das nur er und Gunther eingeweiht sein sollten, von Kriemhild letzten Endes gegen ihren Geliebten verwendet werden.

Siegfried wird schließlich während Kriemhilds zweiter Phase von seinem seinerseits in Gang gesetzten Schaden eingeholt, als er sich auf seinem formalen Höhepunkt befindet: Zehn Jahre später hat sein Vater ihm bereits *sîn gerihte, krône und ouch daz lant* (NL, 711,1) überlassen, er ist also als mächtiger König mit Kriemhild verheiratet und hat einen Sohn mit ihr (vgl. NL, 712-713); wenn er grundsätzlich auch nach wie vor als Begehrenssubjekt fungiert, da die Minne in seiner Ehe gegenseitig ist, leidet er nicht mehr als solches, da die Erfüllung seiner anfänglichen Sehnsucht erfolgreich war. In der zweiten Phase wird Kriemhild allerdings auf seine beiden in seinen Minnedienst miteinbezogenen Taten reagieren. Die erste davon ist die Standeslüge: Siegfrieds vermeintliche soziale Unterlegenheit besteht für Brünhild nach wie vor, weshalb es zum Streit zwischen den Königinnen kommt. Was er bei seiner unaufgeklärt gebliebenen Lüge nicht bedacht hat, ist, dass die soziale Schwächung im Falle einer Heirat ebenso seine Frau betreffen wird – dies ist nun der Fall, womit Kriemhild alles andere als zufrieden ist: *sô wære mir übele geschehen. / Wi heten sô geworben di edelen bruoder mîn, / daz ich eigenmannes wine solde sîn?* (NL, 818,4-819,2). Kriemhild kann ihrem Mann in dieser Szene nicht formal auf Augenhöhe begegnen – also wie er akzeptieren, dass eine Figur ein auf der praktischen Ebene falsches Bild von ihrer Ehe hat, weil sie die emotionale Ebene darüber stellt –, da sie nicht vollumfassend über den Ursprung der Falschinformation Brünhilds Bescheid weiß und sich demnach provoziert fühlt, als die Königin sich nicht korrigieren lässt. Kriemhild glaubt folglich, Siegfrieds praktische Ebene (und damit ihre eigene) verteidigen zu müssen. Als es ihr nicht gelingt, den ihr unerklärlichen Schaden ihres Mannes zu eliminieren, beschließt sie, mit diesem zu arbeiten, indem sie Brünhild durch die Behauptung, ihr vermeintlicher Untergebener habe sie entjungfert, selbst herabsetzt: *zuiu lieze du in minnen, sît er dîn eigen ist?* (NL, 838,2). Als Brünhild nach Beweisen verlangt, kommt Siegfrieds zweite

⁸⁰ Haustein: Siegfrieds Schuld (1993), S. 381.

⁸¹ Haustein: Siegfrieds Schuld (1993), S. 382.

Handlung ins Spiel: Die Königin lässt sich durch das Vorzeigen ihres Ringes und des Gürtels überzeugen und involviert den Rest des Hofes – während Gunther Siegfried nach wie vor wohlwollend gegenübersteht und sich mit einem Eid seines Schwagers zufrieden gibt, nie behauptet zu haben, mit Brünhild geschlafen zu haben, lässt diese sich dadurch nicht beschwichtigen, wodurch sie Hagen dazu bewegt, die Ermordung Siegfrieds zu planen: *daz Brünhilde weinen sol im wesen leit. / jâ sol im von Hagenen immer wesen widerseit* (NL, 870,3-4).

Wie lässt sich das Geschehene im Sinne des Konzepts erklären? Vergleichen wir die beiden beschriebenen Taten mit Siegfrieds erster durch seine emotionale Ebene motivierten Minnehandlung, also seiner Beteiligung am Krieg, fällt auf, dass diese leicht als solche für Kriemhild zu dekodieren ist: So kann Siegfried ihr sogar direkt mitteilen, sich um ihretwillen in körperliche Gefahr begeben zu haben, woraufhin sich ein emotionales Einverständnis zwischen den Figuren herauskristallisiert. Anders ist dies bei der Standeslüge: Hier wird die emotionale Handlung ihres Mannes nicht als solche begriffen, sondern als Versuch der praktischen Schädigung von außen, dem entgegengewirkt werden muss. Als Mittel dienen Brünhilds Ring und Gürtel, denen statt Siegfrieds vermutlich intendierter emotionaler Bedeutung als Geschenk für seine Braut nun auch eine praktische zukommt, indem sie den Schaden auf dieser Ebene durch die Herabsetzung Brünhilds revidieren sollen – oder anders formuliert: Die praktische Dimension haben die Gegenstände bereits inne, als Siegfried sie als Begehrenssubjekt erwirbt und Kriemhild überreicht, denn dadurch bekommen sie das gefährliche Potential, seine »Schuld an der Beleidigung der Königin, an einem Unrecht, für das es in der epischen Dichtung nicht wie im Roman die Möglichkeit der Sühne gibt, sondern das gerächt werden muss«⁸² zu bezeugen. Für die restliche Figurenebene aktiviert wird sie nun durch Kriemhild, die das Ansehen ihres Mannes zwar verteidigen will, ihn dadurch in den Augen der Öffentlichkeit jedoch in eine sehr prekäre, vulnerable Position bringt. Insofern erkennt Siegfried als Begehrenssubjekt die Tragweite seiner Handlungen auf der praktischen Ebene, Kriemhild zehn Jahre später wiederum die emotionale, sie allein betreffende Intention ihres Begehrenssubjekts.

Kriemhild schädigt Siegfried jedoch noch ein weiteres Mal, obwohl sie ihn eigentlich verteidigen beziehungsweise den Übergang in ihre dritte Phase um jeden Preis vermeiden möchte, als sie Hagen seine verwundbare Stelle verrät und damit die körperliche

⁸² Haustein: Siegfrieds Schuld (1993), S. 384.

Desintegration ihres Mannes ermöglicht (vgl. NL, 899-900). Als Hagen ihn tatsächlich mit einem Speer erschießt, bleibt Siegfried seiner emotionalen Disposition, die zu seinem Ende beigetragen hat, treu: *mich riuwet niht sô sêre sô vrou Kriemhilt mîn wîp* (NL, 991,4). Mit Siegfrieds Tod wird die letztlich durch beide Eheleute verursachte Kränkung Brünhilds gerächt; das formale Missverständnis des Paares ist also nicht mehr von Relevanz und weicht in den letzten Momenten des Helden einem durch emotionalen Einklang entstandenen Leid – denn er weiß genau, was Kriemhild bevorsteht: *ez enwart nie vrouwen leider an liebem manne getân* (NL, 994,4).

2.3.2 Etzel

Etzels Rolle lässt sich durchgehend, ähnlich wie die Theseus', stark auf die des Begehrenssubjekts beschränken. Während Kriemhild zwar einwilligt, seine Frau zu werden und ihn dadurch zum Auslöser ihrer vierten Phase sowie zu ihrem praktischen Bezugspunkt zu machen, kann er nicht ihr emotionaler werden, da diese Funktion bis zuletzt Siegfried vorbehalten ist, der durch diese Heirat endlich gerächt werden soll. Etzels eigene Gefühle für seine zweite Frau sind gegenteilig – ihn zieht zwar durchaus Kriemhilds Ansehen an, als sie ihm als *di hôhesten unt di besten, di kunic ie gewan* (NL, 1141,3) angepriesen wird, möchte nach dem Tod Helches jedoch mindestens genauso auf der emotionalen Ebene profitieren, wie durch seine Freude kurz vor der ersten Begegnung mit Kriemhild ersichtlich wird: *Dô was ouch dem künige vil rehte nu geseit, / des im von den gedanken swunden sîniu leit, / wi hêrlichen Kriemhilt dâ kœme durch diu lant* (NL, 1334,1-3). Diese positiven Gefühlsregungen dauern bis ins dreizehnte Ehejahr an, wobei als Höhepunkt die Geburt des gemeinsamen Sohnes Ortlieb zu betrachten ist, die in dynastischer Hinsicht auch auf der praktischen Ebene gewinnbringend ist: *des kunde der kunic Etzel nimmer vrœlicher wesen* (NL, 1384,4). Aus Etzels Perspektive ähnelt seine Situation nun stark der Siegfrieds auf seinem formalen Höhepunkt in der zweiten Phase: *Mit vil grôzen êren* (NL, 1384,1) lebt er als mächtiger König mit einer Frau zusammen, die er sehr liebt, und hat einen Erben – dass Kriemhilds emotionale Ebene sich jedoch keineswegs in Einklang mit seiner befindet und sie ihre eigenen Ziele verfolgt, ahnt er noch nicht, denn *den argen willen niemen an der kuneginne ervant* (NL, 1396,4).

Die formale Diskrepanz innerhalb Kriemhilds zweiter Ehe lässt sich beobachten, als sie ihre Rachepläne allmählich ins Rollen bringt, indem sie Etzel um Erlaubnis bittet, ihre Familie einzuladen. Dies geschieht ausgerechnet, als das Paar das Bett miteinander teilt:

*Dô si eines nahtes bî dem künige lac,
mit armen umbvangen het er si, als er pflac
di edeln vrouwen triuten, si was im alsô sîn lîp,
dô gedâhte ir fînde daz vil hêrlîche wîp. (NL, 1397,1-4)*

Diese Strophe kann im Grunde als symbolisch für die gesamte Beziehung der beiden Figuren gedeutet werden: Während Etzel nur sein aktuelles Begehrensobjekt und sein damit verbundenes Glück im Sinn hat, denkt Kriemhild nach wie vor an ihr erstes beziehungsweise an ihr nicht kompensiertes Leid und die damit noch nicht erfüllte Funktion ihrer zweiten Ehe. Gerade Etzels positive emotionale Disposition ihr gegenüber hilft ihr jedoch, auf ihr Ziel der Rache hinzuarbeiten – denn laut FAHR ist seine zweite Frau für ihn die Figur, »die anscheinend zum Mittelpunkt seines Lebens wird – sein gesamtes Agieren ist stets in Bezug zu Kriemhild gesetzt.«⁸³ Wie wichtig sie für sein Handeln ist, bestätigt Etzel schließlich selbst: *Dîn wille, deist mîn vreude* (NL, 1501,1). Insofern ist er gerne bereit, den Wunsch seines Begehrensobjekts zu erfüllen und es dadurch glücklich zu machen – da Kriemhild ihm *alsô sîn lîp* (NL, 1397,3) ist, glaubt Etzel zu diesem Zeitpunkt zumindest, seine emotionale Ebene werde gemeinsam mit ihrer profitieren.

Was Etzel neben seiner einseitigen Rolle als Begehrenssubjekt mit Theseus verbindet, ist, dass seine Frau den ihn ereilenden Schaden nicht direkt intendiert – vielmehr nimmt Kriemhild, vergleichbar mit Phaidra, diesen billigend in Kauf, um andere Figuren zu schädigen, die eine weitaus höhere Priorität für sie haben; Etzel wird dabei wie Theseus zum leidenden Rachewerkzeug gemacht. Diese außergewöhnlich starke Parallele zwischen den beiden Königen wirft die Frage auf, ob auch aus Etzels Perspektive eine Figur wie Hippolytos existiert, der für Theseus' Schaden eine entscheidende Rolle einnimmt: So ist er als Phaidras unerreichbares Begehrensobjekt der Grund, weshalb ihr Ehemann, um ihre Rachegelüste zu stillen, überhaupt erst geschädigt werden muss; daraus folgend kommt Hippolytos am Ende der Tragödie die Rolle des durch seinen Vater betrauten Sohnes zu. Suchen wir vergleichbare Funktionen bezogen auf Etzel im *Nibelungenlied*, lassen sich diese durchaus auch hier beobachten, allerdings aufgeteilt auf zwei unterschiedliche Figuren: Während

⁸³ Fahr: Kohärente Helden? (2017), S. 193.

Siegfried – wenn auch nicht aus Desinteresse, sondern durch seinen Tod – die des unerreichbaren Begehrensobjekts seiner geliebten Frau und damit der Wurzel Etzels Schadens innehat, fungiert Ortlieb als der betrauerte Sohn, dessen Ermordung eine Schlüsselszene für den König darstellt. Sehen wir uns dies im Text selbst an:

*Dô der strît niht anders kunde sîn erhaben,
Kriemhilt ir leit daz alte in ir herzen was begraben,
dô hiez si tragen zen tischen den Etzeln sun.
wi kunde ein wîp durch râche immer vreislicher getuon? (NL, 1909,1-4)*

Die Erzählinstanz kündigt bereits an, dass Kriemhilds Absichten destruktiver Natur sind – der Schaden ihres Sohnes folglich wie der ihres Mannes zugunsten eines höheren Zieles zumindest hingenommen wird –, als sie Ortlieb an die Tafel bringen lässt, an der sie mit Etzel und ihren Verwandten sitzt; zudem wird ihre Handlung in einen Zusammenhang mit ihrem lange Jahre bestehenden Schmerz gebracht. Ortlieb wird schließlich von Hagen enthauptet, als dieser von einem durch Kriemhild veranlassten Anschlag der Hunnen auf die Burgunden erfährt, was zur Eskalation der ohnehin schon angespannten Lage und somit zu bis zum Ende des Textes andauernden Kämpfen zwischen den beiden Parteien führen wird (vgl. NL, 1958,1-4). Was das *Nibelungenlied* in diesem Kontext von Euripides' *Hippolytos* unterscheidet, ist, dass der Tod des Sohnes nicht das Ziel Kriemhilds und damit die Kompensation ihres Leides darstellt, sondern lediglich einen wichtigen Zwischenschritt – dass Etzel dabei geschädigt wird, ist für dessen Gelingen von hoher Relevanz: Indem dem König mit der Ermordung Ortliebs formal ähnliches Leid zuteilwird wie ihr selbst – er verliert also durch die Verwandten seiner Frau eine ihm nahestehende Person, was primär mit emotionalem, durch den Verlust des Erben jedoch auch praktischem Schaden einhergeht –, gewinnt Kriemhild ihn in ihrem Bedürfnis nach Rache als Verbündeten. Etzel, der den Burgunden als Familie seines Begehrensobjekts ursprünglich mehr als wohlwollend gegenüberstand, ist ihnen nach dieser Tat ebenfalls feindlich gesonnen und sieht keine Möglichkeit der Wiedergutmachung und damit eines Beendens des Konflikts: *vrid unde suone sol iu vil gar versaget sîn* (NL, 2087,4). Da das Paar nun ein gemeinsames Ziel verfolgt, wurde Etzel als König nicht nur als potenzielles Hindernis für Kriemhilds Vorhaben eliminiert, sondern unterstützt dieses sogar offen, was für sie praktische Vorteile in Form von mehr Macht und Handlungsspielräumen bedeutet sowie eine Erleichterung des Gewinns kampfwilliger Untertanen – man erinnere sich etwa an Iring, der sich durch die Tötung Hagens eine ansehnliche Belohnung erhofft, am Ende jedoch von Etzel und Kriemhild gleichermaßen

betrauert wird: *Der künece klagete sêre, sam tet ouch sîn wîp* (NL, 2077,1). Hier lässt sich beobachten, dass der König von nun an nicht nur das Ziel seiner Frau teilt, sondern auch ihre darauf bezogenen Gefühlsregungen. Ebenso ist dies bei dem zweiten in Kriemhilds Dido-Kreis behandelten Beispiel auszumachen – so durchleben sowohl Etzel als auch die Königin eine positive emotionale Reaktion, als Rüdiger sich bereit erklärt, an den Kämpfen teilzunehmen: *er unt diu kuneginne, si wurden beide vrô* (NL, 2162,2). Diese wird wie bei Iring jedoch bei beiden ins Gegenteil umgekehrt, als der Markgraf fällt: *Der Etzeln jâmer wart alsô grôz, / als eines leuwen stimme der rîche künece erdôz / mit herzeleidem wuofe, alsam tet ouch sîn wîp* (NL, 2231,1-3).

Was Kriemhild durch Ortliebs Tod bei Etzel erreicht, könnte formal als Übereinstimmung ihrer emotionalen Ebenen beschrieben werden, wie sie in ihrer Ehe nie zuvor existieren konnte und grundlegend auch nur in dieser Form existieren kann. Dies lässt sich abermals über Siegfried begründen, der diesen Einklang in einem sehr positiven Sinne als gegenseitige Minne bereits bei Kriemhild erzielen konnte. Wenn Etzel dies bei seiner eigenen Werbung um sie ebenso begehrt hat, so war es ihm – wenn es ihm vermutlich auch nicht bewusst war – aufgrund Kriemhilds Festhaltens an ihrem nun unerreichbaren emotionalen Bezugspunkt nicht möglich. Letzten Endes muss der König sich Kriemhilds von Beginn an geplanter Funktion seiner zweiten Ehe fügen: Der durch die Ermordung seines Sohnes erlittene Schmerz bringt ihn dazu – und hier lässt sich wiederum eine Parallele zu Theseus nach dem Tod Phaidras ziehen –, seiner intendierten Rolle als praktischer Bezugspunkt und zugleich Ermöglicher ihrer Rache weiterhin gerecht zu werden. Aus Kriemhilds Perspektive hat Etzels positive emotionale Disposition mit der erfolgreichen Einladung der Burgunden ihre Funktion erfüllt – will sie ihre Chancen auf eine Kompensation ihres Schadens drastisch erhöhen, muss sein Glück zunichtegemacht werden.

Während Etzel ab diesem Zeitpunkt immer wieder ihre Emotionen teilt, trennen sich die Ebenen des Paares jedoch am Ende des Textes bei Kriemhilds endgültigem Rachevollzug wieder – als sie Hagen eigenhändig enthauptet, der sowohl ihr selbst als auch dem König so viel Leid verursacht hat, kann Etzel angesichts des unangemessenen Todes des Helden trotzdem keine Genugtuung empfinden; vielmehr mehrt sich sein emotionaler Schaden: *daz sach der künece Etzel. dô was im leide genuoc* (NL, 2370,4). Während Kriemhild mit Hinblick auf ihre Rache zunächst auch von Etzels Schaden profitiert haben mag, wird sie nun doch selbst geschädigt, da er seine Rolle als ihr praktischer Bezugspunkt nach ihrer Grenzüberschreitung

aufzugeben scheint und ihre Tötung durch Hildebrand zulässt. Als er danach zu weinen beginnt, bleibt offen, zu welchem Anteil seine Tränen ihr gelten beziehungsweise ob er sie noch immer als seinen emotionalen Bezugspunkt betrachtet, hat er nach den Kämpfen doch auch *beide mâte und man* (NL, 2374,4) zu beklagen. Zur Rolle der Liebe am katastrophalen Ende des *Nibelungenliedes* äußert sich die Erzählinstanz allerdings in der darauffolgenden Strophe: *mit leide was verendet des küneges hôchgezît, / als ie diu liebe leide zaller jungeste gît* (NL, 2375,3-4). Wenn diese Worte auch eine – zurecht, angesichts der vorhergehenden Kapitel – sehr allgemeingültige Intention zu haben scheinen, passen sie gut zu Etzel im Besonderen, der am Ende des Textes wie Theseus als einer der letzten Überlebenden vor einem Trümmerhaufen steht und gezwungen sein wird, Wege zu finden, mit den nachhaltigen Begleiterscheinungen seines Begehrens – und dem Kriemhilds – umzugehen.

3. Conclusio

Am Ende dieser Arbeit gilt es, ihre beiden großen Überkapitel zu reflektieren – einerseits den Stellenwert des Konzepts der *Konzentrischen Kreise des Schadens* allgemein, andererseits dessen Beitrag zur Interpretation des *Nibelungenliedes* und insbesondere Kriemhilds.

Die grundlegende Zielsetzung der vorliegenden Arbeit war zu demonstrieren, wie Dido, Medea und Phaidra als Modelle herangezogen werden können, um durch Begehren evozierten Schaden auf der Figurenebene in mittelalterlichen Texten zu beschreiben. Die drei antiken Figuren selbst bieten in ihren jeweiligen Kapiteln bereits ein Spektrum an Möglichkeiten, wie dieser Schaden sich gestalten kann, ohne aber die zu analysierenden Figuren einzuschränken – von Relevanz für die Einordnung in die einzelnen Kreise ist lediglich das »Wer«; das »Wie« wird durch die drei im Dido-Kreis etablierten Ebenen beobachtbar gemacht, die schließlich zeigen, inwiefern sich die Figuren in den konkreten Ausprägungen ihres Schadens den Modellen annähern oder sich stark von ihnen distanzieren, ihnen folglich ein hohes Maß an Individualität innerhalb der *Konzentrischen Kreise* ermöglichen. Grundsätzlich könnte das Konzept als eine Art der Systematisierung bezeichnet werden, das Figuren mit Hinblick auf ein bestimmtes Phänomen kategorisieren soll, wobei ich es nach meinem ersten eigenen Anwendungsversuch jedoch nicht darauf reduzieren möchte – wenn am Ende der Analyse auch auf ein freigelegtes, geordnetes Beziehungs- und Schadensgeflecht geblickt werden kann, so halte ich für mindestens so relevant wie die tatsächlichen Ergebnisse

den Weg dorthin, da die *Konzentrischen Kreise* eine bestimmte Weise erfordern, sich einer literarischen Figur zu nähern: Kriemhild etwa beginnt ihren Weg im Dido-Kreis in einer gewissen formalen Disposition, die wiederholt eine Dynamik erfährt. Hier möchte das Konzept ins Detail gehen, indem es die damit zusammenhängenden Geschehnisse im Text durch das Übersetzen in die ihm eigene Sprache der Ebenen dekodiert, um herauszufinden, inwiefern Kriemhild dem Modell Dido entspricht, weshalb sie sich unter anderem in diesem Kreis bewegt. Dies erfordert eine Rezeption der Handlung unter dem Konzept eigenen Gesichtspunkten – die *Konzentrischen Kreise* bieten also eine Lesart, die darauf ausgelegt ist, durch Begehren evozierte Zustandsveränderungen auf der Figurenebene herauszufiltern und diese in eine neue formale Sprache zu kleiden: Auf diese Weise finden sie beispielsweise eine mögliche Interpretation des Wiedersehens Didos mit Sychaeus in der Unterwelt, während über die Ebenen bei Phaidra genau nachvollzogen werden kann, wie das Teilen ihrer Krankheit mit Hippolytos zu verstehen ist, ihre Rache folglich alles andere als willkürlich ist, was auf Medeas Umgang mit Iason in Euripides' Tragödie auszuweiten ist. Diese durch die Arbeit mit dem Konzept gewonnenen Deutungsmöglichkeiten würde ich rückblickend als das Ergebnis eines in Symbiose mit dem Text stattfindenden Gedankenexperiments beschreiben, das womöglich als das eigentliche Ziel einer Analyse mittels der *Konzentrischen Kreise* zu betrachten ist: Die Kategorisierung durch Dido, Medea und Phaidra stellt lediglich die Rahmenbedingung dar, innerhalb derer die jeweilige Figur mittels der Ebenen von Neuem begriffen werden muss – dies gilt ebenso für in der Forschung bereits verhältnismäßig präsente Figuren wie Kriemhild, da auch sie erst in die Begrifflichkeit des Konzepts übertragen und auf diese Weise neu erschlossen werden müssen.

Versuchen wir, nach diesen allgemeinen Reflexionen über die *Konzentrischen Kreise des Schadens* ihre Bedeutung für Kriemhild und das *Nibelungenlied* zu rekapitulieren. Beginnend mit ihrem Dido-Kreis, stellt dieser mit den vier durch Kriemhilds praktische Bezugspunkte strukturierten Phasen das Herzstück der Interpretation dar, durch die die Figur in allen Unterkapiteln omnipräsent ist. Für die Königin selbst bedeutet die Auseinandersetzung mit ihren Phasen letztlich ein umfassendes Nachempfinden ihres Weges: So erlangt sie in der ersten formale Harmonie, also eine Vereinigung von emotionalem und praktischem Bezugspunkt in einer Person, lebt und verteidigt diese erfolglos in der zweiten Phase, um in der dritten vor allem nach dem Hortraub ihren formalen Tiefpunkt zu erleben. In der vierten Phase scheint sich ihr die Möglichkeit zu bieten, in ihrem zweiten Ehemann Etzel diesen

Einklang wiederzufinden, was jedoch scheitern muss, da sie zwar ihren praktischen Bezugspunkt wechseln kann, nicht aber ihren emotionalen – insofern ist nur noch das Funktionieren einer der Ebenen gewährleistet, das mit ihrer Rache an Hagen allerdings ebenso unterbunden wird, was als letzte mögliche Dynamik ihre eigene körperliche Desintegration zur Folge hat. Diese durch das Konzept herausgefilterte Quintessenz ihres eigenen Schadens rückt Kriemhild am Ende ihres Lebens in eine verhältnismäßige formale Nähe zu Dido selbst, da der Tod als einziger Weg aus einer auf den anderen Ebenen festgefahrenen Lage behandelt wird – wenn Kriemhild diese Entscheidung auch, anders als bei Dido, abgenommen wird.

Als exemplarische Beispiele für Figuren, auf die sich Kriemhilds Schaden außerhalb ihrer Begehrensverhältnisse ausweitet, wurden Hagen und Rüdiger herangezogen, wenn die Königin auch bei Weitem nicht nur durch sie ihre Daseinsberechtigung im Medea-Kreis erhält. Hagen, der wohl als Hauptfigur dieses Kreises betrachtet werden darf, fällt immer wieder durch seine Versuche auf, negative Zustandsveränderungen für seinen praktischen Bezugspunkt und in der Folge sich selbst zu verhindern, die in Form der Ermordung Siegfrieds oder des Hortraubs natürlich mit Schaden für Kriemhild einhergehen. Dies gelingt ihm allerdings nicht mehr in der vierten Phase, als er ihrem Bedürfnis nach Kompensation zum Opfer fällt und selbst die Erfahrung durchleben muss, nach all seinen Bezugspunkten auf unehrenhafte Weise auch sein Leben zu verlieren. Das Konzept konnte allerdings nicht nur die destruktive Gegenseitigkeit der Beziehung zwischen der Königin und ihrem ehemaligen Gefolgsmann erschließen, sondern stellt durch die Gegenüberstellung Hagens mit Rüdiger ebenso seine Eignung für einen vergleichenden Ansatz unter Beweis – so kann auch der Markgraf sich der Eskalation in der vierten Phase nicht entziehen, obwohl er gerade als formaler Gegenentwurf des eigentlichen Racheobjekts ausgemacht wurde, der zwar bereitwillig dessen verweigerte Funktion für Kriemhild einnimmt sowie eine doppelte Zugehörigkeit akzeptiert, am Ende jedoch trotzdem gezwungen ist, im Namen seiner Herrscher körperliche Gewalt auszuüben, der er schließlich selbst zum Opfer fällt.

Den zwei in Kriemhilds Phaidra-Kreis analysierten Figuren ist letztlich nur ihr Status als Begehrenssubjekt gemein; auf entsprechend unterschiedliche Weisen werden sie durch die Königin geschädigt. Im Falle Siegfrieds wurde ersichtlich, wie stark seine beiden Funktionen, die er in diesem Kreis bekleidet, dabei ineinandergreifen, wie also seine Handlungen, die er zu Beginn seiner Beziehung mit seinem Begehren vor Augen vollbracht hat, Jahre später von seiner ihn liebenden Frau aufgegriffen werden und zu seinem Tod führen – Siegfried wird

folglich durch seine eigene Minne geschädigt, sei es durch seine anfängliche Sehnsucht, sei es durch seine emotional intendierten, aber am Ende doch praktischen Taten, in einem zweiten Schritt jedoch durch die Kriemhilds, als sie ihn verteidigen und schützen will. Etzel hingegen muss gerade unter der Tatsache leiden, dass er keineswegs das Begehrensojekt seiner Frau ist, sie seine Liebe also nicht erwidert und er letzten Endes nur in seiner Funktion als neuer praktischer Bezugspunkt interessant für sie ist, dessen emotionale Ebene, falls notwendig, auch manipuliert wird – folglich wird die Rache für Siegfried weit über ihre zweite Ehe gestellt, was mit großen praktischen und vor allem emotionalen Verlusten für den Hunnenkönig einhergeht.

Wird in Form dieser knappen Zusammenfassung auf die Analyse des *Nibelungenliedes* – aber auch das Erschließen der drei Modelle selbst – zurückgeblickt, setzt sie sich teils aus Aspekten zusammen, die so ähnlich von anderen InterpretInnen bereits formuliert, für die vorliegende Arbeit jedoch, wie ich es im Zuge meines Umgangs mit Sekundärliteratur immer wieder bewusst versucht habe, in neue Begriffe gekleidet wurden, teils aber auch aus Beobachtungen, die mir als Verfasserin der Arbeit durch die *Konzentrischen Kreise des Schadens* erst ermöglicht wurden. Wenn allein dies bereits auf ein Gelingen des Experiments, das diese Arbeit letztlich darstellt, hindeutet, drängt sich an dessen Ende trotzdem ein Ausblick auf, welche Möglichkeiten dem Konzept noch innewohnen könnten. In den Theoriekapiteln konnten wir anhand der Beispiele zahlreiche weitere Figuren kennenlernen, die in zumindest einem der drei Kreise einen Platz einnehmen würden. Allerdings ist ihnen allen gemein, dass das Begehren, aufgrund dessen sie geschädigt werden oder selbst schädigen, romantischer beziehungsweise erotischer Natur und auf eine andere Figur bezogen ist, wie es auch bei Dido, Medea und Phaidra der Fall ist. Unter Berücksichtigung beispielsweise der titelgebenden Figur in Wernhers *Helmbrecht* stellt sich nun die Frage, inwiefern eine Analyse anderer Begehrensformen über die *Konzentrischen Kreise* möglich wäre: So möchte Helmbrecht nicht etwa eine geliebte Figur erobern, die ihn ins Verderben stürzt, sondern strebt primär nach Reichtum und sozialem Aufstieg, wofür er zahlreiche Figuren grausam behandelt, am Ende des Textes jedoch mit seiner eigenen Zerstörung auf allen drei Ebenen bezahlen muss (vgl. *Helm.*, 1707-1909). Würde das Konzept dahingehend geöffnet, könnte auch Hagen aus dem *Nibelungenlied* anstelle Kriemhilds als zentrale Figur behandelt werden, der selbst zwar in kein Minneverhältnis eingebunden ist, aber über andere

wichtige Bindungen und Bestrebungen verfügt, die ihn dazu bringen, zu schädigen und Schaden zu nehmen.

Sind neue Begehrensformen denkbar, könnte dies womöglich auf andere Schadensarten ausgeweitet werden, die das Konzept umfassend für modernere Texte zu öffnen in der Lage wären. Natürlich könnte es auf zahlreiche nicht-mittelalterliche Figuren bereits einwandfrei angewendet werden; so ist zum Beispiel Goethes Werther leicht als Figur des Dido-Kreises zu erkennen, der aufgrund seiner unglücklichen Liebe emotional, durch seinen Selbstmord schließlich auch körperlich geschädigt wird (vgl. *LW*, S. 121-123). Ebenso Puschkins Eugen Onegin, der zuerst im Phaidra-Kreis sein Begehrenssubjekt Tatjana durch seine Zurückweisung emotional schädigt, am Ende des Textes jedoch selbst in den Dido-Kreis wandert, als er seine eigenen Gefühle für sie erkennt, eine Erfüllung aber unmöglich geworden ist (vgl. *EO* 8,XLI-XLVIII). An ihre Grenzen stoßen die *Konzentrischen Kreise* in ihrer aktuellen Form allerdings bei subtileren Arten des Schadens, man denke unter anderem an den Sammelbegriff der psychischen Gewalt, wie sie, um nur eine mögliche Ausprägung von vielen zu nennen, mitschwingt, als Henry Chinaski in Charles Bukowskis *Ham on Rye* als Strafe dafür, den Rasen nicht nach dessen Vorstellungen gemäht zu haben, von seinem Vater verprügelt wird. Welche formalen Bewegungen es abseits des körperlichen Schadens bei der Figur gibt, ließe sich allein über die emotionale Ebene schwer in Worte fassen; sie verlangen nach einer weiteren Antwortoption auf die Frage des »Wie«:

There was the feeling of being in a tomb. The strop landed again and I thought, that is surely the last one. But it wasn't. It landed again. I didn't hate him. He was just unbelievable, I just wanted to get away from him. I couldn't cry. I was too sick to cry, too confused. The strop landed once again. Then he stopped. I stood and waited. I heard him hanging up the strop. 'Next time,' he said, 'I don't want to find any hairs.' (HR, S. 78)

Die Analyse Henry Chinaskis wird zusätzlich dadurch erschwert, dass wir es in ihm mit einem Erzähler zu tun haben, der in der zitierten Situation selbst damit hadert, Worte für sein Innenleben zu finden. Dieser sprachliche Aspekt kann in manchen Texten folglich auch zum Hindernis werden, ist dabei aber nicht der einzige: Soll etwa das schleichende Scheitern der Ehe der titelgebenden Figur in John Williams' Roman *Stoner* erfasst werden, scheint die Kategorie des rein Emotionalen abermals verkürzt, da die Figuren sich hier mit komplexen seelischen Zuständen konfrontiert sehen, von denen die des *Nibelungenliedes* weit entfernt sind, wodurch die Existenz mindestens einer zusätzlichen Ebene bislang obsolet gewesen ist.

Dass Schaden vorhanden ist, lässt sich instinktiv leicht erkennen, eine konkrete Antwort auf das »Wie« ist hingegen weitaus schwieriger zu finden:

*Within a month he knew that his marriage was a failure; within a year he stopped hoping that it would improve. He learned silence and did not insist upon his love. If he spoke to her or touched her in tenderness, she turned away from him within herself and became wordless, enduring, and for days afterward drove herself to new limits of exhaustion. [...]
And he could not speak to her of what he took to be her unhappiness. When he attempted to do so, she accepted what he said as a reflection upon her adequacy and her self, and she became as morosely withdrawn from him as she did when he made love to her. He blamed his clumsiness for her withdrawal and took upon himself the responsibility for what she felt. (Stoner, S. 75-76)*

Die formalen Bewegungen bei den beiden Figuren sind weitaus subtiler als etwa Kriemhilds exorbitante Trauer um Siegfried oder Hagens Hass auf sie nach der Beleidigung Brünhilds; vor allen Dingen bestehen sie jedoch bereits in diesem kurzen Zitat aus vielen unterschiedlichen Aspekten – etwa dem Nichtfunktionieren ihrer Ehe auf der sexuellen Ebene sowie dem Mangel an Kommunikation, Stoners Schuldgefühlen über den Rückzug seiner Frau, aber auch seiner einleitenden Hoffnungslosigkeit –, die ein eindeutiges Kategorisieren in eine einzige Ebene nahezu unmöglich machen.

Als letztes Beispiel sei Mendel Singer in Joseph Roths *Hiob* genannt. Nachdem die Figur durch zahlreiche Verluste und Schicksalsschläge primär emotionalen Schaden genommen hat, scheint sich durch dieses Leid wiederum eine neue Ebene zu manifestieren, auf der eine Figur geschädigt werden kann – nämlich die spirituelle, als Mendel sich schließlich von seinem Glauben abwendet, der bislang eine wichtige, nicht zuletzt identitätsstiftende und zu seinem Wohlergehen beitragende Konstante in seinem Leben war, ihn jedoch bitter enttäuscht hat. Umso schwerer fällt es ihm, mit seiner bislang ungekannten Einstellung zurechtzukommen:

*„Ich bete nicht!“ sagte sich Mendel. Aber es tat ihm weh, daß er nicht betete. Sein Zorn schmerzte ihn und die Machtlosigkeit dieses Zorns. Obwohl Mendel mit Gott böse war, herrschte Gott noch über die Welt. Der Haß konnte ihn ebensowenig fassen wie die Frömmigkeit.
Erfüllt von solchen und ähnlichen Überlegungen, begann Mendel seinen Tag. Früher, er erinnerte sich, war sein Erwachen leicht gewesen, die frohe Erwartung des Gebetes hatte ihn geweckt und die Lust, die bewußte Nähe zu Gott zu erneuern. Aus der wohligen Wärme des Schlafes war er eingetreten in den noch heimlicheren, noch trauteren Glanz des Gebets, wie in einem prächtigen und doch gewohnten Saal, in dem der mächtige und dennoch lächelnde Vater wohnte. „Guten Morgen, Vater!“ hatte Mendel Singer gesagt – und geglaubt, eine Antwort zu hören. Ein Trug war es gewesen. Der Saal war prächtig und kalt, der Vater mächtig und böse. Keine andern Laute kamen über seine Lippen als Donner. (Hiob, S. 147-148)*

Diese spirituelle Dimension, die für Mendel zentral ist, halte ich im Vergleich mit anderen literarischen Figuren, die diese keineswegs betrifft, jedoch nicht für allgemeingültig genug, um

sie als gleichwertige Ebene neben die drei bereits etablierten zu stellen. Eine Lösung könnte demnach sein – gerade bei modernen Beispielen, wie den drei angeführten –, die emotionale Ebene, der Mendels Schaden noch immer am nächsten steht, ähnlich wie die praktische als eine Art »Sammelbecken« zu begreifen, sie also für etwaige Unterkategorien zu öffnen, damit womöglich auf diese Art Mendel Singer, Henry Chinaski sowie Stoner und seine Frau ihre Plätze darin einnehmen können. Während diese Offenheit Teil der Natur der im weitesten Sinne auf die Lebensumstände einer Figur bezogenen praktischen Ebene ist, könnte ein Einordnen allzu unterschiedlicher Schadensausprägungen in die emotionale allerdings schnell forciert wirken und ein gewaltsames Kategorisieren jeder erdenklichen Erscheinungsform in eine der drei Ebenen zur Folge haben, würde dies zu einem Anspruch des Konzepts erhoben. Sollte stattdessen doch mit zusätzlichen Ebenen gearbeitet werden, liefe diese Option rasch auf eine potenziell unendliche Erweiterung hinaus, da mit der Analyse weiterer Figuren das Bedürfnis nach neuen Kategorien des Schadens immer wieder aufs Neue auftreten würde, wodurch den *Konzentrischen Kreisen* ihr vereinfachender Charakter und schließlich ihr Sinn genommen würde – ihr Ausbau müsste gegebenenfalls auf kontrollierte Weise vorstattengehen, damit vermieden werden kann, sie auf eine bloße Beschreibung des Analysegegenstandes zu reduzieren. Womöglich kann diese »Unzulänglichkeit« im Zuge der Arbeit mit dem Konzept auch als Vorteil genutzt werden, da sie wiederum dazu anregt, Schaden bewusst zu reflektieren, der sich nicht eindeutig kategorisieren lässt, eine Begründung dafür und dadurch eine eigene Antwort auf die Frage des »Wie« zu finden, wenn das Konzept selbst keine zu bieten scheint – die Schwäche der Einfachheit des Systems würde also zu einem Teil des Analyseprozesses, wobei von vornherein akzeptiert würde, dass es ab einem gewissen Maß an Komplexität an seine Grenzen stoßen muss.

Am Ende dieser Arbeit sei also gesagt, dass das Potential des *Konzentrischen Kreise des Schadens* in ihrer ursprünglichen Form noch nicht ausgeschöpft ist – schließlich gäbe es noch zahlreiche mittelalterliche Figuren mit gewiss teils überraschenden Ergebnissen zu betrachten. Zugleich werfen sie jedoch die Frage auf, inwiefern sie bei künftigen Analyseversuchen an die Bedürfnisse weiterer Texte und Figuren angepasst werden könnten – die jedoch im Rahmen zumindest einer weiteren Arbeit diskutiert werden müsste.

4. Bibliografie

Primärliteratur

Apollonius von Rhodos: Die Fahrt der Argonauten. Griechisch/Deutsch. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Paul Dräger. Reclam. Stuttgart. 2002.

Bukowski, Charles: Ham on Rye. Introduction by Roddy Doyle. Canongate Books. Edinburgh. 2015.

Euripides: Hippolytos. Wenn Menschen lieben. Eine Tragödie. Übersetzt von Kurt Steinmann. Mit einem Essay von Anton Bierl. Diogenes. Zürich. 2019.

Euripides: Medea. Herausgegeben und übersetzt von Paul Dräger. Reclam. Stuttgart. 2011.

Goethe, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werthers. Leipzig 1774. Mit einem Kommentar von Wilhelm Große. Suhrkamp. Berlin. 1998. (Suhrkamp BasisBibliothek 5)

Gottfried von Straßburg: Tristan. Band 1. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. 17. Auflage. Reclam. Stuttgart. 2019.

Gottfried von Straßburg: Tristan. Band 2. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. 18. Auflage. Reclam. Stuttgart. 2019.

Hartmann von Aue: Erec. Herausgegeben von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff. 6. Auflage besorgt von Christoph Cormeau und Kurt Gärtner. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 1985.

Hartmann von Aue: Iwein. Text der siebenten Auflage von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff. Übersetzung und Anmerkungen von Thomas Cramer. Dritte, durchgesehene und ergänzte Auflage. De Gruyter. Berlin/New York. 1981.

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B herausgegeben von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Reclam. Stuttgart. 2011.

Ovid: Liebesbriefe. Heroides – Epistulare. Lateinisch – deutsch. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Bruno W. Häuptli. Artemis & Winkler. Zürich. 2001.

Ovid: Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Reclam. Stuttgart. 1994.

Puschkin, Alexander: Eugen Onegin. Ein Roman in Versen. Übersetzung und Nachwort von Kay Borowsky. Reclam. Stuttgart. 2001.

Reinbot von Durne: Der Heilige Georg. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar und Materialien zur Stofftradition. Herausgegeben von Christian Buhr, Astrid Lembke und Michael R. Ott. De Gruyter. Berlin/Boston. 2020.

Roth, Joseph: Hiob. Roman eines einfachen Mannes. Herausgegeben von Wolfgang Pütz. Reclam. Stuttgart. 2013.

Valerius Flaccus: Argonautica. Translated by J. H. Mozley. Harvard University Press. Cambridge. 1934. (Loeb Classical Library 286)

Vergil: Aeneis. Lateinisch/Deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Edith und Gerhard Binder. Reclam. Stuttgart. 2012.

Die Völsungen-Saga. Das nordische Nibelungen-Lied. Abdruck der Texte nach Sammlung Thule, Bd. 21 ‚Isländische Heldenromane‘. Wilhelm Heyne Verlag. München. 1996.

Wernher der Gärtner: Helmbrecht. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Herausgegeben von Karl-Heinz Göttert. Reclam. Stuttgart. 2015.

Williams, John: Stoner. With an Introduction by John McGahern. Vintage Books. London. 2012.

Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn. Übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. 2., überarbeitete Ausgabe. De Gruyter. Berlin/Boston. 2014.

Wolfram von Eschenbach: Parzival. Band 1: Buch 1-8. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok. Reclam. Stuttgart. 1981.

Wolfram von Eschenbach: Willehalm. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem kritischen Text von Werner Schröder. Ins Neuhochdeutsche übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Horst Brunner. Reclam. Stuttgart. 2018.

Sekundärliteratur

ACKAH, Kofi: Euripides' Medea and Jason: A Study in the social Power of Love. In: Phronimon. Vol. 18/1. 2017. S. 31-43.

BEKKER, Hugo: The Nibelungenlied. A Literary Analysis. University of Toronto Press. Toronto. 1971.

BREMMER, Jan N.: Why Did Medea Kill Her Brother Apsyrtus?. In: Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art. Herausgegeben von James J. Clauss und Sarah Iles Johnston. Princeton University Press. Princeton. 1997. S. 83-100.

DYCK, Andrew R.: Sychaeus. In: Phoenix. Vol 37/3. 1983. S. 239-244.

EBBOT, Mary: Chapter 8. Hippolytus. In: A Companion to Euripides. Edited by Laura K. McClure. John Wiley & Sons. Chichester. 2017. S. 107-121.

FAHR, Svenja: Kohärente Helden? Zur Darstellung von Dietrich, Etzel und Hildebrand in ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘. In: Bruchige Helden – brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepik aus narratologischer Sicht. Herausgegeben von Anne-Katrin Federow, Kay Malcher und Marina Münkler. De Gruyter. Berlin. 2017. S. 183-198. (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 11)

FARRON, Steven: Vergil's Aeneid. A Poem of Grief and Love. E.J. Brill. Leiden/New York/Köln. 1993. (Mnemosyne 122)

FRAKES, Jerold C.: Kriemhild's Three Dreams. A Structural Interpretation. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Vol 113/3. 1984. S. 173-187.

GEROLEMOU, Maria: Bad Women, Mad Women. Gender und Wahnsinn in der griechischen Tragödie. Narr Verlag. Tübingen. 2011. (Classica Monacensia 40)

GLASNER, Peter: Hagens Hass. Zu einer handlungsleitenden Negativemotion in *Nibelungenlied* und Werner Jansens *Buch Treue* (1916/17). In: Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte. Herausgegeben von Jürgen Brokoff und Robert Walter-Jochum. Transcript Verlag. Bielefeld. 2019. S. 211-234.

- GOFF, Barbara E.: The noose of words. Readings of desire, violence and language in Euripides' *Hippolytos*. Cambridge University Press. Cambridge. 1990.
- GUTTING, Edward: Marriage in the Aeneid: Venus, Vulcan, and Dido. In: *Classical Philology*. Vol. 101/3. 2006. S. 263-279.
- HAUSTEIN, Jens: Siegfrieds Schuld. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*. Vol. 122/4. 1993. S. 373-387.
- JANKA, Markus: Dialog der Tragiker. Liebe, Wahn und Erkenntnis in Sophokles' *Trachiniai* und Euripides' *Hippolytos*. K. G. Saur Verlag. München und Leipzig. 2004. (Beiträge zur Altertumskunde 207)
- LIENERT, Elisabeth: Geschlecht und Gewalt im ‚Nibelungenlied‘. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*. Vol. 132/1. 2003. S. 3-23.
- MARSHALL CAMPBELL, Mary: Why Siegfried has to Die: Violence, and the Social Order in the *Nibelungenlied*. In: *Gender Bonds, Gender Binds. Women, Men and Family in Middle High German Literature*. Herausgegeben von Sara S. Poor, Alison L. Beringer und Olga V. Trokhimenko. De Gruyter. Berlin. 2021. S. 47-76. (Sense, Matter, and Medium 3)
- MONTI, Richard C.: The Dido Episode and the Aeneid. Roman Social and Political Values in the Epic. E.J. Brill. Leiden. 1981. (Mnemosyne 66)
- MOORTON, Richard F.: Love as Death. The Pivoting Metaphor in Vergil's Story of Dido. In: *The Classical World*. Vol. 83/3. 1990. S. 153-166.
- MÜLLER, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 1998.
- REICHERT, Hermann (Hrsg.): Das Nibelungenlied. Text und Einführung. Nach der St. Galler Handschrift. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage. De Gruyter. Berlin. 2017.
- SIEBER, Andrea: Zwischen Macht und Ohnmacht. Überlegungen zu den Königinnen Kriemhild und Brünhild im ‚Nibelungenlied‘. In: *Geschlecht macht Herrschaft – Interdisziplinäre Studien zu vormoderner Macht und Herrschaft*. Herausgegeben von Andrea Stieldorf, Linda Dohmen, Irina Dumitrescu und Ludwig D Morenz. V&R unipress. Göttingen. 2021. S. 243-272.
- SILVA, Gabriel A.F.: Magic and Memory. Dido's Ritual for Inducing Forgetfulness in *Aeneid* 4. In: *Mnemosyne. A Journal of Classical Studies*. Vol. 74/6. 2021. S. 1001-1014.
- STÖRMER-CAYSA, Uta: Kriemhilds Erste Ehe: Ein Vorschlag zum Verständnis von Siegfrieds Tod im Nibelungenlied. In: *Neophilologus*. Vol. 83/1. 1999. S. 93-113.
- SÜß, Martha Christine: Der Markgraf Rüdiger von Bechelaren im *Nibelungenlied* und Rodingeir von Bakkalar in der *Thidrekssaga*. Figurenporträt, Vergleich und Höfisierung. In: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*. Vol. 45. 2021. S.29-49.
- TOEPFER, Regina: Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen. De Gruyter. Berlin. 2013. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 144)

5. Abstract

Ziel dieser Arbeit ist es, anhand dreier modellhafter Figuren – Dido, Medea und Phaidra – das Konzept der *Konzentrischen Kreise des Schadens* zu etablieren, anhand dessen durch Begehren evozierter Schaden auf der Figurenebene in mittelalterlichen Texten analysiert werden kann. Während in der ersten Hälfte der Arbeit erklärt wird, wie genau das Konzept funktioniert, aber auch mit Hilfe zahlreicher Beispiele die drei Modelle vorgestellt und veranschaulicht werden, wird es in der zweiten Hälfte praktisch auf Kriemhild im *Nibelungenlied* angewendet, um zu demonstrieren, wie eine umfassende Analyse mittels der *Konzentrischen Kreise* aussehen kann. Zuletzt wird das Konzept unter Berücksichtigung der dadurch gewonnenen Kenntnisse kritisch reflektiert – etwa sein allgemeiner Stellenwert, was es zu leisten vermag, wo seine Grenzen liegen, im Rahmen eines Ausblicks aber auch, wie mit diesen umgegangen werden könnte.