



NINE MIEDEMA

## Falke, Adler, Krähe

### Zu Ulrike Draesners *Nibelungen. Heimsuchung*

#### 1. Einleitung

Für die Analyse von Ulrike Draesners im Oktober 2016 erschienenem Gedichtband *Nibelungen. Heimsuchung*<sup>1</sup> sei zunächst ein Blick auf Aufbau und Form des sehr großzügig ausgestatteten und ästhetisch sehr gelungenen Bandes geworfen. Bezüglich des Aufbaus lassen sich thematisch und nicht zuletzt auch aufgrund typographischer Markierungen<sup>2</sup> innerhalb des Bandes folgende ‚Kapitel‘ unterscheiden:

---

<sup>1</sup> Ulrike DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, Stuttgart 2016. – Die Gedichte „fiederung“, „die frauen sitzen auf bildern und träumen das nichts“, „träumend“ und „wie“ dieses Zyklus wurden vorpubliziert als: Ulrike DRAESNER: Kriemhilt. Auszug aus der Bearbeitung des Nibelungenliedes, in: *Konzepte. Zeitschrift für Literatur* 35 (2016), S. 56–64. Es gibt Abweichungen zwischen den beiden Fassungen; neben dem unten in Anm. 57 genannten Beispiel sei etwa auf S. 60 verwiesen, wo im Gedicht „die frauen sitzen auf bildern und träumen das nichts“ in V. 8 „naturt“ in der Fassung von 2016 durch „kreiße“ ersetzt ist, in V. 9 „von selbst“ durch „selbst“, in V. 12 „das geschmeidige worms“ durch „geschmeidiges worms“ usw. Für ein zusätzliches auf das *Nibelungenlied* bezogenes Gedicht von Draesner siehe Ulrike DRAESNER: heinobar, in: *Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt*, zusammengestellt von Detlef Goller/Nora Gomringer (die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 252/58.4), Göttingen 2013, S. 25; vgl. dazu Michael DALLAPIAZZA: Ende eines Mythos? Die Nibelungen im 21. Jahrhundert, in: *Transkulturalität und Translation. Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext*, hrsg. v. Ingrid Kasten/Laura Auteri, Berlin/Boston 2017, S. 193–202, hier: S. 193–195; Michael DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner: *Nibelungen. Heimsuchung*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 49/2 (2017), S. 209–218, speziell S. 210f.). Dort wird das Motiv von Siegfrieds Ermordung in einem aktuellen (d.h. z.B. durch einen Hinweis auf den Krieg in Afghanistan aktualisierten) „deutschen, kriegerischen Kontext“ gestellt (DALLAPIAZZA: *Ende eines Mythos?*, S. 195; DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner, S. 211); solche Aktualisierungen finden sich in DRAESNER, *Nibelungen. Heimsuchung* ebenfalls (vgl. Anm. 21).

<sup>2</sup> Vgl. zur graphischen Gestalt (Wortabstand, Lücke, Schrifttype, Graphie) von Gedichten als „Augenbotschaft“ Ulrike DRAESNER: Atem mal Stimme hoch Gedicht, in: Ulrike

- „kriemhilt“ (S. 5–25?)<sup>3</sup>  
 „sivrit“ (S. 26–53?)  
 „brünhilt“ (S. 54–74?)  
 „hagen höchstselbst“ (S. 75–99?)  
 „die söhne“ (S. 100–105)  
 „feld elternlos“ (S. 106)<sup>4</sup>  
 „Immer wieder vergesse ich“ (S. 107–126)<sup>5</sup>  
 „Anmerkungen“ (S. 127f.)  
 „Carl Otto Czeschka als Buchgestalter“ (S. 129–131).

Das Buch beginnt mit vier Gedichtzyklen, die sich auf vier der Protagonistinnen und Protagonisten des mittelhochdeutschen *Nibelungenliedes*<sup>6</sup>

---

DRAESNER: Grammatik der Gespenster. Frankfurter Poetikvorlesungen, Stuttgart 2018, S. 119–154, hier: S. 124; siehe auch Noël REUMKENS: Kunst, Künstler, Konzept und Kontext. Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-Künstlerisches in der Lyrik Mayröckers, Klings, Grünbeins und Draesners (Epistemata 753), Würzburg 2013, S. 316f. Hier und im Folgenden wird der Halbfettdruck nur in den Zitaten aus den Gedichten übernommen, nicht beim Zitat der Überschriften.

<sup>3</sup> Draesner selbst verfasste wohl eine englische Übersetzung des Anfangs des ersten Gedichts dieses Zyklus, siehe <http://www.draesner.de/en/nibelungen-heimsuchung/>. Almut SUERBAUM: Voices from the Past? Poetic Presence of Medieval References, in: Ulrike Draesner. A Companion, herausgegeben von Karen Jane Leeder/Lyn Marven (im Druck), S. 8, verfasste eine stark abweichende Übersetzung dieser Verse. Ich danke Almut Suerbaum (Oxford) sehr herzlich dafür, dass sie mir die Manuskriptfassung ihres Beitrags zur Verfügung gestellt hat, nach der hier und im Folgenden zitiert wird.

<sup>4</sup> Dieses Gedicht wurde 2013 vorpubliziert: Ulrike DRAESNER: feld elternlos, in: Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt, S. 32. Auch hier (vgl. Anm. 1 und 57) gibt es Abweichungen zwischen den Fassungen.

<sup>5</sup> Der Anfang dieses Teils des Bandes wurde bereits 2016 von Ard POSTHUMA ins Niederländische übersetzt: <https://tijdschriftterras.nl/nibelungen-revisited/>.

<sup>6</sup> Draesner wurde bekanntlich in germanistischer Mediävistik promoviert (vgl. Ulrike DRAESNER: Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs Parzival (Mikrokosmos 36), Frankfurt am Main u.a. 1993). Seit April 2018 ist sie Professorin für Deutsche Literatur am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig. Ihr darf somit ein besonders reflektierter Umgang mit Literatur, Literaturkritik und (alt- und neugermanistischer) Literaturwissenschaft unterstellt werden. Ihre *Frankfurter Poetikvorlesungen* (vgl. Anm. 2) wurden für den vorliegenden Beitrag mit einbezogen; in einem gewissen Widerspruch zu Draesners programmatischen Selbstdeutungen ihrer Lyrik (vgl.

beziehen (Kriemhild, Siegfried, Brünhild und Hagen). Der Bezug zum mittelhochdeutschen Prätext ist durch die Graphie der Überschriften eindeutig gekennzeichnet (Auslautverhärtung bei „kriemhilt“, „sivrit“ und „brünhilt“; Längezeichen bei „sivrit“;<sup>7</sup> Kleinschreibung<sup>8</sup>). Typographisch sind die Anfänge dieser ersten vier Textzyklen durch Überschriften erster Ebene in größerer Schrifttype in Halbfett, die die Namen der Protagonistinnen bzw. Protagonisten wiedergeben, eindeutig markiert,<sup>9</sup> während einzelne Gedichte innerhalb dieser Zyklen Überschriften zweiter Ebene in kleinerer Type in Halbfett tragen.<sup>10</sup> Die Fragezeichen in der obigen

---

z. B. DRAESNER: Atem mal Stimme hoch Gedicht, S. 122f.) steht ihre Angabe, Leserinnen und Leser von Gedichten seien „in den prozessualen (zitternden) Raum einer sowohl denkenden wie fühlenden Lektüre nicht eingeladen, um das Assoziationsdiktat, sprich die Weihe- und Erkenntnisprüche des Autors zu empfangen [...], sondern um selbst zu entdecken und zu er-bauen“ (ebd., S. 136). Rolf-Bernhard ESSIG: Ein weiblicher Odysseus, der Hund der Erkenntnis und die Stimme des weißen Wales. Zu Ulrike Draesners Lyrik, in: Familien. Geschlechter. Macht. Beziehungen im Werk Ulrike Draesners, hrsg. v. Stephanie Catani / Friedhelm Marx (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 2), Göttingen 2008, S. 22–36, hier: S. 27, spricht von einer „Provokation, mittun zu sollen, aktiv zu werden und Offenheit zuzulassen“; die „Autorität des Autors soll nicht mehr als Geheimnis ergründet werden, als tiefere Botschaft“ (ebd., S. 34).

<sup>7</sup> In diesem Sinne bietet auch dieser Gedichtband ein „[p]olyglottes Schreiben“ als ein „Mit- und Gegeneinanderarbeiten verschiedener Sprachen“ (DRAESNER: Atem mal Stimme hoch Gedicht, S. 152). Neben Neu- und Mittelhochdeutsch wird, wie oft in Draesners Werken, auch in *Nibelungen. Heimsuchung* die englische Sprache eingesetzt (vgl. z. B. DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 11; SUERBAUM: *Voices from the Past*, S. 23 und 24 [„hidden polyphony“]). REUMKENS: *Kunst, Künstler, Konzept und Kontext*, S. 400, bezeichnet Draesners Lyrik als „veritable Zitatkunst“. – SUERBAUM, *Voices from the Past*, S. 4, vermerkt darüber hinaus, Draesners Werk „challenges traditional distinctions between [...] narrative and lyric voice“; dass das *Nibelungenlied* selbst „epic in scale, yet often lyric in tone“ sei (ebd., S. 6), spiegle sich in Draesners Adaptation.

<sup>8</sup> Allerdings ist die Kleinschreibung der Überschriften sowie aller Substantive, Eigennamen und Satzanfänge bei Draesner nicht nur in diesem Gedichtband Programm: „Ich verwende in Gedichten durchgehend Kleinschreibung, da Großbuchstaben einen Halt einfügen, der nicht notwendig Funktion hat“ (DRAESNER: Atem mal Stimme hoch Gedicht, S. 145).

<sup>9</sup> DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 5, 29, 54, 79.

<sup>10</sup> Im Kriemhild-Zyklus z. B. bleibt das erste Gedicht ohne Überschrift zweiter Ebene; es folgen Gedichte mit den Titeln „burgkrähen“, „die frauen sitzen auf bildern und träumen

Zusammenstellung sollen jedoch verdeutlichen, dass Beginn und Ende eines Gesamtzyklus nicht immer eindeutig sind, sondern dass vielmehr durch die Bilder (und teilweise auch durch die Texte selbst) fließende und die ‚Kapitel‘ miteinander verklammernde Übergänge vorliegen. Zwei der dem Hagen-‚Kapitel‘ nachfolgenden Texte, ein dramatischer Dialog in Prosa („die söhne“) und ein Gedicht („feld elternlos“), beziehen sich auf Gunther, den Sohn Siegfrieds und Kriemhilds, und Ortlieb, den Sohn Etzels und Kriemhilds.

Eine eindeutige Zäsur<sup>11</sup> ergibt sich dadurch, dass nach diesen literarischen Texten einige essayistische Prosa-Kurztexte unter dem Titel „Immer wieder vergesse ich“ folgen, in denen sich ein bezüglich des Nibelungenstoffes eindeutig extradiegetisches Ich manifestiert, das den mittelalterlichen Text aus heutiger Sicht in einer sehr subjektiven Interpretation, jedoch in stärker wissenschaftlich-autoritativem Ton aus

---

das nichts“ und „burgkrähen“ (DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, S. 11, 12, 23). Der Halbfettdruck des ersten Wortes einzelner Texte markiert den Anfang weiterer eigenständiger Gedichte wie Überschriften dritter Ebene; im Kriemhild-Zyklus sind dies: „fiederung“, „träumend“, „wie“, „den sohn“, „wie springt“, „seine gerüsteten“, „das nachtbild“, „sie liegt“ (ebd., S. 5, 13, 15, 16, 18, 20, 21, 22). Jedoch wird der Halbfettdruck insgesamt nicht mechanisch verwendet: Auf S. 40 z. B. beginnt und endet ein Gedicht mit Fettdruck („recke –“ „–helt“, im Siegfried-Zyklus); vgl. auch S. 106 (Hervorhebung von „xantens hag“ in „feld elternlos“). Gelegentlich differieren die Markierungen in Halbfett sowie die Einrückungen einzelner Verse in der vorpublizierten Fassung (DRAESNER: Kriemhilt, S. 60, 62, 65) von der 2016 veröffentlichten.

<sup>11</sup> Als optisches Signal wird hier eine Überschrift erster Ebene gesetzt; außerdem entspricht die Typographie ab hier dem heute Üblichen, z. B. in Bezug auf die Groß- und Kleinschreibung, und es fehlen Abbildungen. Es darf als charakteristisch für das Gesamtœuvre der „Formakrobatin“ Ulrike Draesner (so Michael KOHTES: Ulrike Draesner: Formakrobatin und Literaturgelehrte, <https://www1.wdr.de/radio/wdr3/programm/sendungen/wdr3-zeichen-und-wunder/ulrike-draesner-100.html> (letzter Zugriff 27.08.2018; Link nicht mehr zugänglich) gelten, dass sie hybride Formen erschafft – seien es Mischungen von gedruckten und digital verfügbaren, fiktionalen und nicht-fiktionalen Bestandteilen eines Werkes sowie Epik und Lyrik wie in „Sieben Sprünge vom Rand der Welt“ (siehe <http://www.der-siebte-sprung.de>; Ulrike DRAESNER: Sieben Sprünge vom Rand der Welt. Kapitel 4, in: Text und Kritik 201 (2014), S. 83–93) oder von Gedicht und Essay wie im hier zu analysierenden Band.

verschiedenen Blickwinkeln betrachtet.<sup>12</sup> Die danach erfolgenden Anmerkungen bieten Erläuterungen zu einigen im Text verwendeten mittelhochdeutschen Begriffen;<sup>13</sup> es folgt schließlich ein kurzer Essay zu den Illustrationen Carl Otto Czeschkas,<sup>14</sup> deren vom Reclam-Verlag erworbene Rechte wohl der Anlass für den Auftrag an Ulrike Draesner waren, zu diesen Illustrationen einen neuen Nibelungen-Text zu verfassen. Die 136 Seiten des Bandes<sup>15</sup> enthalten 42 Bildseiten mit den Motiven Czeschkas.<sup>16</sup> Dessen acht Ganzbild-Doppelseiten stehen als Überleitung

---

<sup>12</sup> Ähnlich verfuhr die Autorin in: Ulrike DRAESNER: *Wesen aus Muskel, Makel und Mensch. Gedanken zum Helden mit Hilfe des Nibelungenliedes*, in: dies.: *Heimliche Helden. Über Heinrich von Kleist, Jean-Henri Fabre, James Joyce, Thomas Mann, Gottfried Benn, Karl Valentin u.v.a. Essays*, München 2013, S. 49–83 und 357. Vorpubliziert wurde dieser Text als Ulrike DRAESNER: *Wesen aus Muskel, Makel und Mensch. Gedanken zum Helden mit Hilfe des Nibelungenliedes*, in: *Volltext 3* (2012), S. 32–37; zitiert wird jedoch nach dem (überarbeiteten) Neudruck.

<sup>13</sup> Vergleichbar endet auch DRAESNER: *Wesen aus Muskel, Makel und Mensch*, S. 82f., in der Fassung des Jahres 2013 mit Hinweisen zur Semantik einzelner mittelhochdeutscher Wörter (diese fehlen allerdings in der Fassung von 2012). Auffällig ist, dass die ältere Fassung dieses Textes mit den Bildern Johann Heinrich Füsslis (1741–1825) illustriert wurde; der Text nimmt allerdings auf diese keinen Bezug.

<sup>14</sup> Letzterer stammt nicht von Draesner selbst, sondern ist mit „R.“ unterschrieben und wurde wohl vom Reclam-Verlag verantwortet. – Sowohl die Anmerkungen als auch der Essay über Czeschka sind durch Überschriften erster Ebene markiert.

<sup>15</sup> Ohne Paginierung als erste Seite gezählt ist das Vorsatzblatt („Draesner Nibelungen . Heimsuchung“, als dritte Seite das Titelblatt („Ulrike Draesner / Nibelungen . Heimsuchung / Mit den Illustrationen von Carl Otto Czeschka / Reclam“), das erste Gedicht beginnt auf der fünften Seite; ab Seite 6 ist eine regelmäßige Seitenzählung vorhanden, die allerdings auf den leeren Seiten, auf den Vollbildseiten und auf den ersten Seiten eines neuen ‚Kapitels‘ fehlt. Nach dem Impressum auf S. 132 folgen vier leere Seiten (vgl. Anm. 16).

<sup>16</sup> Zusätzlich befinden sich zehn Leerseiten teils in der Titelei bzw. nach dem Impressum (DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 2, 4, 133–136), teils vor dem Anfang eines neuen ‚Kapitels‘ (S. 24, 74), teils innerhalb eines ‚Kapitels‘ (S. 24, 34, 64) – wobei, wie erwähnt, die Anfänge der ‚Kapitel‘ keineswegs immer eindeutig sind (vgl. insbesondere S. 24).

zwischen den ‚Kapiteln‘ zu den Protagonistinnen und Protagonisten<sup>17</sup> sowie innerhalb dieser ‚Kapitel‘.<sup>18</sup>

Wichtig ist es, den Band als ein Zusammenspiel der Medien Text<sup>19</sup>, Bild und (materiellem) Buch zu sehen. Verwendet wurde aufwändiges Papier, die Textseiten erscheinen auf Papier gleich hoher Qualität wie die Bildseiten; alle 16 ganzseitigen Abbildungen Czeschkas wurden in der Reihenfolge der ursprünglichen Ausgabe übernommen und mit leuchtenden Farben sowie Golddruck ausgestaltet; Czeschkas kleine Bildvignetten, die (obwohl sie keine Buchstaben enthalten) an mittelalterliche Initialen erinnern, finden sich frei durch den Text verstreut. Optische wie inhaltliche Irritationen ergeben sich durch in vielen Gedichten verwendete Einrückungen, durch durchgestrichene Passagen<sup>20</sup> und durch eine Art unbeweglichen ‚Newsticker‘, der im Gedichtzyklus zu Hagen unten auf denjenigen Seiten, die nicht zu den Vollbildseiten gehören, einen Subtext zum „Persönlichkeitsprofil Amoktäter“ liefert.<sup>21</sup>

Es liegt somit ein intermediales bzw. transmediales Kunstwerk vor,<sup>22</sup> bei dem sich Text, Bild und Buch nicht nur ergänzen, sondern in ihrem

<sup>17</sup> DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, S. 26f. („sivrit“), 76f. („hagen höchstselbst“). Es fehlen somit Doppelbildseiten vor „kriemhilt“ und „brünhilt“ sowie vor „die söhne“, „feld elternlos“ und den essayistischen Texten.

<sup>18</sup> DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, S. 8f. („kriemhilt“), 36f. („sivrit“), 42f. („sivrit“), 66f. („brünhilt“), 86f. („hagen höchstselbst“), 94f. („hagen höchstselbst“).

<sup>19</sup> Bereits DRAESNER: Wege durch erzählte Welten lässt erwarten, dass ein „Text“ nicht ohne Prätexte verstanden werden darf, sondern dass intertextuelle Verweise auch in ihren literarischen Werken, die ebenfalls als „Knotenpunkt der Transition und Transformation“ und als „Ergebnis der Lektüre anderer Texte“ verstanden werden dürfen (ebd., S. 411), eine besondere Rolle spielen werden. Im Folgenden wird insbesondere auf den Umgang mit dem mittelalterlichen *Nibelungenlied* eingegangen, es sei jedoch hervorgehoben, dass sich darüber hinaus ein spielerischer Umgang mit weiteren Texten beobachten lässt (vgl. dazu z. B. Anm. 45).

<sup>20</sup> DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, S. 30 und 32 („sivrit“), S. 69 („brünhilt“).

<sup>21</sup> DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, S. 79–84, 89–92, 97–99 (Zitat S. 79); vgl. dazu DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner, S. 216. Draesner bezeichnet bereits 2012 Hagens Verhalten im Land Etzels als ein „Selbstmordattentat“ (DRAESNER: Wesen aus Muskel, Makel und Mensch, S. 51); vgl. SUERBAUM: Voices from the Past, S. 16).

<sup>22</sup> Vgl. zu diesem Themenkomplex REUMKENS: Kunst, Künstler, Konzept und Kontext.

Aufeinander-Angewiesen-Sein eine Transgression ihrer durch das jeweilige Einzelmedium bedingten Aussagen ermöglichen. Gleichzeitig liegt ein transchrones Kunstwerk vor, das, wie kaum betont zu werden braucht, auf einen Text der Zeit um 1200 reagiert, speziell auf die B-Fassung, die ihrerseits ja auf deutlich ältere Stoffe zurückgreift; ein transchrones Kunstwerk aber insbesondere deswegen, weil es durch den Rückgriff auf Czeschkas Bilder zusätzlich explizit auf eine Rezeptionsstufe zu Anfang des 20. Jahrhunderts (präziser: aus dem Jahr 1908) reagiert – es verflechten sich mehrere Rezeptionsstufen, nicht nur unbewusst, wie in jeder Nibelungen-Nachdichtung, sondern indem Draesner die Rezeptionsstufen aktiv miteinander verbindet.

Bereits der vordere Umschlag (Abb. 1), dessen von Silke Nalbach hergestellter Entwurf mit Sicherheit nicht ohne die Zustimmung der Autorin gewählt wurde, kann helfen, die von Draesner gewählte künstlerische Vorgehensweise zu verdeutlichen.

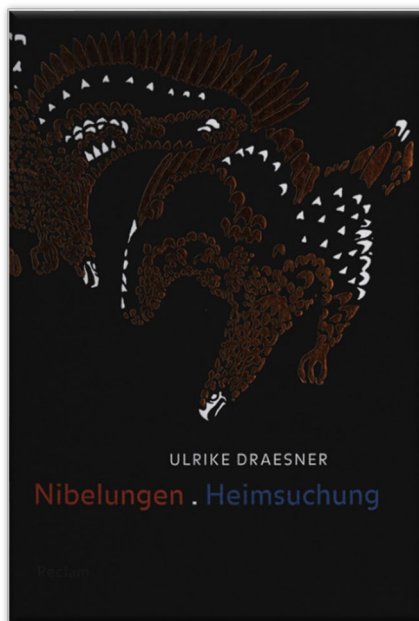


Abb. 1: DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, vorderer Umschlag

Auf dem Umschlag wird Czeschkas berühmte Abbildung zu Kriemhilds Falkentraum zitiert, deren klare Farbgebung in den textlichen Bestandteilen des Umschlags sicher nicht wahllos weitergeführt wurde: Vor finsterschwarzem Hintergrund erscheint in Großbuchstaben der Autornamen in Weiß,<sup>23</sup> die „Nibelungen“ in Rot; ein viereckiger weißer, von Leerzeichen umgebener Punkt (weiß wie der Autornamen) trennt den an den mittelalterlichen Text angelehnten Ober- vom eindeutig modernen Untertitel, wobei die „Heimsuchung“ in Blau erscheint;<sup>24</sup> in Grau hebt sich der Name des Verlags nur kaum vom tiefschwarzen Hintergrund ab.<sup>25</sup> Im Dreieck stürzen sich die beiden Adler herab, Schwarz-Weiß-Gold, dieses Motiv ist ohne Änderungen von Czeschka übernommen. Und dennoch ist alles anders – verschoben: Das Original (Abb. 2) umfasst in einem Bild nicht nur die Adler, sondern auch den Falken, der so irritierend weiß, unschuldig und ahnungslos in die falsche Richtung schaut, unterdimensioniert und gegen das dominante Schwarz und den fast aggressiven Goldglanz des Gefieders und der Klauen der Adler nicht nur wehrlos, sondern geradezu harmlos.

Blau ist bei Czeschka im Übrigen die Burg, auf deren Mauer der Falke zu sitzen scheint,<sup>26</sup> wohl als Sigle für Worms, wo Kriemhilds Traum ebenso stattfindet wie (zeitverschoben!) auch die Hochzeit Kriemhilds und Siegfrieds, der Streit der Königinnen und die Planung der

---

<sup>23</sup> Zu Draesners Gestaltung der Buchumschläge siehe REUMKENS: *Kunst, Künstler, Konzept und Kontext*, S. 317f.

<sup>24</sup> Erinnert sei an die leichte Polysemie des Wortes, auf die DALLAPIAZZA: Ende eines Mythos?, S. 195, bereits hingewiesen hat (ebenso DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner, S. 211): Dominant ist sicherlich die Bedeutung des „hereinbrechenden Unheils“, der Verheerung und Vernichtung, konnotativ ist aber auch die Suche nach einem Heim, nach einem Zuhause vorhanden. – Die Farbgebung wiederholt sich auf S. 1 und S. 3, jedoch ist dort der Hintergrund nicht schwarz, sondern weiß, so dass der Autornamen nunmehr in schwarzer Farbe erscheint (ebenso wie der Hinweis auf Czeschka sowie der Name des Verlags, vgl. Anm. 23).

<sup>25</sup> „Nibelungen“, „Heimsuchung“ und „Reclam“ erscheinen in einfacher Großschreibung, im Kontrast zum insgesamt in Großbuchstaben wiedergegebenen Autornamen.

<sup>26</sup> Im Vergleich zur Mauer ist der Falke weit überdimensioniert; möglicherweise ist dies einerseits als ein Hinweis auf Siegfrieds Überlegenheit zu sehen, andererseits jedoch als Zeichen seiner kaum gewaltlosen Inbesitznahme von Worms. Vgl. auch unten, Anm. 55.



Ermordung Siegfrieds;<sup>27</sup> die blaue „Heimsuchung“ ist bei Draesner somit farblich bezogen auf Worms als (erstes) ‚Heim‘ Kriemhilds wie auch auf verschiedene Schritte in die Richtung der Katastrophe und der Vernichtung Worms’ bzw. der Burgunden selbst – auch hier, unter Beibehaltung der Bedeutung der Bildfragmente, eine Sinn-erfüllte und Sinn-erfüllende Verschiebung. Bei Draesner stürzen sich die Adler auf den Autornamen statt auf Siegfried.<sup>28</sup>



Abb. 2: DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 9

Erst wenn das Buch (unüblicherweise) ganz aufgeschlagen wird und der vordere wie der hintere Umschlag gleichzeitig betrachtet werden (Abb. 3), zeigt sich, dass für den Umschlag nicht nur das Adler- sondern auch das

<sup>27</sup> Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach der Handschrift B hrsg. v. Ursula Schulze, ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart 2010, B 577–624, B812–859, B860–873.

<sup>28</sup> Die Dreiecksform der sich herabstürzenden Adler ist bei Czeszka weniger hervorgehoben als bei Draesner; auch dies wird erst im Vergleich erkennbar.

Falken-Motiv aus der gleichen Abbildung von Czeschka übernommen wurde – aber weit nach links verschoben. Das Originalbild Czeschkas ist somit vorhanden, aber es ist fragmentiert worden; die Fragmente sind so verschoben, dass sie in mehrfacher Hinsicht einen neuen Sinn ergeben. Ergänzt sind die Bildfragmente um neue Texte, Paratexte wie Autor und Titel (und Verlagsangabe) sowie ein *teaser*-Zitat auf dem hinteren Buchdeckel.<sup>29</sup>

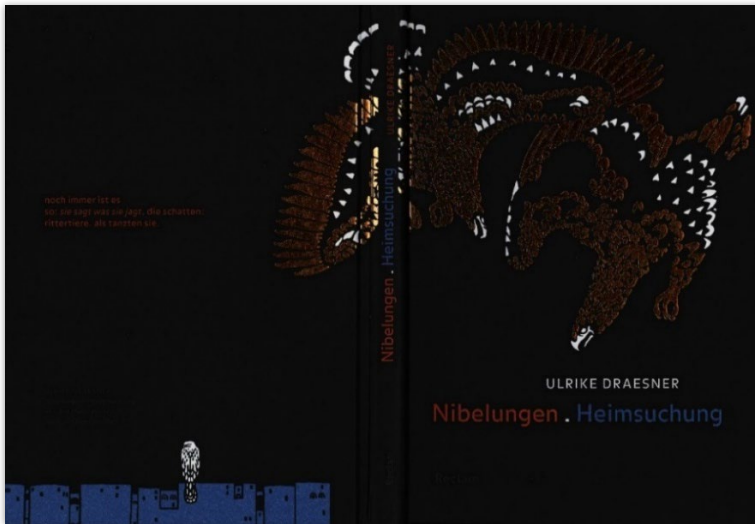


Abb. 3: DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, vorderer und hinterer Umschlag

Die Bildfragmente entstammen jedoch ursprünglich einer Doppelseite (Abb. 4). Abgesehen davon, dass Czeschkas Original (rein durch die Farbkomposition) durch die weißen Ränder optisch eine verblüffend weniger einschüchternde Wirkung entfaltet als der Umschlag von Draesners

<sup>29</sup> Zu den Texten des vorderen Buchdeckels siehe Anm. 25. Auf dem hinteren Buchdeckel erscheint ein Originalzitat aus Draesners Gedichtzyklus in roter Farbe („noch immer ist es / so: sie sagt was sie jagt. die schatten: / rittertiere. als tanzten sie.“ (vgl. DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 97, im Hagen-Zyklus; Kursivierung wie im Original); in Grau wird wiederholt „ULRIKE DRAESNER / *Nibelungen. Heimsuchung.* / Mit den Illustrationen / von Carl Otto Czeschka“ (Hervorhebungen wie im Original).

Band, ist entscheidend, dass erst im Vergleich zum Original erkennbar wird, wie auf Draesners Umschlag nur eine Bildhälfte zitiert wird, und wie Kriemhild von Draesners Umschlag verbannt worden ist.



Abb. 4: DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 8f.

Die RezipientInnen nehmen damit die Position Kriemhilds unmittelbar ein – versetzen sich jedoch durch die Bildregie weniger in den Falken hinein als in die Autorin. Genauer allerdings: Kriemhild ist aus den figürlichen Bildfragmenten verbannt worden; dass Draesner jedoch gleichzeitig den Assoziationsraum ‚Traum‘ und damit ‚Kriemhild‘ ermöglicht bzw. geradezu zwingend eröffnet, darf als eine bildliche Umschreibung des gesamten Verfahrens von Draesners Lyrikband angesehen werden: Durch die Fragmente der (historischen) Abbildung wird, obwohl die ‚Syntax‘ des Vollbildes verfremdet ist, auf den dahinterliegenden (mittelalterlichen) Text verwiesen, dessen volltextliche ‚Syntax‘ dadurch doppelt gebrochen wird. In den Bild- wie dann auch in den mittelhochdeutschen

Textfragmenten in den Gedichten Draesners wird fragmentiert, um neuen Raum, Spielraum, Deutungsraum zu erschaffen.<sup>30</sup>

## 2. Falke und Adler

Es sei daran erinnert, dass Kriemhilds Traum den Anfang der Handlung im *Nibelungenlied* bildet. Sie empfängt den Traum zunächst passiv (*es troumte Kriemhilde*,<sup>31</sup> *Kriemhilde* ist als Dativ zu verstehen – dies ist für mittelhochdeutsche Texte allerdings durchaus eine übliche Formulierung<sup>32</sup>). Die psychologische Wirkung des Traums aber (*ir enkunde in dirre werlde leider nimmer geschehen*<sup>33</sup>) veranlasst Kriemhild zu einem ersten aktiven Handeln, zum Erzählen nämlich, das eine weitere intradiegetische Figur, Kriemhilds Mutter Ute, ebenso zur Deutung auffordert wie den Erzähler und die RezipientInnen – die Bedeutung von Kriemhilds Alptraum erschöpft sich nicht in seinen prognostischen und handlungsauslösenden Funktionen, sondern erstreckt sich (metanarrativ) auch auf das Poetologische.<sup>34</sup> Denn die Traumdeutung ist eine überzeugende und

---

<sup>30</sup> „I think that, at least for my writing, space is a central concept“; „we always move in a double space – ‚real‘ material space and the space of the language we are using“, so Draesners Selbstausage, vgl. Rebecca BRAUN: Pacing Out a Polyglot Poetics: An Interview with Ulrike Draesner at the Victoria and Albert Museum, in: *German Life and Letters* 71 (2018), S. 111–129, hier: S. 123f. – Der Vergleich zur Vorpublikation einiger der Gedichte aus *Nibelungen. Heimsuchung* (vgl. DRAESNER: *Kriemhilt*, S. 59) lehrt, wie stark Illustrationen die Rezeption von Gedichten beeinflussen können: Abgebildet ist hier zwischen den Gedichten eine Schwarz/Weiß-Abbildung einer von unten fotografierten Autobahnbrücke im Nebel, wodurch die Aggression der Adler außer Betracht bleibt und sich eine melancholischere Stimmung andeutet.

<sup>31</sup> Vgl. *Das Nibelungenlied*, Str. B11,1.

<sup>32</sup> Hermann PAUL: *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 25. Aufl., neu bearbeitet von Thomas Klein u. a. (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte A2), Tübingen 2007, S. 318, § S 36 zu unpersönlichen Konstruktionen z. B. bei „seelische[n] und geistige[n] Empfindungen und Vorgänge[n]“.

<sup>33</sup> *Das Nibelungenlied*, Str. B11,4.

<sup>34</sup> Siehe Nine MIEDEMA: Träume in mittelhochdeutschen Erzähltexten. Diskurszusammenhänge und Fallbeispiele, in: *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, hrsg. v. Patricia Oster / Janett Reinstädler (Traum – Wissen – Erzählen 1), München 2017, S. 219–248, hier: S. 234f.

offensichtlich bewusst eingesetzte Metapher für das literarische Erzählen: Kriemhild erlebt träumend; sie erzählt das Erlebte einer intradiegetischen Figur; diese Figur deutet das Erzählte (nicht: das Erlebte!), kann es aber nur teilweise deuten;<sup>35</sup> Kriemhild zieht aus der richtigen Deutung die falschen Schlüsse;<sup>36</sup> der Erzähler macht die Deutung des Falken auf Siegfried explizit,<sup>37</sup> er wird aber im weiteren Verlauf der Erzählung eine Deutung der Adler verweigern; Kriemhild deutet die Adler selbst nach Siegfrieds Tod zwei Mal unterschiedlich;<sup>38</sup> Hagen dagegen wird Kriemhild als diejenige deuten, die den Tod des Falken (mit-)veranlasst hat<sup>39</sup> – bereits im die Handlung in Gang setzenden Falkentraum, dessen Inhalt bis zur letzten *âventiure* präsent bleiben wird, wird im *Nibelungenlied* in allen Fassungen um 1200 demonstriert, dass Erzählen (vom Traum-Erleben wie von sonstigen subjektiv wahrgenommenen Vorgängen) nicht zu Ende gedeutet werden kann. *bescheiden* kann jede intradiegetische Figur (einschließlich des Erzählers) sowie jede Rezipientin oder jeder Rezipient die skizzierten Ereignisse; wer aber jeweils *baz bescheidet*,<sup>40</sup> bleibt offen.

Für das *Nibelungenlied* selbst erhält somit der Falkentraum eine eminent wichtige und vielschichtige Bedeutung. Bei Draesners

---

<sup>35</sup> Utes Deutung bezieht sich auf den Falken, lässt jedoch jeden Hinweis auf die Adler aus (*Das Nibelungenlied*, Str. B12). Zudem kann Ute die Identifikation des *edel man* (B12,3) mit Siegfried aus erzählchronologischen Gründen noch nicht leisten.

<sup>36</sup> Sie glaubt bekanntlich, sich dem Unglück entziehen zu können, indem sie sich weigert, einen Mann zu lieben: *âne recken minne, sô wil ich immer sîn*, *Das Nibelungenlied*, Str. B13,2.

<sup>37</sup> *Das Nibelungenlied*, Str. B17,1f.: *Der was der selbe valke den si in ir troume sach, / den ir beschiêt ir muoter.*

<sup>38</sup> Sie spricht die Schuld an Siegfrieds Tötung einmal Brünhild und Hagen zu, einmal Gunther und Hagen (*Das Nibelungenlied*, Str. B1007 und B1043). Abdoulaye SAMAKÉ: Liebesträume in der deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Erzählliteratur des 12. bis 15. Jahrhunderts (Traum – Wissen – Erzählen 6), Leiden u.a. 2020, S. 136–172, diskutiert weitere Möglichkeiten der Identifikation der Adler.

<sup>39</sup> *Das Nibelungenlied*, Str. B1787,4.

<sup>40</sup> Vgl. *Das Nibelungenlied*, Str. B12,2: *Ute kundes niht bescheiden baz der guoten*. Hagen wird zu Ende der Ereignisse Dietrich gegenüber die Vermutung äußern, *mich dunket, daz diu mære iu niht rehte sîn geseit* (ebd., B2330,4), und damit ebenfalls auf die Fragilität der Interpretation von Ereignissen und Erzählungen hinweisen.

Gedichtzyklus demonstriert nicht nur der Umschlag, sondern auch der Textbeginn unmittelbar die Wichtigkeit des Motivs von Adler und Falke und damit des Traummotivs. Denn der Textbeginn des ersten ‚Kapitels‘, „kriemhilt“, lautet wie folgt:<sup>41</sup>

fiederung dunkler fluff – tüpfel  
 sehe schuss siena gebrannt um flügel  
 karmin karneol spüre herzschatz siena  
 flirres gespan klöppel der schwinge  
 5 luftwärts gebrannt unter eines körpers  
 flitsch

– fahre auf

Als erstes Wort des vielgestaltigen Deutungen zulassenden Gedichts wird „**fiederung**“ verwendet: Die Vögel sind nicht nur auf dem Umschlag, sondern auch textlich sofort vorhanden,<sup>42</sup> fortgesetzt in „fluff“ (V. 1<sup>43</sup>) und „flügel“ (V. 2), dann in „schwing[e]n“ (V. 4),<sup>44</sup> noch bevor sich ein Ich manifestiert. Sprachlich fallen selbstverständlich die Assonanzen auf, hier vor allem das anlautende „f“, das Stabreim-Reminiszenzen evoziert;<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Im Folgenden wird DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, unter Hinzufügung einer Versnummerierung zitiert, die im Original nicht vorhanden ist; siehe hier S. 5.

<sup>42</sup> Dass Tiere insgesamt in Draesners Lyrik eine besondere Rolle spielen, betont ESSIG: Ein weiblicher Odysseus, S. 25: „Am häufigsten kommt Geflügel vor, ganz allgemein die Vögel“.

<sup>43</sup> Vgl. DRAESNER: Die Nibelungen. Heimsuchung, S. 22, mit der Wiederholung von „fiederung / dunkler fluff“ (V. 6f.) im Gedicht „sie liegt“.

<sup>44</sup> Während „flirres“ (V. 4) und „flitsch“ (V. 6) lautmalerisch das Sirren von Flügeln, sich rasch bewegenden Körpern, möglicherweise auch des Speers, der Siegfried treffen wird, assoziieren lässt, bleibt „gespan“ in diesem Vers enigmatisch. Als mittelhochdeutsches Wort wäre es als *ge-ispân* mit ‚Späne‘ zu übersetzen, als *gespan* dagegen mit ‚Genosse‘ oder ‚(Panzer-)Ringe‘ (vgl. das mittelhochdeutsche Wörterbuch unter <http://www.woerterbuchnetz.de>); beides ließe sich in den Assoziationskontext um das Paar Siegfried und Kriemhild und die sich um sie entwickelnden Kämpfe integrieren. Draesner übersetzt in der englischen Fassung dieses Gedichtes (vgl. Anm. 3) vereindeutigend mit „swarf“ = ‚Späne‘.

<sup>45</sup> Es sei daran erinnert, dass der Stabreim als germanische Form der Dichtung dem hochmittelalterlichen *Nibelungenlied* fremd ist; evoziert wird hier somit eher die Assoziation mit Richard WAGNER: Der Ring des Nibelungen, Textbuch mit Varianten der Partitur hrsg. v. Egon Voss, 3 Bde. (Reclams Universal-Bibliothek 5642–5644), Stuttgart 2002, als mit dem

sprachlich fallen außerdem die Neologismen<sup>46</sup> und die elliptischen Satzkonstruktionen auf, die sich durch nahezu alle Gedichte im Band hindurchziehen. Sprachlich/inhaltlich fallen darüber hinaus die Bildfragmente auf, auf die die syntaktisch fragmentarischen Sprachsignale verweisen, und die Falke und Adler verschmelzen lassen: „siena gebrannt“, „karmin karneol“ in V. 2f. verweisen auf den von Czeschka verwendeten leuchtenden Rot-Ton und damit auf das Blut (vgl. auch das „herzschlag siena“ in V. 3, eventuell auch das mehrdeutige „schuss“ in V. 2), das das Gefieder des leuchtend-weißen Falken bald beschmutzen wird – wenn auch lediglich im Text, nicht aber in den Abbildungen selbst. Die sienafarbenen „tüpfel“ um „flügel“ aber (V. 1f.) rufen mindestens zwei Bilder auf: Czeschkas Adler, deren goldgetüpfelte Flügel das Siena-Rot widerspiegeln; und den (textlich, nicht bildlich überlieferten) Falken des Kürenberger-Liedes, dessen goldrot geschmücktes Gefieder als literarische Parallele zu Kriemhilds Falken gesehen wird.<sup>47</sup>

Darüber hinaus verweisen „sehe“ (V. 2) und vor allem „spüre herzschlag“ (V. 3) auf einen Körper (vgl. V. 5) eines durch die Morphologie der Verben (1. Person Singular) implizit vorhandenen Ich;<sup>48</sup> ein Körper,

---

*Nibelungenlied* selbst. Allerdings gehören Assonanzen zu den markanten Charakteristika vieler Gedichte Draesners, vgl. ESSIG: Ein weiblicher Odysseus, S. 26. Siehe DRAESNER: Atem mal Stimme hoch Gedicht, S. 124, zur „Sprechgestalt“ und „Hörgestalt“ von Gedichten.

<sup>46</sup> Die Autorin selbst spricht mit einigem Selbstbewusstsein (oder Ironie?) von „draesnerdeutsch“: DRAESNER: Atem mal Stimme hoch Gedicht, S. 133. Vgl. Karen LEEDER: Eine Grammatik der Liebe. Ulrike Draesners Lyrik, in: Familien. Geschlechter. Macht. Beziehungen im Werk Ulrike Draesners, hrsg. v. Stephanie Catani/Friedhelm Marx (Poesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 2), Göttingen 2008, S. 37–59, hier: S. 44, zu Draesners „manchmal ironische[r] Erz-Selbstbewußtheit“.

<sup>47</sup> Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margherita Kuhn (Bibliothek des Mittelalters in vierundzwanzig Bänden 3; Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 6), Frankfurt am Main 2005, S. 44–47, Nr. 15; vgl. den Kommentar ebd., S. 586–588. Ulrike DRAESNER: für die nacht geheuerte zellen. Gedichte, München 2001, S. 24f., bringt das Kürenberger-Lied („ich zoch mir 'nen“, V. 11, Kursivierung im Original) unter die Überschrift „falkisches, völk-“.

<sup>48</sup> Zur Konstitution des (,lyrischen') Ich siehe z.B. DRAESNER: Atem mal Stimme hoch Gedicht, S. 127, zur Körperlichkeit z.B. LEEDER: Eine Grammatik der Liebe, S. 46–51.

der einerseits derjenige des Falken im Traum ist, der sich „luftwärts gebannt“ (V. 5) einem anderen (Vogel-)Körper beugen muss, andererseits der eigene, den Vogel wahrnehmende Traum-Körper wie auch der (fiktionsintern) reale Körper Kriemhilds unter dem Körper Siegfrieds,<sup>49</sup> gemeinsam „luftwärts gebannt“ (V. 5). Mit „fahre auf“ in V. 6 ist die Darstellung der im/nach dem Traum hochfahrenden Kriemhild bei Czeschka unmittelbar erkennbar,<sup>50</sup> die im *Nibelungenlied* nicht vorkommt, auch hier greifen somit mittelalterlicher Stoff, Bild des frühen 20. Jahrhunderts und neuer Text des 21. Jahrhunderts ineinander.

ob  
                     oben  
 10  wir sind –  
       üben &  
                     biegen  
                     & jagen  
       als wind von hagens  
 15  horst bruder onkel

Das „wir“ in V. 10 ist doppeldeutig: Ist es das sich liebende Paar, Kriemhild und Siegfried, das sich eben in die Lüfte erhoben hat? Das „wir“ jedoch wird als „wind von hagens / horst“ bezeichnet (V. 14f.), vom Horst eines Hagens, auf den die Bezeichnungen „bruder“ und „onkel“

---

Bereits im ersten Gedicht des Zyklus baut sich aus sprachlichen Bruchstücken ein vielgestaltiges Kriemhild-Ich auf, dessen Gebrochenheit gerade durch die zerstörte Syntax erkennbar wird. Auch bei den anderen Figuren zeigt sich ein solcher Zwiespalt: Für Siegfried etwa wird zwischen einem „ich“ und einem „groß-du / recke helt“ differenziert (DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, „vor den brüdern“, S. 39, V. 10f.).

<sup>49</sup> Vgl. LEEDER: *Eine Grammatik der Liebe*, S. 45, zum Ich in Draesners Gedichten, das sich „in der Begegnung zwischen sich selbst als Veränderlichem und einem Anderen findet und erfindet“.

<sup>50</sup> Anders als in der einzigen (spät-)mittelalterlichen Abbildung dieser Szene (Hundesahagischer Codex, um die Mitte des 15. Jahrhunderts; siehe *Das Nibelungenlied*. Der Hundeshagische Codex. Ms. germ. fol. 855 der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, München 2012) ist Kriemhild in Czeschkas Darstellung wach, so dass sich eine starke Spannung zwischen dem Traum und dem unmittelbaren Erleben des Schreckens des Traums ergibt. In gewissem Sinn ist dies mit dem mittelalterlichen Simultanbild des Codex Hundeshagen vergleichbar: Auch dort werden chronologisch zeitversetzte Ereignisse (der Traum und dessen Deutung durch Ute) gleichzeitig dargestellt.



folgen (V. 15) – umfasst das „wir“ hier somit nicht auch die mitschuldige Kriemhild, die sich mit dem Adlernest/Adlerhorst der Burgunden zu einem „wir“ verbindet, d.h. mit dem Bruder Gunther und dem Onkel Hagen? Denn es folgt, erst jetzt, explizit „& ich“ (V. 16):<sup>51</sup>

& ich  
fliegender wind

krieche  
richtung auge (dunkel

20 das federgebüsch deines helms  
– gelblich geäugt: was scharf  
mich stellt

Auch das „ich“ kann somit als Teil des Windes gelesen werden – und kriecht dennoch (vielleicht also doch eher: gegen den Wind?) in Richtung „auge“ (V. 19), wird scharfgestellt (in aller Doppeldeutigkeit des Wortes „scharf“),

in der kemenate

unter der decke

25 die muster der streifen:  
adlerader gewoben  
gestickt  
mir ins gesicht : „ich“  
die ich fahre

30 auffahre

„adlerader gewoben / gestickt / mir ins gesicht“ (V. 26–28): Assoziiert wird einerseits die bereits erwähnte, auffällig gestaltete Bettdecke (V. 24) des Bildes von Kriemhilds Traum bei Czeschka (vgl. Abb. 4). Andererseits wird die Bettdecke, als Fragment aufgegriffen, weit über sich hinausgeführt, indem ihr Muster mit den Adern der Adler (vgl. V. 26) gleichgesetzt wird, die Kriemhild „ins gesicht“ (V. 28) gewoben und gestickt seien: Bei Draesner wird so, ausgelöst durch den visuellen Impuls Czeschkas mit

---

<sup>51</sup> Der öffnenden Klammer in V. 19 folgt auch im Original keine schließende Klammer; angedeutet werden mag damit die Hinwendung des Kriemhild-Ich zu demjenigen, der einen Helm mit dunklem Federbusch trägt (vgl. V. 19f.; vgl. Hagens dunkle Kleidung in *Das Nibelungenlied*, Str. B400,3) und dessen gelbliches Auge (V. 21) ihn als einen der Adler ausweist.

seiner unruhigen bildkünstlerischen Gestaltung von Kriemhilds Bett in der Kemenate, nach dem Bild des gemeinsamen Fliegens, eine vom Gesicht abzulesende ‚Verwandtschaft‘, eine Nähe Kriemhilds zu den Adlern hervorgehoben – nicht zu dem Falken.<sup>52</sup>

mich träume

*klein bei*

(die an der alles hängt  
um die alles sich drehen  
35 wird) den falken  
stelle

„[I]ch“ (ein ungefestigtes, unsicheres Ich, wie die uneigentlichen Sprechenden indizierenden Anführungsstriche anzudeuten scheinen), „die ich fahre, / auffahre, / mich träume“ (V. 28–31),<sup>53</sup> aber letztlich „*klein bei*“-geben muss, „*klein bei*“-gefügt bleibt, obwohl sie diejenige ist, „an der alles hängt / um die sich alles drehen / wird“ (V. 33–35)<sup>54</sup> – es ist sie, die den Falken stellt (V. 35f.) – oder, der anakoluthisch verlaufenden Syntax weiterhin folgend:

35 [...] den falken  
stelle  
im auge scharf  
des aars

---

<sup>52</sup> Zitiert wird weiterhin nach DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, S. 5f. (Kursivierung dort; Seitenwechsel mit V. 36).

<sup>53</sup> In der Formulierung „mich träume“ (V. 31) wird die grundsätzliche Spannung zwischen aktivem Träumen und passivem Geträumtwerden mustergültig sichtbar, wobei Traum-Ich und wachendes Ich nicht identisch sein müssen. Das Kriemhild-Ich konstituiert sich einerseits durch die fragmentarische, nach Identität und Individualität suchende Syntax, andererseits durch den aktiv geträumten, passiv erlebten Traum als Auslöser oder zumindest als Vorausdeutung für alle nachfolgende Handlung. Im Gedicht „träumend“ wird sogar expliziert, Kriemhild habe „den traum in die burg“ „geschleppt“ (DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, S. 13f., hier: S. 13, V. 4f.).

<sup>54</sup> Der Wechsel der Pronomina (von der ersten zur dritten Person) verweist auf eine ähnliche Distanzierung des Kriemhild-Ich von dem Schuldigen-Ich wie die Verwendung der Anführungszeichen in V. 28.

den weitläufigen  
 40 schwarzblauen  
 raum  
                   körper der kemenate  
                                   daheim ...

Das „ich“ stellt den Falken (V. 35f.) und stellt ihn gleichzeitig scharf (V. 35–37) – aber im Auge des Adlers (V. 38): Nur durch das adlerverwandte Ich Kriemhilds gerät der Falke ins Auge der (anderen) Adler, es bestätigt sich also, dass Kriemhild zu Beginn des ersten ‚Kapitels‘ von Draesners Gedichtzyklus programmatisch als diejenige dargestellt wird, durch die der Tod Siegfrieds erst möglich wird.<sup>55</sup> Ist Kriemhild im *Nibelungenlied* zu Anfang der ersten *âventiure*, der Chronologie der *histoire* wie auch des *discours* entsprechend, noch ohne Bewusstsein ihrer Schuld, als sie (Ute) den Traum erzählt, so ist sich Draesners Kriemhild im (mit Blick auf den Erzählverlauf des *Nibelungenliedes* schwer präzisierbaren) Moment, als sie ihren Traum (den RezipientInnen) erzählt, bereits ihrer Schuld bewusst. Sie fokussiert den Falken, es sind nicht primär die Adler, die ihn fokussieren; bzw. sie fokussiert unter den Adlern, mit denen sie verwandt ist, als erste den Falken, und die (anderen) Adler folgen ihr<sup>56</sup> – mit allen tödlichen Konsequenzen.

                                  das entlang entlang  
 45 rutschend rufende  
       herz  
                                   siena  
                                   gebrannt

---

<sup>55</sup> Im „weitläufigen / schwarzblauen / raum / körper der kemenate“ (V. 39–42) verschmelzen das Kriemhild-Ich und die Wormser Umgebung; so kann Czeschkas blaue Burg nicht nur als Worms im Sinne der Stadt und der Burg der Burgunden verstanden werden (vgl. Anm. 26), sondern auch als eine Metapher für Kriemhild.

<sup>56</sup> Zur Vermischung der Rollen der Opfer und Täter vgl. auch das Gedicht „sie liegt“: „noch warten einige köpfe geduldig / am rand weil das maere sie erfindet / geduld zu verkörpern. fiederung / dunkler fluff. sie erwarten / sie. warten ihr auf“ (DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 22, V. 4–8) – erfindet das Märe Kriemhild oder umgekehrt; erfindet es die Köpfe, oder umgekehrt? Die Opfer, die ihren Kopf verlieren werden, sind insofern Täter, als sie Kriemhild ‚aufwarten‘.

in den fittichen  
 50 blut oculos<sup>57</sup> mulieres  
 tenent

ich

sticke die fahrt

Frauen halten den Blick auf etwas (V. 50f.) gerichtet, *sie* werfen (wenn auch ‚rutschenden Herzens‘, V. 45f.) schicksalbestimmende Blicke – die hier im gleichen Vers mit dem „blut“ (V. 50) in den Fittichen der Vögel genannt werden (V. 49) – es ist Kriemhild, die Siegfried zuerst erblickt, auch im *Nibelungenlied*, wenn auch im Traum verschlüsselt, weit bevor Siegfried in Worms erscheint und Kriemhild ihn tatsächlich beobachten kann, und weit bevor er sie zum ersten Mal sieht<sup>58</sup> – und Kriemhild ist es deswegen, die bei Draesner Siegfrieds Fahrt ‚stickt‘ (V. 53), sie veranlasst und prägt die Geschehnisse, ohne dass es ihr gelingt, Siegfried unter ihren „fittichen“ (V. 49) zu schützen.<sup>59</sup> In späteren Gedichten des Bandes wird Kriemhild ihren Körper mit Siegfrieds Körper zusammensticken und, selbstverständlich, das Kreuz auf seinem Gewand stecken<sup>60</sup> –

---

<sup>57</sup> Die vorpublizierte Fassung des Textes schreibt „blutoculos“; es mag sich dabei um einen Druckfehler handeln (vgl. DRAESNER: Kriemhilt, S. 58). Das lateinische Zitat könnte im Zusammenhang mit den mittelalterlichen Warnungen vor dem schweifenden Blick als unsittlichem Verhalten stehen, die insbesondere für Frauen galten (Frauen beherrschen den [eigenen] Blick‘, vgl. Gudrun SCHLEUSENER-EICHHOLZ: Das Auge im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften 35), München 1985, S. 717–720, 797–815, 823–826), oder aber auf die visuelle Wirkungskraft der Frauen hinweisen (‚Frauen fesseln die Augen [Anderer]‘).

<sup>58</sup> Vgl. *Das Nibelungenlied*, Str. B131f., B279.

<sup>59</sup> Erneut erlaubt die fragmentierte Syntax vielerlei Verbindungen: Sind (nur) die Fittiche der burgundischen Adler inklusive Kriemhild gemeint, die mit rotem Gold oder Blut in Verbindung gebracht werden, oder auch diejenigen des Falken?

<sup>60</sup> Das erste „burgkrähen“-Gedicht (DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, S. 11) beschreibt mit dem „stitching lying bodies“ gleichzeitig Kriemhild/Siegfried und Brünhilt/Gunther. Vgl. DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner, S. 213f. Siegfried wird als „bestickt“ bezeichnet (DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, „prolog“, S. 29, V. 4), bei seinem Tod „sticken“ ihn „die ersten der knöchernen / finger“ (ebd., S. 31, V. 79f.); vgl. zum Kreuz auf seinem Gewand die Gedichte „träumend“, ebd., S. 13f., „nicht wollte“, ebd., S. 48, „zu

Draesner greift somit im programmatischen ersten Kriemhild-Gedicht Fragmente des Textes des *Nibelungenliedes* auf und verarbeitet sie zu neuen eigenen Motiven, zu ‚roten Fäden‘, um im Bild zu bleiben. Der Falke ist bei Draesner ein Kriemhild-Motiv, man sucht es in ihren Gedichten über Siegfried vergebens; Kriemhild allerdings ist den Adlern stärker verwandt, als ihr lieb zu sein scheint.

Überzeugend überblendet nun Draesner Siegfried und Ortlieb – hier ein Ausschnitt aus einem der weiteren Gedichte im Kriemhild-, Kapitel<sup>61</sup>:

- wie springt** dein kopf  
 (6) [...] flugflaum  
       in blitzen flaum von blut sehe mir  
       wachsen aus den rillen der hand fragen  
       sich dehnen stürzen das nest

Im Kontext ist eindeutig, dass nicht Hagens oder Gunthers Kopf gemeint ist; die f-Assonanz „flugflaum“ (V. 6) verbindet das Springen bzw. Fliegen des Kopfes des durch „flaum“ eindeutig erkennbaren Kindes Ortlieb mit dem Gefieder des Falken, verbindet es mit dem Blut in V. 7, das Kriemhild aus den Rillen der Hand zu wachsen scheint (V. 8) – ein erneuter Verweis auf das Lesen und Deuten der Zukunft bzw. der Erzählung, hier durch Handlesen, dort durch den Traum – und verbindet es mit dem Stürzen des Nestes (V. 9) – auch Ortlieb ist ja ein Nachkomme des im ersten Gedicht erwähnten Adlerhorsts.<sup>62</sup> Ortliebs und Siegfrieds Fliegen (V. 6) und Stürzen (V. 9) verursachen Kriemhild bei Draesner identischen Schmerz. Scheint der Falke im *Nibelungenlied* durch die Deutungen Utes und des Erzählers eindeutig identifizierbar,<sup>63</sup> so ist der Falke bei Draesner ebenso polyvalent wie die Adler.<sup>64</sup>

---

weich“, und S. 50 u. ö. Zum „Metaphernfeld des Textilen“ bei Draesner siehe REUMKENS: Kunst, Künstler, Konzept und Kontext, S. 320–325, Zitat S. 320; SUERBAUM: Voices from the Past, S. 8f.

<sup>61</sup> DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 18 („wie springt“).

<sup>62</sup> Vgl. im Gedicht „fiederung“ V. 15 (oben, bei Anm. 51).

<sup>63</sup> *Das Nibelungenlied*, Str. B 12,3 und B17,1.

<sup>64</sup> Zu Draesners „Poetik der Mehrdeutigkeit“ siehe Anna ERTEL: Zur Poetik Ulrike Draesners, in: Text und Kritik 201 (2014), S. 19–26, hier: S. 20f.; REUMKENS: Kunst, Künstler,

### 3. Krähe

Die im *Nibelungenlied* abwesenden Krähen führt bei Draesner bereits das zweite Gedicht des Kriemhild-Zyklus ein;<sup>65</sup> zitiert sei jedoch zunächst die Selbstdeutung in einem Gedicht aus dem Brünhild-Zyklus:<sup>66</sup>

- [...] bemerkt  
 35 ihr's schon, das verstummen der spatzen im efeu  
 der burg, die zerspuckten spuren ihrer krallen  
 im inneren meiner hand. so lieb, so zerdrückt  
 so mühelos das knacken – dahin. züchte krähen.  
 hagen wollte falken (männerrecht, freundchen  
 40 das dreh ich dir). krähen. ihre augen  
 sind nägel. sie geben den chor.

Die verstummten Spatzen, von Brünhild mühelos in der Hand zerdrückt<sup>67</sup> (V. 35–37) – „dahin. züchte krähen“ (V. 38) kann (Selbst-)Aufforderungs- und Aussagesatz gleichzeitig sein. Dass Hagen statt der harmlosen („lieb[en]“, V. 37) Spatzen oder der weniger positiv besetzten Krähen<sup>68</sup> Falken „wollte“ (V. 39) und dies ein „männerrecht“ sei (V. 39), kann

---

Konzept und Kontext, S. 400: „ein einheitliches Bild erschafft ein Draesner'sches Gedicht [...] kaum je“.

<sup>65</sup> Vgl. DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner, S. 213f., zu den drei Gedichten, die mit „burgkrähen“ überschrieben sind. Da sich bereits das erste Gedicht des Kriemhild-Zyklus, wie gerade dargelegt, auf Kriemhild bezieht, ist schwer nachvollziehbar, wieso erst das darauffolgende erste „burgkrähen“-gedicht „den *kriemhilt*-Teil einleite[n]“ soll (ebd., S. 213).

<sup>66</sup> DRAESNER: *Nibelungen*. Heimsuchung, S. 54f., „prolog“, hier: S. 55.

<sup>67</sup> Gespiegelt wird die Angabe zum Blut in Kriemhilds Handfläche, s.o. bei Anm. 61.

<sup>68</sup> Zu den verschiedenen Prätexten, in denen Krähen im Zusammenhang mit Brünhild vorkommen, siehe DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner, S. 213f. Bei Draesner scheinen die Krähen mit ihren Augen wie „Nägel“ (V. 40f.) für Brünhild etwas Bedrohliches zu repräsentieren; ein „chor“ (V. 41) von Krähen evoziert eine ausgesprochen unangenehme Geräuschkulisse (DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner, S. 21). Neben Bildern evoziert Draesners Text somit auch akustische Eindrücke (vgl. auch oben, Anm. 45, zur „Hörgestalt“ der Gedichte). Ähnlich wie das wiederholte „out“ im ersten „burgkrähen“-Gedicht wird der Schrei „criem criem“ („die frauen sitzen auf bildern und träumen das nichts“, S. 12, V. 34) mit Krähen in Verbindung gebracht (letzterer allerdings auch mit dem Falken, S. 20, V. 21). Brünhild könnte mit „x xa xan“ und „xa / xa xa“ (S. 59, V. 12; S. 60, V. 11f.) ebenfalls auf die Krähen-geräusche verweisen, aber auch Kriemhild assoziiert Negatives mit den Krähen („die frauen sitzen auf bildern und träumen das nichts“, S. 12, V. 23: „voller neid“). Vgl. außerdem das

sich auf die Jagd<sup>69</sup> wie auf den Kampf (und in beiden Fällen auf den Tod des Falken Siegfried) beziehen. Brünhild nimmt sich jedoch das gleiche Recht (V. 40), womit auf ihre Mitschuld am Tod Siegfrieds angespielt wird; wenig später wird sie Hagen als „krähchen“ ansprechen – „kriech her!“<sup>70</sup>

Die Burgkrähen kommen an mehreren Stellen im Gedichtband vor; davon sei diejenige herausgegriffen, die für die transmedialen Ansätze wichtig erscheint und im Übergang der ‚Kapitel‘ „kriemhilt“ zu „sîvrit“ unvermittelt Gunther ins Zentrum rückt.<sup>71</sup>

- in die richtung in die der vogel blickt, könig  
läuft die schrift läuft  
                    von links nach rechts unten nach  
oben in dreiecken auf der haut, müder  
5    könig, die trägt auf dem thron.  
      knarrst unter den lidern

Gemeint sein kann nur König Gunther, „müder / könig“ (V. 4f.)<sup>72</sup> –

- die krone dir senkt  
den kopf in den turm  
gesperrt (dorn) an tagen  
10   wie diesem mit der sprechenden  
      hand (vogeltritte  
      darin) die du  
                                    nicht träumst  
nicht träumen, könig kannst

---

Gedicht „im unterboden einer idee“, wo über Krähen, ähnlich negativ, gesagt wird: „krähen / aber sind schwerer, säcke / auf ästen, sicherer auch“ (V. 35–37). Ulrike DRAESNER: Kugelblitz. Gedichte, München 2005, S. 29f., hier: S. 30.

<sup>69</sup> Auch wenn die Jagd insgesamt eher eine Männerdomäne gewesen sein mag, trifft dies für die Falken- bzw. Beizjagd nicht zu; vgl. Irmgard REISER: Falkenmotive in der deutschen Lyrik und verwandten Gattungen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, Würzburg 1963.

<sup>70</sup> DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, „dicke samfter bi andern wîbén gelegen“, S. 61f., hier: S. 61, V. 57, 59.

<sup>71</sup> DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 23. Vgl. dazu DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner, S. 213.

<sup>72</sup> Brünhild bezeichnet Gunther später ebenfalls als „müder könig“: DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 60f., „dicke samfter bi andern wîbén gelegen“, S. 60f., V. 37.

Die Vogeltritte (V. 11) in der ‚sprechenden‘ Hand nehmen Brünhilds zerdrückte Spatzen und Kriemhilds blutiges Handlesen, erneut variierend, wieder auf. Auch das Traum-Motiv wird wieder aufgegriffen, aber *ex negativo*: Anders als Kriemhild kann Gunther nicht, oder nicht mehr, träumen – er sieht nicht im Traum vorher, was kommen wird. Impliziert ist damit, im Kontrast zu Kriemhild, möglicherweise auch, dass Gunther keine Schuld erkennt.

Die rätselhafte Darstellung der Haltung des Königs und der Schriftzeichen lässt sich vor allem nachvollziehen, wenn die kleinen Vignetten Czeschkas einbezogen werden, auf die das Gedicht reagiert (vgl. Abb. 5).<sup>73</sup>



In der transmedialen Überleitung vom Kriemhild- zum Siegfried- ‚Kapitel‘ zeichnet das Gedicht Gunther als eine schuldhafte, seine Schuld allerdings nicht anerkennende Verbindung zwischen Kriemhild und Siegfried – und deutet gleichzeitig auf sein durch die Verbindung von Kriemhild und Siegfried erst veranlasstes Ende hin (V. 8f.).

Abb. 5: DRAESNER: *Nibelungen*.  
*Heimsuchung*, S. 25

#### 4. Schluss

Nach diesen intrikaten Text-Bild-Zeit-Verflechtungen in den Gedichten enttäuschen die Prosatexte („Immer wieder vergesse ich“), indem sie zwar vorgeben, das *Nibelungenlied* subjektiv, jedoch textnah zu beschreiben, dabei jedoch den Rezipient\*innen, die den Text nicht sehr gut kennen, durchaus vereindeutigende und fehlerhafte Deutungen liefern.<sup>74</sup> Zu

<sup>73</sup> So bereits DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner, S. 213.

<sup>74</sup> Bereits DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner, S. 213, vermerkt, dass „die Kenntnis des alten Textes eigentlich unverzichtbar“ sei. Es fehlt in „Immer wieder vergesse ich“ also das Charakteristikum der Gedichte Draesners, „nur eine von vielen Möglichkeiten“ darzustellen (REUMKENS: Kunst, Künstler, Konzept und Kontext, S. 400).



Brünhild heißt es hier z. B.: „Die Ehe wird vollzogen, doch von wem? Der Erzähler erzählt so geschickt, dass sein Hörer oder Leser glauben mag, was ihm gefällt“.<sup>75</sup> Das *Nibelungenlied* erzählt dagegen im eindeutigen Nacheinander, dass Siegfried vom Bett zurücktritt, Gunther Brünhild entjungfert und diese erst dann ihre Kraft verliert.<sup>76</sup> Ebenso unrichtig ist die Angabe, „Sîvrit verprügelt Kriemhilt dafür, dass sie die Wahrheit zu Brünhild sprach. Eine Wahrheit, die er seiner Frau beibrachte“.<sup>77</sup> Was Siegfried Kriemhild „beibrachte“, verschweigt das *Nibelungenlied*; der Streit der Königinnen entsteht gerade dadurch, dass Kriemhilds ‚Wahrheit‘ nicht mit derjenigen Brünhilds übereinstimmt.<sup>78</sup> Es ist überzeugend, das *Nibelungenlied* zu fragmentieren und die so entstandenen Bruchstücke literarisch für überraschende neue Einblicke zu verwenden – hier gibt es keine ‚richtigen‘ oder ‚falschen‘ Deutungen des mittelhochdeutschen Textes. Anfechtbar jedoch ist „Immer wieder vergesse ich“, indem suggeriert wird, dass die Autorin (als promovierte Mediävistin) ‚richtige‘ Deutungen des Textes vermittelt.

Dennoch: Die Gedichte in *Nibelungenlied. Heimsuchung* überzeugen. Es fasziniert, wie sich die (oder zumindest: einige) Bedeutungsschichten von Draesners Gedichtzyklus vor allem dann erschließen lassen, wenn Czeschkas Bilder nicht nur als schmückendes Beiwerk gesehen werden, sondern die Reaktion der Gedichte auf die Bilder ernstgenommen wird. Der Umschlag des Bandes und die Gedichte selbst führen vor, wie die fragmentarischen Bild- und Textzitate neue Interpretationsspielräume eröffnen – Bild- und Textzitate lassen bei Draesner ein sehr polyvalentes Lesen zwischen den Zeilen des *Nibelungenliedes* zu, das den mittelalterlichen Stoff durchdringt und im transmedialen und transchronen

---

<sup>75</sup> DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 108.

<sup>76</sup> Das *Nibelungenlied*, Str. B676,1 (*Sîfrit stuont dannen. ligen lie er die meit*), B677,4 (*dô lâgen bî einander Gunther und diu schœniu meit*), B678 (*Er [Gunther] pflac ir minneclichen, als im daz gezam. / dô muost si verkiesen ir zorn unt ouch ir scham. / von sîner heimliche si wart ein lützel bleich. / hey, waz ir von der minne ir grôzen krefte entweich!*).

<sup>77</sup> DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 115.

<sup>78</sup> Vgl. Nine MIEDEMA: Einführung in das *Nibelungenlied*, Darmstadt 2011, S. 78–92.

Zusammenspiel mit großer künstlerischer Freiheit neue Bilder und Deutungen von starker Intensität und Überzeugungskraft entstehen lässt.

## Bibliographische Hinweise

Alle Internetlinks wurden am 29.01.2022 überprüft.

### Primärtexte

Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margherita Kuhn (Bibliothek des Mittelalters in vierundzwanzig Bänden 3; Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 6), Frankfurt am Main 2005.

DRAESNER, Ulrike: Atem mal Stimme hoch Gedicht, in: Ulrike DRAESNER: Grammatik der Gespenster. Frankfurter Poetikvorlesungen, Stuttgart 2018, S. 119–154.

DRAESNER, Ulrike: Nibelungen. Heimsuchung, Stuttgart 2016.

DRAESNER, Ulrike: Sieben Sprünge vom Rand der Welt, München 2014.

DRAESNER, Ulrike: Sieben Sprünge vom Rand der Welt. Kapitel 4, in: Text und Kritik 201 (2014), S. 83–93.

DRAESNER, Ulrike: feld elternlos, in: Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt, zusammengestellt von Detlef Goller/Nora Gomringer (die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 252/58.4), Göttingen 2013, S. 32.

DRAESNER, Ulrike: Heimliche Helden. Über Heinrich von Kleist, Jean-Henri Fabre, James Joyce, Thomas Mann, Gottfried Benn, Karl Valentin u.v.a. Essays, München 2013.

DRAESNER, Ulrike: heinobar, in: Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt, zusammengestellt von Detlef Goller/Nora Gomringer (die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 252/58.4), Göttingen 2013, S. 25.

DRAESNER, Ulrike: Kriemhilt. Auszug aus der Bearbeitung des Nibelungenliedes, in: Konzepte. Zeitschrift für Literatur 35 (2016), S. 56–64.

DRAESNER, Ulrike: Wesen aus Muskel, Makel und Mensch. Gedanken zum Helden mit Hilfe des Nibelungenliedes, in: Volltext 3 (2012), S. 32–37.

DRAESNER, Ulrike: Kugelblitz. Gedichte, München 2005.

DRAESNER, Ulrike: für die nacht geheuerte zellen. Gedichte, München 2001.

Das Nibelungenlied. Der Hundeshagensche Codex. Ms. germ. fol. 855 der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin/München 2012.

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach der Handschrift B hrsg. v. Ursula Schulze, ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart 2010.

WAGNER, Richard: Der Ring des Nibelungen, Textbuch mit Varianten der Partitur hrsg. v. Egon Voss, 3 Bde. (Reclams Universal-Bibliothek 5642–5644), Stuttgart 2002.

## Forschungsliteratur

- BRAUN, Rebecca: Pacing Out a Polyglot Poetics: An Interview with Ulrike Draesner at the Victoria and Albert Museum, in: *German Life and Letters* 71 (2018), S. 111–129.
- DALLAPIAZZA, Michael: Ende eines Mythos? Die Nibelungen im 21. Jahrhundert, in: *Transkulturalität und Translation. Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext*, hrsg. v. Ingrid Kasten/Laura Auteri, Berlin/Boston 2017, S. 193–202.
- DALLAPIAZZA, Michael: Ulrike DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 49/2 (2017), S. 209–218.
- DRAESNER, Ulrike: Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs Parzival (*Mikrokosmos* 36), Frankfurt am Main u. a. 1993.
- ERTEL, Anna: Zur Poetik Ulrike Draesners, in: *Text und Kritik* 201 (2014), S. 19–26.
- ESSIG, Rolf-Bernhard: Ein weiblicher Odysseus, der Hund der Erkenntnis und die Stimme des weißen Wales. Zu Ulrike Draesners Lyrik, in: *Familien. Geschlechter. Macht. Beziehungen im Werk Ulrike Draesners*, hrsg. v. Stephanie Catani/Friedhelm Marx (*Poesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur* 2), Göttingen 2008, S. 22–36.
- LEEDER, Karen: Eine Grammatik der Liebe. Ulrike Draesners Lyrik, in: *Familien. Geschlechter. Macht. Beziehungen im Werk Ulrike Draesners*, hrsg. v. Stephanie Catani/Friedhelm Marx (*Poesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur* 2), Göttingen 2008, S. 37–59.
- MIEDEMA, Nine: Einführung in das Nibelungenlied, Darmstadt 2011.
- MIEDEMA, Nine: Träume in mittelhochdeutschen Erzähltexten. Diskurszusammenhänge und Fallbeispiele, in: *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, hrsg. v. Patricia Oster/Janett Reinstädler (*Traum – Wissen – Erzählen* 1), München 2017, S. 219–248.
- REISER, Irmgard: Falkenmotive in der deutschen Lyrik und verwandten Gattungen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, Würzburg 1963.
- REUMKENS, Noël: Kunst, Künstler, Konzept und Kontext. Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-Künstlerisches in der Lyrik Mayröckers, Klings, Grünbeins und Draesners (*Epistemata* 753), Würzburg 2013.
- SAMAKÉ, Abdoulaye: Liebesträume in der deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Erzählliteratur des 12. bis 15. Jahrhunderts (*Traum – Wissen – Erzählen* 6), Leiden u. a. 2020.
- SCHLEUSENER-EICHHOLZ, Gudrun: Das Auge im Mittelalter (*Münstersche Mittelalterschriften* 35), München 1985.
- SUERBAUM, Almut: Voices from the Past? Poetic Presence of Medieval References, in: Ulrike Draesner. A Companion, hrsg. v. Karen Jane Leeder/Lyn Marven (im Druck).

## Internetlinks

- Das mittelhochdeutsche Wörterbuch; <http://www.woerterbuchnetz.de>.
- DRAESNER, Ulrike: Nibelungen. Heimsuchung: „kriemhilt“ (S. 5 –25?), ins Niederländische übersetzt von Ard Posthuma; <https://tijdschriftterras.nl/ulrike-draesners-nibelungen/>).

DRAESNER, Ulrike: *Nibelungen. Heimsuchung*: „kriemhilt“ (S. 5–25?), Eingangsverse ins Englische übersetzt von Ulrike Draesner;  
<http://www.draesner.de/en/nibelungen-heimsuchung/>.

DRAESNER, Ulrike: *Nibelungen. Heimsuchung*: „Immer wieder vergesse ich“ (S. 107–126), auszugsweise ins Niederländische übersetzt von Ard Posthuma;  
<https://tijdschriftterras.nl/ulrike-draesners-nibelungen/>.

Rezension zu Ulrike DRAESNER: *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, München 2014;  
<http://www.der-siebte-sprung.de>.

KOHTES, Michael: Ulrike Draesner: Formakrobatin und Literaturgelehrte;  
<https://www1.wdr.de/radio/wdr3/programm/sendungen/wdr3-zeichen-und-wunder/ulrike-draesner-100> [letzter Zugriff 27.08.2018, Link nicht mehr zugänglich].