

# Zweitveröffentlichung



Bennewitz, Ingrid

## Kriemhild im Rosengarten : Erzählstrukturen und Rollenkonstellationen im "Großen Rosengarten"

Datum der Zweitveröffentlichung: 16.07.2025

Verlagsversion (Version of Record), Konferenzveröffentlichung

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-109129x

### Erstveröffentlichung

Bennewitz, Ingrid (2000): Kriemhild im Rosengarten : Erzählstrukturen und Rollenkonstellationen im "Großen Rosengarten", in: Klaus Zatloukal (Hrsg.), Aventure - märchenhafte Dietrichepik, Wien: Fassbaender, S. 39–59.

### Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

# Kriemhild im Rosengarten

Erzählstrukturen und Rollenkonstellationen  
im ‚Großen Rosengarten‘.<sup>1</sup>

Ingrid BENNEWITZ (Bamberg)

*Zur Erinnerung an Peter K. Stein*

Es gibt im Bereich der weltlichen Literatur des Mittelalters wenige epische Texte, an denen sich die Diskrepanz zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Publikumserwartung so deutlich demonstrieren läßt wie gerade an der aventiurehaften Dietrich-Epik. Bis hinein in die jüngste Forschungsgeschichte reichen die Berichte über Funde neuer Textzeugen, die die stattliche Liste der erhaltenen handschriftlichen und gedruckten Zeugnisse ergänzen und einen nachhaltigen Eindruck von der Beliebtheit dieser Textsorte in der zeitgenössischen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Rezeption geben, und zwar über einen Zeitraum von mindestens vier Jahrhunderten; ein Umstand, der sich so weder von der Mehrzahl der höfischen Romane noch von den Autoren des Minnesangs einschließlich Walthers behaupten läßt. Allenfalls in der Rezeptionsgeschichte der Neidhart-Lieder (vom beginnenden 13. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts) läßt sich Vergleichbares finden. Wie wenig gerade die Dietrich-Epik neuzeitlichen literarästhetischen Maßstäben zu entsprechen scheint, hat schon 1977 Kurt RUH in seinem Beitrag zur Neustifter Tagung über die „Deutsche Heldeneplik in Tirol“ analysiert und zugleich mit Recht die fachinternen Defizite der wissenschaftlichen Aufbereitung beklagt, die das ihre dazu beigetragen haben, diese Diskrepanz zu verstärken.<sup>2</sup> Die zwei Jahre später erschienene Arbeit von Joachim HEINZLE<sup>3</sup> sollte das von RUH monierte Forschungsdesiderat erfüllen und die mediävistische Diskussion nachhaltig prägen, wobei man kann sich manch-

---

<sup>1</sup> Die Form des mündlichen Vortrags wurde über weite Teile beibehalten. Ich danke den in Pöchlarn anwesenden Kolleginnen und Kollegen, allen voran dem Veranstalter Klaus Zatloukal, für die lebhaften Diskussionsbeiträge und vielfältigen Anregungen.

<sup>2</sup> Kurt RUH, Verständnisperspektiven von Heldendichtung im Spätmittelalter und heute, in: Deutsche Heldeneplik in Tirol. König Laurin und Dietrich von Bern in der Dichtung des Mittelalters. Beiträge der Neustifter Tagung 1977 des Südtiroler Kulturinstitutes, hg. v. Egon KÜHEBACHER in Zusammenarbeit mit Karl H. VEIGL, Bozen 1979, S. 15–31.

<sup>3</sup> Joachim HEINZLE, Mittelhochdeutsche Dietricheplik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung, Zürich und München 1978 (= MTU Bd. 62).

mal des Eindrucks nicht erwehren kann, daß die hohe philologische Qualität dieser Arbeit auch einen gewissen Lähmungseffekt ausgelöst hat: das hat mit der Komplexität der Materie zu tun, die erst mit HEINZLES Studien so richtig sichtbar wurde, gewiß aber auch mit dem – vorsichtig ausgedrückt – anhaltend geringen öffentlichen Ansehen der Textgattung im Vergleich zum höfischen Roman, zum Minnesang oder auch den „berühmten“ „großen“ Vertretern der Gattung der Heldenepik, nämlich ‚Nibelungenlied‘ (inklusive Klage) und ‚Kudrun‘, die zudem immer ein gewisses öffentliches Interesse in ihrer Rezeptionsgeschichte beanspruchen konnten. Warum also sich mit der diffizilen und unübersichtlichen, zudem textkritisch oft genug äußerst problematisch bis ungenügend aufbereiteten Überlieferung der verschiedenen Dietrich-Stoffkreise abmühen, wenn mit weniger Aufwand sich etwas Vernünftiges über den ‚Parzival‘ oder etwas Substantielles über den ‚Tristan‘ beitragen läßt, zumal das Vermittlungsproblem bei diesen Texten erheblich weniger zum Tragen kommt als bei der bizarren Zwergen- und Riesenlandschaft und den letztendlich häufig ergebnislosen Kampforgien der Dietrich-Epik. Der zeitgenössische (mittelalterliche) Erfolg der Gattung scheint mir im wesentlichen auf zwei Komponenten zu beruhen: einerseits auf dem hohen literarästhetischen Vergnügen, das diese Texte den literarischen KennerInnen bereiten mußten – Texte, die, wie auch im folgenden immer wieder zu zeigen sein wird, mit strukturellen Voraussetzungen und motivischen Versatzstücken<sup>4</sup> des mittelalterlichen literarischen „Kanons“ und speziell der Heldenepik gespickt sind und diese ebenso spielerisch wie raffiniert verarbeiten –, und andererseits auf der spontanen, ja zum Teil burlesken und grotesken Situationskomik der Texte. Gerade letztere bringt jedoch einer ernsthaften wissenschaftlichen Gesprächssituation ein gewisses Moment von Widerständigkeit entgegen, das man mögen kann oder auch nicht; nach Durchsicht der einschlägigen wissenschaftlichen Arbeiten scheint für den Großteil der Mediävistinnen und Mediävisten eher das zweite zuzutreffen. Tatsächlich hat etwa die zwölffmalige Abfolge der grundsätzlich gleichen Kampfsituation trotz wechselnder Besetzung im ‚Rosengarten‘ für den modernen Betrachter etwas Ermüdendes; andererseits ließe sich natürlich behaupten, ihr wohne ein sportives Element und damit ein Moment von Spannung inne, das man vielleicht – zeitverzögert – mit der Ästhetik eines abschließenden Elfmeterschießens in unseren Fußballstadien vergleichen könnte, zumal Hildebrands Qualitäten als von außerhalb des (Rosen-)Feldes stimulierender und arrangierender Coach nicht zu verachten sind; aber auch für Elfmeterschießen gilt: man findet es spannend oder aber nicht! Und wenn Dietrich im ‚Ecken-

<sup>4</sup> Vgl. dazu aus der älteren Forschung z.B. die Untersuchung von Justus LUNZER, Rosengartenmotive, PBB 50 (1927), 161–213, und ders., Dietrich von Bern im Frauendienste, ZfdA 70 (1932), 257–272.

lied' einsam durch den nächtlichen Wald reitet und ein – notgedrungen einseitiges – Zwiegespräch mit seiner Rüstung, konkret seinem leuchtenden Helm, führt:

*wie dik er sprach zem helme sin:  
 ‚wie bistu hint geschoenet!  
 dem smide muos ergan sin pin,  
 des hant dich hat gekroenet:  
 des wunschet im min zunge gar.  
 so du ie elter wirdest,  
 so wirst ie liehter var.‘ (E 2; 71,8ff.)<sup>5</sup>,*

so erstaunt diese Frühform des Fetischismus zwar nicht den Kenner der Heldenepik und ihrer ätiologischen Elemente, wohl aber evoziert sie bei jedem anderen unvorbereiteten modernen Betrachter vielleicht nicht von ungefähr das berüchtigte Klischee des Sportwagen-Fahrers, der nachts in der Garage liebevoll die Scheinwerfer seines Cabrios poliert und dabei längere Ansprachen an das geliebte Statussymbol hält. Vielleicht können Sie mir zustimmen: Man kann dergleichen amüsant finden oder auch nicht; das ist eine Frage des persönlichen Humors und der Rezeptionssituation.

Innerhalb des mittelalterlichen Erzählens von Dietrich nimmt der sogenannte ‚Rosengarten‘<sup>6</sup> in jeder Hinsicht eine wichtige Position ein: Das betrifft sowohl die Anbindung der Dietrich-Epik an das ‚Nibelungenlied‘ wie die Vorgabe für andere (üblicherweise etwas später angesetzte) Texte dieses Genres; es betrifft auch seine durchaus eigenwilligen Erzähltendenzen, die zum Teil sich weder mit jenen der „historischen“ noch jenen der „aventiurenhaften“ Dietrichepik direkt verrechnen lassen. Daß die Versionen des ‚Rosengarten‘ dennoch in Hinblick auf ihre literarhistorische Verortung sinnvollerweise – mit HEINZLE<sup>7</sup> und jüngst auch BRUNNER<sup>8</sup> – der sogenannten

<sup>5</sup> Zitiert nach der Ausgabe mit Übersetzung von Francis BREVART, Das Eckenlied, Stuttgart 1986 (= Reclam UB 8339).

<sup>6</sup> Hier und in der Folge zitiert nach der Ausgabe von Georg HOLZ, Die Gedichte vom Rosengarten zu Worms, Halle / Saale 1893; dazu wurden noch folgende Darstellungen von Textzeugen berücksichtigt: Wilhelm GRIMM, Bruchstücke einer Bearbeitung des Rosengartens, und: Bruchstücke aus einem unbekanntem Gedicht vom Rosengarten, beide zitiert nach W. G., Kleinere Schriften, hg. von Gustav HINRICHS, 4. Bd., Gütersloh 1887, S. 468–523; Bernhard SCHNELL, Eine neue Fassung des ‚Rosengarten‘?, ZfdA 108 (1979), 33–50; Klaus KLEIN, Eine wiedergefundene Handschrift mit ‚Laurin‘ und ‚Rosengarten‘, ZfdA 113 (1984), 214–228 und 115 (1986), 49–78; Helmut TERVOOREN, Ein neues Fragment des ‚Rosengartens‘, ZfdPh 114 (1995), 119–122; sowie: Das deutsche Heldenbuch, nach dem mutmaßlich ältesten Drucke hg. von Adalbert von KELLER, Stuttgart 1867, reprint Hildesheim 1966, und Heldenbuch. Nach dem ältesten Druck in Abbildung hg. von Joachim HEINZLE, Göppingen 1981 (= Litterae Nr. 75/I).

<sup>7</sup> HEINZLE (wie Anm. 3), S. 12f.

<sup>8</sup> Horst BRUNNER, Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters im Überblick, Stuttgart 1997, S. 255 (= Reclams UB 9485).

aventiurehaften Dietrichepik zuzurechnen sind, daran kann kein Zweifel bestehen: Der von Roswitha WISNIEWSKI vertretenen Bezeichnung als „Reihenkampfepos“ (bezogen auf ‚Rosengarten‘ sowie ‚Biterolf und Dietleib‘) vermag ich aus terminologischen wie inhaltsstrukturellen Gründen wenig abzugewinnen.<sup>9</sup> Die folgenden Ausführungen orientieren sich erzähltechnisch an ihrer mittelalterlichen Textbasis und verfahren wesentlich exemplarisch und paradigmatisch; dankbar verpflichtet wissen sie sich insbesondere – auch dort wo nicht direkt darauf verwiesen wird – neben den zitierten allgemeineren Überlegungen von Kurt RUH der bahnbrechenden Studie von Helmut DE BOOR aus dem Jahr 1959<sup>10</sup> und den grundlegenden Ausführungen von Joachim HEINZLE (1978) sowie den einschlägigen Arbeiten von Peter K. STEIN<sup>11</sup>, dessen Erinnerung ich die nachfolgenden Überlegungen auch widmen möchte.

## 1. Der Rosengarten und die ‚mouvance des textes‘

Der ‚Rosengarten‘ ist in 21 Handschriften und Fragmenten vom Ende des 13. bis zum Anfang des 16. Jhs. überliefert; dazu kommen noch die sechs Drucke des Heldenbuchs.<sup>12</sup> Die Überlieferung ist so divergent, daß sich schon der Herausgeber der ersten kritischen Ausgabe, Georg HOLZ, im Jahre 1893 dazu genötigt sah, von der Existenz mehrerer Versionen auszugehen und dies auch in seiner Edition entsprechend zu berücksichtigen.<sup>13</sup> Mit HEINZLE setzt man mittlerweile „mindestens fünf“<sup>14</sup> Versionen an – mit den Siglen A; DP; F; C; die niederdeutsche Version R 13 (Frg.) –, wobei die Zuordenbarkeit von R 19 zu diesen in Frage steht. Dazu kommen noch die Dramen-Bearbeitungen (Virgil Raber, Hans Sachs), und auch der Kontext der ‚Thi-

<sup>9</sup> Roswitha WISNIEWSKI: *Mittelalterliche Dietrichdichtung*. Stuttgart 1986, S. 244ff. (= Sammlung Metzler Bd. 205), – Werner HOFFMANN (*Mittelhochdeutsche Heldendichtung*. Berlin 1974) ordnet ‚Biterolf und Dietleip‘ sowie ‚Rosengarten‘ zwischen der historischen und der aventiurehaften Dietrichepik als selbständige Textgruppe ohne eigene Bezeichnung ein (S. 7 bzw. 178ff.).

<sup>10</sup> Helmut DE BOOR, *Die literarische Stellung des Gedichtes vom Rosengarten* in Worms, PBB 81 (1959), 371–391 (wieder in: H. DE BOOR, *Kleine Schriften*, Bd. 2, Berlin 1966, S. 229–245; danach in der Folge zitiert).

<sup>11</sup> Peter K. STEIN, *Überlieferungsgeschichte als Literaturgeschichte – Textanalyse – Verständnisperspektiven. Bemerkungen zu neueren Versuchen zur mittelhochdeutschen Dietrichepik*, *Sprachkunst* XII (1981), 29–84; ders., *Dietrich von Bern im ‚Nibelungenlied‘*, in: *Nibelungenlied und Klage*. Passauer Nibelungengespräche 1985, hg. v. Fritz Peter Knapp, Heidelberg 1987, S. 78–106.

<sup>12</sup> Vgl. die Ausführungen bei HEINZLE (wie Anm. 3), S. 27, 123ff., 288 und 313ff., sowie den einschlägigen Artikel in der 2. Aufl. des *Verfasserlexikons* (hg. von Kurt RUH u.a., Berlin, New York 1992, Bd. 8, Sp. 187ff.) des gleichen Verfassers. – Zu den dort genannten 20 Handschriften und Fragmenten tritt noch der von H. TERVOOREN (wie Anm. 6) veröffentlichte Textfund.

<sup>13</sup> Dennoch fehlt es auch hier nicht an Bemühungen zur „Wiederherstellung der Urgestalt“, vgl. etwa die gleichnamige Arbeit von Carl Brestowsky, Stuttgart 1929.

<sup>14</sup> HEINZLE (wie Anm. 12), Sp. 187.

drekssaga' ist, wie der Handschriftenfund Hemut TERVOORENS wiederum gezeigt hat, mitzubedenken.<sup>15</sup>

Der ‚Rosengarten‘ ist damit geradezu ein klassisches Fallbeispiel für jene Begriffe und Vorstellungen, die im Zusammenhang der editions- und überlieferungsphilologischen Diskussionen insbesondere der letzten 10 Jahre entwickelt wurden.<sup>16</sup> Sehr viel stärker noch als im Fall des ‚Nibelungenliedes‘ unterscheiden sich die einzelnen Versionen voneinander, gerade auch in Hinblick auf die Stilisierung der weiblichen Protagonistin, aber auch schon in der grundsätzlichen Komposition des Handlungsverlaufs, der nur in seinem Kern, nämlich der Schilderung der zwölf Einzelkämpfe, konstant bleibt und selbst hier – in Hinblick auf die Abfolge und Besetzung der Kämpfe sowie die Schilderung der Kämpfenden – bereits deutliche Varianten setzt.<sup>17</sup> Es verbietet sich also im Grunde, überhaupt von „dem“ ‚Rosengarten‘ zu sprechen; sinnvollerweise muß jede interpretatorische Arbeit zumindest den Bezug auf die genannten unterschiedlichen Versionen herstellen. So konstatierte bereits Joachim HEINZLE lange vor jeglicher „new philology“ mit Blick auf die Überlieferung:

„Die ‚Rosengarten‘-Texte A, C, D, F und P sind in diesem Sinne inkommensurabel: A, D und F sind eigenständige Ausformungen des Stoffes; C kombiniert in freier Weise Elemente des A- und D-Typus; P stimmt im Grundriß zum D-Typus, verfährt im einzelnen aber völlig selbständig.“<sup>18</sup>

## 2. Einfache Strukturen?<sup>19</sup>

Das epische Erzählen im deutschen Mittelalter erscheint als im wesentlichen von zwei großen Strukturmustern beeinflusst: der Aventure-Struktur (im ‚klassischen‘ Fall: mit Doppelwegstruktur) des Artus- und Gralromans und dem Brautwerbungsschema, wie es in den sog. Spielmannsepen, aber

<sup>15</sup> Vgl. HEINZLE (wie Anm. 12), Sp. 188.– Zur späten Rezeption sowie zur Problematik der Abgrenzung zwischen Schauspiel und Turnier vgl. Helmut WEINACHT, Das Motiv vom Hürnen Seyfrid im Nürnberg des 16. Jahrhunderts, in: Hans Sachs und Nürnberg, hg. von Horst BRUNNER u.a., Nürnberg 1976, S. 137–181, sowie Eckehard SIMON, Rosengartenspiele: Zu Schauspiel und Turnier im Spätmittelalter, in: Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200–1500, hg. v. James F. POAG / Thomas C. FOX, Bern 1989, S. 197–209.

<sup>16</sup> Vgl. dazu den von Helmut TERVOOREN und Horst WENZEL als Sonderheft der ZfdPh 116 (1997) edierten Sammelband; darin Ingrid BENNEWITZ, Alte ‚neue‘ Philologie? Zur Tradition eines Diskurses, S. 46–61.

<sup>17</sup> Vgl. dazu DE BOOR 1959 (wie Anm. 10) und HEINZLE (wie Anm. 3), S. 123ff.

<sup>18</sup> HEINZLE (wie Anm. 3), S. 125.

<sup>19</sup> Vgl. grundsätzlich die Überlegungen von Jan-Dirk MÜLLER (Öffentlichkeit und Heiligkeit im ‚Nibelungenlied‘. Wahrnehmung und Wahrnehmungsstörung im Heldenepos, in: Das Öffentliche und Private in der Vormoderne, hg. v. Gert MELVILLE / Peter VON MOOS, Köln, Weimar, Wien 1998, S. 239–259, sowie: Woran erkennt man einander im Heldenepos? Beobachtungen an Wolframs ‚Willehalm‘, dem ‚Nibelungenlied‘, dem ‚Wormser Rosengarten A‘ und dem ‚Eckenlied‘, in: Symbole des Alltags – Alltag der Symbole, FS f. Harry Küh-

eben auch in der Heldenepik Verwendung findet. Mit Hilfe des letzteren lassen sich jedoch, wie Hugo Kuhn schon 1973 gezeigt hat, auch scheinbar vollkommen unterschiedliche Texte wie Tristan-Roman und Nibelungenlied auf struktureller Ebene miteinander vergleichen: Beide „Stoffe ganz unterschiedlicher Herkunft und Tradition (geraten)“, so Kuhn, „spätestens seit dem 12. Jahrhundert in den Sog einer Handlungsstruktur, die aus Heilsbringer-märchen und Brautwerbungsschema einen ganz spezifischen Konflikt im Dreieck von Brautwerber, Königsbraut und König aufbaut und durchführt bis zum tragischen Ende.“<sup>20</sup> Während die ‚Kudrun‘ zumindest im 2. und 3. Teil ebenfalls auf das Brautwerbungsschema zurückgreift, läßt sich in der Dietrichsepik keines der ‚klassischen‘ Strukturschemata in handlungstragender Funktion beobachten, wohl aber lassen sich „Berührungen“<sup>21</sup> mit diesen Erzählmodellen beobachten. Mit Blick auf den Artusroman hat Heinze für die aventiurenhafte Dietrichsepik auf die „märchenhafte()‘ Einkleidung“ der *aventiure*, den „Dreischritt“ der Handlungsabläufe (Konfliktauslösung / Aufbruch – Konfliktbewältigung – Rückkehr) und die „Handlungsdoppelung“ verwiesen.<sup>22</sup> Geht man davon aus, daß (mit Ausnahme des ‚Goldemar‘) der Brauterwerb für die Rolle des Protagonisten nicht konstitutiv ist und somit als handlungsstrukturierendes Element entfällt, könnte man ergänzend auch in der historischen Dietrichsepik, speziell ‚Dietrichs Flucht‘ und ‚Rabenschlacht‘, eine quasi negative Responson des doppelten Cursus unterlegen. In der aventiurehaften Dietrichsepik trifft man ähnlich wie auf motivischer Ebene auf eine Art von „Struktur-Zitaten“; Heinze hat dafür den Begriff der „strukturellen Offenheit“ gewählt.<sup>23</sup> Matthias Meyer sieht in der Folge die aventiurenhafte Dietrichsepik „gekennzeichnet durch die Kombination von Untergangsstruktur der Heldenepik und der Artusromanstruktur“ und begreift ihre „Gattungsmischung“ als „Eklektizismus unter dem durch die Vorherrschaft des Artusromanmodells geforderten Primat des Erzählens“.<sup>24</sup> – Ich ver-

---

nel zum 65. Geb., hg. v. Gertrud BLASCHITZ u.a., Graz 1992, S. 87–111) und Peter STROHSCHNEIDER (Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ‚Nibelungenlied‘, in: Mediävistische Komparatistik. FS Franz Josef Worstbrock zum 60. Geb., hg. v. Wolfgang HARMS / Jan-Dirk MÜLLER, Stuttgart, Leipzig 1997, S. 43–75).

<sup>20</sup> Hugo KUHN, Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Jg. 1973, H. 5, München (wieder in und danach hier zitiert: Hugo KUHN, Kleine Schriften, Bd. 3, Stuttgart 1980, S. 12–35, hier S. 16).

<sup>21</sup> HEINZLE (wie Anm. 3), S. 233.

<sup>22</sup> HEINZLE (wie Anm. 3), S. 233f.

<sup>23</sup> HEINZLE (wie Anm. 3), S. 231.

<sup>24</sup> Matthias MEYER, Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrichsepik des 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1994 (= GRM-Beiheft Nr. 12), S. 275 und 281.– Während MEYER in der Arbeit am Text (hier speziell zu ‚Eckenlied‘ und ‚Laurin‘) zu durchaus überzeugenden Beobachtungen gelangt, scheint mir der Begriff der „Untergangsstruktur“ mit Bezug auf die Heldenepik in dieser Form nicht ganz glücklich gewählt zu sein.

suche im folgenden, diese Beobachtungen – zur Gattung allgemein wie zum ‚Rosengarten‘ speziell – zu ergänzen.

So findet sich etwa im ersten Teil des ‚Rosengarten‘ an völlig unerwarteter Stelle eine Brautwerbung mit deutlichem Bezug auf das ‚Nibelungenlied‘.<sup>25</sup> Während im ‚Nibelungenlied‘ Kriemhild als Lohn für Siegfrieds Hilfe bei Gunthers „gefährlicher Brautwerbung“ instrumentalisiert wird, tritt sie nun umgekehrt in jener Rolle auf, die dort ihr Bruder Gunther innehatte: Sie verspricht dem Herzog von Brabant als Lohn – für seine Botendienste nämlich – die Hand der Herzogin Bersabe.

*si sprach: ‚vil edel Bersabe, schoene und wolgetân,  
du solt disen ritter loben ze eime man.  
Er wil unser bote werden gein Berne in daz lant ...‘ (A I,17,3ff.).*

Im ältesten Druck des Heldenbuches von 1483 wird die entsprechende Szene noch deutlich erweitert: Der junge Herzog schildert sein jahrelanges vergebliches Werben um die betreffende Dame (*der han ich das ist war / mit schilt vnd spere mein gedienet manig iar / ich han ferbracht schiere alle wuchen sicherleich / stechen und turniere durch ihren willen reich.*). Nun rollt gleichsam in nuce das Geschehen einer „gefährlichen“ Brautwerbung in Verbindung mit der Botenrolle vor Ohren und Augen der RezipientInnen ab, wobei auf den vorübergehenden Protagonisten der Handlung, nämlich den Herzog von Brabant, überraschenderweise Rollenmerkmale des übergeordneten Protagonisten Dietrich projiziert werden. Kaum nähern sie sich nämlich Bern, fordert der Herzog seine Männer auf, sich zum Kampf zu bereiten:

*‚nu bindet uf die helme, ich waene, es si uns nôt,  
ich vürhte, daz uns vrou Kriemhilt habe versendet in den tôt.‘  
(A I,24,2f.),*

– was ihm prompt von seiten seiner Gefolgsleute den Vorwurf der *zageheit* einträgt:

*‚dô ir so zageliche woltet wenden iuwarn muot,  
dô soltet ir uns billich bi Rine hân gelân.  
ir hât mit iuwarn worten vil zageliche getân.‘ (A I,25,2ff.)*

<sup>25</sup> HEINZLE (wie Anm. 3) spricht in diesem Zusammenhang von „Erzählschablonen, wie sie namentlich in Brautwerbungsgeschichten verwendet werden“ (S. 207), nämlich „ein Fürst plant eine gefährliche Unternehmung und wird von seinen Leuten davor gewarnt – er wünscht einen Boten bzw. Helfer – einer seiner Leute weigert sich – gegen Gewährung einer besonderen Vergünstigung gewinnt er doch noch einen Boten bzw. Helfer“ (ebd.).

In gewisser Weise ist diese *zageheit* natürlich auch in der Rolle Gunthers (im 1. Teil des ‚Nibelungenliedes‘) angelegt, wie die gesamte Ankunftsszene der Wormser in Bern die Ankunft Siegfrieds (letztlich ja auch als Brautwerber, obgleich er dies vorübergehend zu ‚vergessen‘ scheint) in Worms erinnert. Statt Gunter will Dietrich Bescheid über die Gäste wissen, statt Hagen ist es – in Analogie zur Rollenumkehr von Kriemhild und Gunther – eine Herzogin *von dem Rine*, die als Geisel an Dietrichs Hof lebt (wohl zugleich eine Anspielung auf ‚Walther und Hildegunde‘) und über die Ankömmlinge Bescheid geben kann.

Die Abgeschlossenheit dieser „kleinen“ Brautwerbung, die, obgleich handlungskonstituierend, ein Moment von Isoliertheit auszeichnet, wird dadurch noch unterstrichen, daß sich ihre beiden Protagonisten aus der Handlung ausklinken: Das tut zunächst schon die umworbene Herzogin Bersabe, die sich Kriemhilds Verfügungsgewalt und damit der ihr zugeordneten Rolle *expressis verbis* entzieht, indem sie Kriemhilds Antwort auf Brünhilds Ansprüche aus dem Königinnenstreit des ‚Nibelungenliedes‘ „zitiert“ und nun aber gegen sie wendet, nämlich *ich enbin niht iuwer eigen*, und danach in einem zweiten Schritt ablehnt, als Kopfgeld für das Überbringen der Botschaft zu fungieren: *welt ir die helde morden, daz sol an mine schulde sin* (A I,19); weiter verstärkt wird dieser Eindruck durch den Wunsch des Herzogs, nach erfolgreichem Abschluß seiner Mission und der Belohnung mit der Hand der Herzogin mit dieser in sein Land zu ziehen (*mit iuwerem rösengarten wil ich niht haben pfliht*, A I,92).

Der Brauterwerb spielt zwar in der eigentlichen Handlung des ‚Rosengarten‘ keine Rolle mehr – die Herren sind entweder bereits bestens versorgt (wie Rüdiger) oder sie sind in dieser Hinsicht augenblicklich bedürfnislos (‚berufsbedingt‘ wie der Mönch Ilan oder ‚freiwillig‘ wie Wolfhart und Dietrich); vielmehr ist die Handlung, wie HEINZLE es beschreibt, vom Typus des Herausforderungsschemas und dem Motiv des Männervergleichs geprägt<sup>26</sup> Dennoch spielt die Brautwerbungsstruktur und ihre Motivik in verkappter Form in die Handlung hinein: Das gilt für die hier eben ins Leere laufende Idee des Kampfes um den Lohn einer Dame, die traditionsgemäß eigentlich selbst als Kampfpreis ausgesetzt sein müßte, es aber nicht ist. Das gilt auch für die Zwölfzahl der Kämpfenden, die sowohl die Zahl der Boten aus der Brautwerbung König Rothers als auch die der Begleiter des auf Brautwerbung nach Worms ausziehenden Siegfrieds zitiert.<sup>27</sup> Und es gilt letztlich auch für

<sup>26</sup> Vgl. HEINZLE (wie Anm. 3), S. 205.

<sup>27</sup> Vgl. aber auch Biterolf und Dietleib (hg. von André SCHNYDER, Bern und Stuttgart 1980), v. 457ff.! – Zur Beziehung zwischen den beiden Texten vgl. jetzt Norbert VOORWINDEN, Biterolf und Dietleib: Spiegel einer Spätzeit, in: Heldendichtung in Österreich- Österreich in der Heldendichtung. 4. Pöchlerner Heldenliedgespräch, hg. v. Klaus ZATLOUKAL, Wien 1997, S. 31–253.

die grundsätzliche Struktur der gefährlichen Ausfahrt eines Fürsten und des Helferwerbungs (gegebenenfalls unter Lohnzusage). Letztlich liegt auch dem Brautwerbungsschema der Typus des Männervergleichs in „einfacher“ Form zugrunde (v. a. im Gegensatz zwischen Brautwerber und Brautvater; vgl. ‚Rother‘; ‚Ortnit‘; ‚Kudrun‘). – Zugleich aber klingt auch das Aventiurenschema des Artusromans an, wie Helmut DE BOOR bereits dargelegt hat (Aufforderung zur *aventiure* durch einen Boten bzw. eine Botin (F); das öffentliche Ergehen dieser Aufforderung; der Siegespreis ist zwar nicht die Dame selbst, immerhin aber ist sie an seiner Vergabe beteiligt, etc.).<sup>28</sup>

### 3. Schrift, Briefe und Boten

Im ‚Nibelungenlied‘ sind Boten und Botschaften in beiden Teilen jeweils nicht das oder zumindest nicht nur das, was sie zu sein vorgeben: in beiden Teilen handelt es sich um von Frauen – Brünhild bzw. Kriemhild – forcierte Einladungen, die, *in heinliche*, also im nächtlichen ‚pillow-talk‘, dem Ehemann abgerungen, zwar von seiten der offiziell einladenden Könige, nicht aber von seiten der Initiatorinnen als freundschaftliche Einladungen an die Verwandten intendiert sind. In beiden Fällen ist der ambivalente Charakter ihrer Botschaft den Überbringern – Gere bzw. Swämmel und Werbelin – nicht bewußt; diese Identität von (vermeintlich guter) Botschaft und (wohlmeinendem) Boten kommt nicht zuletzt in der persönlichen Überbringung der Nachrichten zum Ausdruck (obwohl wenigstens Werbel und Swämmel mit *brieve unde botschaft* (B 1418; ebenso AC) versehen werden, werden diese *brieve* bei ihrem offiziellen Auftritt am Wormser Hof nicht übergeben). – Im ‚Rosengarten‘ besteht weder beim Überbringer noch beim Empfänger der Botschaft (der Botschaft Kriemhilds in Version A bzw. Gibichs in Version D) der geringste Zweifel daran, daß sie als Herausforderung Dietrichs intendiert ist, und daraus resultiert wiederum die beschriebene Inszenierung als gefahrvolles Unternehmen. An dieser Stelle bereits *spaltet sich daz maere* in den einzelnen Versionen: In Version A findet Kriemhild im Herzog von Brabant einen Überbringer ihres Briefes; in D senden Gibich und Kriemhild (D I,7) bzw. Gibich (D I,13) *brieve* und Boten aus, um Etzel die Herausforderung zu überbringen. Während in A der Bote nur den Brief einer *heren künegin* überreicht, deren Vater Gibich heißt, und der Brief anschließend vom Kaplan Dietrichs verlesen wird, weiß in D sowohl Etzel als auch (durch ihn) Dietrich vom Inhalt der Botschaft, nichtsdestoweniger wird – nur 5 Strophen, nachdem Etzel den Grund seines Kommens erzählt – auch hier feierlich der Brief vom Kaplan eröffnet, wobei plötzlich nur mehr von der *boteschaft einer meide* die Rede ist, während Etzel von der Herausforderung Gibichs (und nur der seinen!) spricht. Während in A der Herzog von

<sup>28</sup> Vgl. dazu DE BOOR (wie Anm. 10), S. 231.

Brabant die Antwort Dietrichs direkt überbringt – trotz der darin enthaltenen Invektiven! –, wird in D Rüdiger als Bote Etzels und Dietrichs zu Kriemhild entsandt und überbringt nun seinerseits einen Brief. In der Version F erreicht das Vexierspiel von Boten und Botschaften eine kaum zu überbietende Dichte (soweit die fragmentarischen Textbestände dies erkennen lassen): Kriemhild sendet hier zunächst einen männlichen Boten, nämlich Hagens Bruder Dankwart, mit einem Brief aus, um dessen Herzensdame, die Herzogin Seeburg, dazu zu bringen, zu ihr zu kommen und ihr als Botin zu dienen. Offensichtlich willigt sie ein, erreicht mit großem Aufwand Bern und läßt ihrerseits von einer Botin Dietrich ausrichten, daß er sie und ihr Gefolge mit einem Turnier begrüßen müßte, um danach den Brief von ihr zu erhalten – genau gesagt, um jenen Brief zu erhalten, den er eigentlich ja gar nicht will. Die Herzogin Seeburg allerdings wartet das Verlesen des Briefes gar nicht erst ab, sondern kehrt sofort zurück.

Angesichts dieser so ganz unterschiedlichen Inszenierungen überrascht die in allen Fällen gleiche Rezeptionssituation beim Verlesen des Briefes. Diese erfolgt am Hof Dietrichs stets durch seinen Kaplan, und zwar vor dem versammelten Gefolge. Dabei scheint der Kaplan den Inhalt des Briefes jeweils vorerst (in stiller oder zumindest nicht-öffentlicher Lektüre) zur Kenntnis zu nehmen, denn jedesmal beginnt die Vorlese-Situation mit dem lauten öffentlichen Lachen des Vor-Lesers:

*er nam den brief in die hant, do er in âne sach,  
er kërte sich hinumbe und lachete unde sprach ... (A I,45,3f.);*

*Dô der schribaere den brief ûf gebrach,  
hei, wie lûte er lachte! nû hoeret, wie er sprach ... (D II,23,1f.)*

*Dô der schribere daz ingesigel ûf brach,  
lûte daz her lachte. nû hoeret, wie er sprach ... (F II,27,1f.)*

Ganz gleich reagiert auch Kriemhilds Schreiber beim Verlesen von Etzels und Dietrichs Brief in Version D:

*Dô der schribaere den brief ûf gebrach,  
heîâ, wie lûte er lachte! nu hoeret, wie er sprach...(D VI,230,1f.)*

Natürlich wird man in diesem Zusammenhang auf die Formelhaftigkeit gerade auch in der Ausgestaltung dieser Szene verweisen, dennoch bleibt das fast rituell funktionalisierte Lachen beim (Vor-)Lesen des Briefes zumindest irritierend und interpretationsbedürftig. Signalisiert es – ähnlich wie das Lachen des (internen) Publikums in Ulrichs von Liechtenstein ‚Frauendienst‘ – das Einverständnis mit den hier wie dort eher ungewöhnlichen

Handlungsverläufen und offenbart zugleich die (zustimmende) Zurkenntnisnahme der spielerischen Momente der Handlung (wobei im Falle des ‚Rosengarten‘ sie so spielerisch nun auch wieder nicht sind)? Oder nimmt es – als aggressives Lachen – den rituellen Charakter der Herausforderung wahr und deren Annahme durch die Berner vorweg?

Auch im ‚Rosengarten‘ stehen persönliches Überbringen der Botschaft und von der körperlichen Übertragung abgelöste briefliche Mitteilungen als Medien der Übermittlung nebeneinander. Daß gerade Kriemhild, die im ‚Rosengarten‘ als vollendete Vertreterin einer bestimmten (textimmanent zugleich moralisch-tendenziös kritiserten wie vom kulturästhetischen Standpunkt aus durchaus positiv bewerteten) Form von Hofkultur dargestellt wird, sich des ‚technisch fortgeschritteneren‘ Mediums des Briefes bedient, besitzt eine gewisse Konsequenz. Zugleich aber ließe sich auch vermuten, daß die Verfasser der ‚Rosengarten‘-Versionen darin auch ein Darstellungsmittel einsetzten, um das Außergewöhnliche wie Skandalöse ihres Ansinnens deutlich zu machen und die Isoliertheit der Position Kriemhilds zu unterstreichen. Ihre eigenen Boten identifizieren sich sichtlich nicht mit der von Kriemhild ausgehenden Botschaft, und diese Distanz signalisiert das vom Körper des Boten losgelöste Medium des Briefes. Der Herzog von Brabant überbringt Kriemhilds Botschaft als Brief, obwohl er den Inhalt kennt; umgekehrt dient er dem Berner als direktes Medium für dessen nicht allzu freundliche Botschaft an die Königin, dessen Tenor ganz offensichtlich die Zustimmung des Boten findet:

*Iu enpietet der von Berne, vil edeliu künegin,  
ir müezet iuvern widertrutz triben wider in,  
den ir im hât enpoten in sin eigen lant,  
und des müge wol enkelten manec stolzer wigant.  
Er sprichet, er habe ze Berne rôsen alsô vil,  
wan daz er iuwer höchvart niht übersehen wil. (A I,87,1f.)*

#### 4. Weibliche Isolation – männliches Kollektiv

Der ‚Rosengarten‘ verstärkt eine Tendenz, die bereits das ‚Nibelungenlied‘ als Grundprinzip der geschlechterspezifischen Rollenfigurationen verwendet: dem kollektiven Agieren der männlichen Protagonisten, durchaus auch im Sinne eines gegenseitigen Korrektivs, steht ein fast durchgängig isoliertes Handeln auf weiblicher Seite gegenüber.

Vielleicht sind an dieser Stelle einige Sätze zur Rolle Kriemhilds notwendig, in der, wie es DE BOOR formulierte, „der Schlüssel zum Verständnis der Rosengartendichtung liegt“<sup>29</sup>. Der ‚Rosengarten‘ zeigt Kriemhild als Ver-

<sup>29</sup> DE BOOR (wie Anm. 10), S. 230.

lobte Siegfrieds – eine Rolle, die es im ‚Nibelungenlied‘ in keiner der erhaltenen Versionen gibt –; die Version F bringt den Kampf im ‚Rosengarten‘ gar in Zusammenhang mit Kriemhilds Hochzeitsfest, anlässlich dessen „sie ihren Mann nehmen wolle“, eine in dieser Form äußerst seltene und ungewöhnliche Formulierung:

*Hie stêt mê an dem brieve: si lêzet iuch des biten  
durch aller vrouwen êre (der lop hât ir denne erstriten).  
daz ir kumet zu irre hôczît: si wil irn man nemen.  
lâzet ir die reise, ir müget es iuch immer schemen. (F III,10,1ff.)*

Kriemhilds Kompetenzbereich wird im ‚Rosengarten‘ weder durch den Vater noch durch die Brüder eingeschränkt; sie fordert (in A ganz allein, in D gemeinsam mit dem Vater) Dietrich heraus; setzt die Kampfbedingungen und Siegespreise fest (und verteilt sie auch) und eilt ohne familiäre Unterstützung zum Empfang der ankommenden Gäste. Daher ist DE BOOR zuzustimmen, wenn er Analogien zu dieser Frauenrolle allenfalls „in den freien Herrinnen der Aventure im Kreise des Artusromans und verwandter Artusromane“ sieht und zugleich aber einschränkt:

„Kriemhild ist nicht nur die freie Herrin einer Aventure; sie ist die aktive Gegenspielerin des Berners und seiner Helden, und sie ist in dieser Rolle abgewertet. Die Abwertung geschieht, indem Kriemhilds Verhalten in die Beleuchtung der Hoffart gesetzt wird. Ihre Aufforderung zum Bestehen des Abenteuers wird zur Herausforderung.“<sup>30</sup>

DE BOOR interpretiert in der Folge den ‚Rosengarten A‘ als „eine Dichtung, die der österreichischen Opposition gegen das Minne- und Aventurenwesen des Artusromans Ausdruck gibt“<sup>31</sup>. Die Version D hingegen entwerfe ein im Vergleich dazu positiveres Bild von Kriemhild („die hohe Königstochter ... die wahrhaft höfische Herrin einer Aventure“<sup>32</sup>), ordne ihr „eine weibliche und sittigende Rolle“<sup>33</sup> zu und dies auf der Basis einer positiven Bewertung des *aventure*-Begriffes<sup>34</sup>. – HEINZLE hat in doppelter Hinsicht Vorbehalte gegen DE BOORS Interpretation geäußert: zum einen gegen dessen Konstruktion einer zeitlichen Abfolge und inhaltlichen Entwicklung von A zu D, wobei HEINZLES Skepsis mit Sicherheit berechtigt ist („wir können nicht mehr sagen, als daß A und D zwei verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten des Textes repräsentieren“<sup>35</sup>); zum anderen gegen die von

<sup>30</sup> DE BOOR (wie Anm. 10), S. 231 und 232.

<sup>31</sup> DE BOOR (wie Anm. 10), S. 239.

<sup>32</sup> Ebd. S. 242.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd. S. 243.

<sup>35</sup> HEINZLE (wie Anm. 3), S. 246.

DE BOOR angesetzte Distanz zwischen ‚Nibelungenlied‘ und ‚Rosengarten A‘ („Der Dichter des Rosengarten A hat das Nibelungenlied sicher gekannt, aber er hat es nicht ausgenutzt“<sup>36</sup>). Für HEINZLE hingegen ist „die Kriemhild-Konzeption des ‚Rosengarten‘ überhaupt nicht denkbar ohne das ‚Nibelungenlied‘“<sup>37</sup>; dabei scheinen ihm das *hochvart-* und *übermuot-*Motiv aus dem Streit der Königinnen, das Mord-Motiv aus dem Burgundenuntergang entwickelt zu sein.<sup>38</sup> Er bringt als erster unmißverständlich die misogynie Tendez des ‚Rosengarten‘ auf den Punkt:

„Es geht weder um den Wert des Höfischen noch um das rechte Verhalten in der höfischen Welt. Erzählt wird – nach dem Herausforderungsmodell – die Geschichte der bösen Kriemhild und ihrer Bestrafung durch die moralisch und physisch überlegenen Berner.“<sup>39</sup>

HEINZLES genaue Textanalysen, die insbesondere die Nähe der Fassung D zum ‚Nibelungenlied‘ zeigen und deutlich machen, daß diese Version als ein „heiter parodistisches Spiel mit vorgegebenen literarischen Elementen“<sup>40</sup> zu verstehen ist, sollen hier nicht wiederholt werden; ich will jedoch versuchen, einige zusätzliche Beobachtungen beizusteuern.

Bereits der Beginn der Fassung A macht deutlich, daß Kriemhilds Position am eigenen Hof keineswegs unumstritten ist. Dabei gibt es keine eigentliche Begründung dafür, wie und warum sie in jene Position überhaupt erst gelangt, aus der heraus sie über die Hüter des Gartens verfügen kann. Innerhalb von 5 Strophen führt der Text den Schauplatz der Handlung ein, die

<sup>36</sup> DE BOOR (wie Anm. 10), S. 230, Anm. 6.

<sup>37</sup> HEINZLE (wie Anm. 3), S. 252.

<sup>38</sup> HEINZLE (Anm. 3), S. 253.– Es will mir scheinen, als ob der Gegensatz zwischen den beiden Interpretationen vielleicht etwas geringer ist als von HEINZLE angenommen. Die Parallelen zwischen ‚Nibelungenlied‘ und ‚Rosengarten‘ sind – vor allem in D – so mit Händen zu greifen, daß DE BOOR sie wohl kaum übersehen konnte. Wenn man die „lebensweltliche“ Situierung der Kriemhild-Rolle im ‚Rosengarten‘ im Auge hat, so läßt sie sich ja tatsächlich nicht mit den dort vorfindlichen vergleichen; das gleiche gilt im übrigen für Siegfried, der im ‚Rosengarten‘ vollends marginalisiert wird (dennoch dürfen die berühmt-berüchtigten Vorstellungserverse des hier und im ‚Hürnen Seyfried‘ eher als eine Art schwer erziehbare Jugendlicher präsentierten Helden nicht fehlen: *der pflac sô grözer sterke, daz er die lewen vienc / und sie mit den zegeln über die müren hienc*; A I,3,3f.). – Sowohl Siegfrieds als auch besonders Kriemhilds Rolle lassen sich aus dem Erzählen des ‚Nibelungenlieds‘ ableiten; zu fragen ist allerdings, ob hier nicht die gleichen Vorbehalte anzumelden sind, die HEINZLE gegen die Vorstellung einer direkten Entwicklung des ‚Rosengarten D‘ aus der Version A anmeldet, nämlich: Gab es nicht vielmehr eine breite Palette der möglichen Formen des Erzählens über Kriemhild, Siegfried und Dietrich von Bern, die in unterschiedlicher Art und Weise gleichsam aktivierbar war und in zunehmendem Maße auch (schrift)literarische Netzungen aufwies? – Anders beurteilt die Diskussion zwischen HEINZLE und DE BOOR Karl Heinz IHLENBURG, Zum ‚Antihöfischen‘ im Rosengarten A, in: Studien zur Literatur des Spätmittelalters, Greifswald 1986, S. 41–52 (= Deutsche Literatur des Mittelalters 2).

<sup>39</sup> HEINZLE (wie Anm. 3), S. 252.

<sup>40</sup> HEINZLE (wie Anm. 3), S. 258.

Wormser Königsfamilie, Siegfrieds Werbung um Kriemhild und die Nachricht von der besonderen Fähigkeiten Dietrichs, die die *keiserliche meit* dazu bringt, sich *manege liste* zu überlegen, wie sie nämlich die beiden Helden zu einem direkten Vergleich bringen könnte in ‚ihrem‘ Garten und ‚ihrem‘ Reich. Nähe und Diskrepanz zum ‚Nibelungenlied‘ werden kaum irgendwo deutlicher: Nähe (mit HEINZLE) zum Ausgangspunkt des Königinnenstreits, nämlich Kriemhilds Lob ihres Gatten, das freilich, was in fast allen Interpretationen zu kurz kommt, zunächst in die Feststellung mündet *er ist wol Gunthers genoz* (B 816)<sup>41</sup> und als indirekte Antwort auf Brünhilds immer wieder Gunther gegenüber geäußerten Verdacht der Vasallenschaft Siegfrieds intendiert ist. Die Szene muß in ihrer erzähltechnischen Funktion gesehen werden und nicht – wie zumeist – im interpretativ emotionalisierten Kontext des „Weibergezänks“: Die Einladung geht von Brünhild aus, um sich des Vasallenstatus‘ Siegfrieds zu vergewissern bzw. Klarheit über seine Position in bezug auf die Wormser Herrschaft zu erreichen. Die (aus der Sicht dieser Rolle und nach dem Täuschungsmanöver auf Isenstein) skandalöse Antwort erhält sie von Kriemhild durch die Feststellung der absoluten Gleichrangigkeit der beiden Herrscher. Erst als Brünhild nun „offiziell“ Siegfrieds *dienste* einfordert (*zwiu sold ich verchiesen so maniges ritters lip, der uns mit dem degene dienstlich ist undertan* B 820), folgt Kriemhilds Anspruch auf Siegfrieds Überlegenheit (B 825). Dieses Moment wird nun im ‚Rosengarten‘ isoliert und als paradigmatisch für Kriemhilds Rolle interpretiert.<sup>42</sup> – Zugleich offenbart sich in diesen Eingangsstrophen aber auch die von DE BOOR hervorgehobene Distanz zum ‚Nibelungenlied‘: Es gibt in keiner Version des ‚Nibelungenlieds‘ einen Anhaltspunkt dafür, Kriemhild quasi als „Chefin“ des Wormser Königshauses zu proponieren, ganz im Gegenteil: Kriemhild erscheint zunächst völlig in rollengemäßer Anpassung an die Wünsche ihrer Familie, insbesondere ihres Bruders Gunther, und wird bei Lichte betrachtet von ihrem eigenen Familienclan keineswegs besonders respektiert und geachtet. In der Folge kommt es im ‚Rosengarten‘ zu einer kruden Mischung zwischen dem von Kriemhild erhobenen Machtanspruch (der in D von Gibich zumindest mitgetragen wird) und der gegen sie erhobenen Kritik; einer Kritik, die eben

<sup>41</sup> Das ‚Nibelungenlied‘ wird durchgängig nach der Edition von Michael S. BATTs (Tübingen 1971) zitiert.

<sup>42</sup> Es ließe sich an dieser Stelle darüber spekulieren, ob der Autor / die Autoren des ‚Rosengarten‘ dieses Rollenelement bewußt isoliert aufgegriffen und umgestaltet haben oder ob hier möglicherweise auch der Aufführungskontext des ‚Nibelungenlieds‘ dazu beigetragen hat. Der Königinnenstreit war mit Sicherheit eine jener spektakulären Szenen, die das Publikum immer wieder hören wollte und die daher wohl auch ausgegliedert aus dem Gesamtkontext zur Aufführung gebracht worden sein dürften. Dann aber mußte die Rolle Kriemhilds in besonders enger Verknüpfung mit dem Thema des Männervergleichs und dem Anspruch auf Vorrangigkeit des eigenen Mannes erscheinen, und in der Folge als verantwortlich für den Tod des Gatten; damit zusätzlich auch – unter dem Aspekt des rollenspezifischen *gendering* – als Verletzung weiblicher Verhaltensnormen und somit als *hochvart*.

von allen Seiten kommt und sie von Anbeginn an als isoliert Agierende (und daher notgedrungen auch erzähltechnisch-strukturell zum Scheitern Verurteilte) zeigt. – So erhebt in A Walther (Waltharius), der zu Kriemhilds zwölf Helden zählt, Einspruch gegen Kriemhilds Pläne und verweist sie direkt auf Dietrich von Bern, der *solhe widertrutze* nicht hinnehmen würde. Die von ihr als Botenlohn ausgesetzte Bersabe weigert sich, irgendeinen – auch nur passiven – Anteil an ihren Plänen zu haben (*welt ir die helde morden, daz sol ân mine schulde sîn*). – Noch viel deutlicher wird die „interne“, hauseigene Kritik in Version D von den Wormser Bürgern beim Anblick der Helden Etzels bzw. Dietrichs formuliert:

*daz sich solher geste Kriemhilt niht wil erlân,  
Des schende sie der tiuvel mit ir helden guot  
al umb ir brieve senden, die si zen Hiunen tuot* (D V,176,4ff.)

Dazu kommen die Vorbehalte von Kriemhilds eigenem Gefolge: eines der Mädchen bittet Rüdiger beim Überbringen seiner Botschaft, öffentlich bekannt zu machen, daß *der garte si zerstoeret, darinne die rôsen rôt, / sît daz ez diu vrouwe durch ir hochvârt gebôt* (D VI,234,3f.). Gernot kommentiert den Aufruf Gibichs, zum Kampf anzutreten, frustriert mit dem Hinweis, er wüßte nicht, wofür er kämpfen sollte:

*,Ich enweiz, waz ich sol strîten, lieber vater mîn,  
und hête mîn swester Kriemhilt ir hochvârt lâzen sîn,  
sô laegen uns niht erslagen ritter und risen tôt,  
und stüende si in dem garten niht alsô schamerôt.  
Daz du ir hâst verhenget, des ist si worden ze lôs,  
daz muoz man an ir schouwen: ir hochvârt ist sô grôz,  
si ist der ruoten entwahsen, si gaebe niht ûf dich.'  
dô sprach der kûnec Gibeche: ,ach sun, daz riuwet mich.'  
(D XIII,383,1ff.)*

Daß jene junge Dame ihres Gefolge, die von Rüdiger für ihren musikalischen Vortrag fürstlich entlohnt wurde, daraufhin auch noch für diesen Partei ergreift (und von Kriemhild mit einer Ohrfeige bestraft wird; D XIII, 389), vervollständigt das Bild und wird nur noch von der anschließenden Szene übertroffen, in der Rienolt trotz seiner Verletzung gegen Sigestab antritt, was von ihrem Gefolge mit Vorwürfen gegen Kriemhild und von Brünhild mit dem höhnischen Satz quittiert wird, daß hier offenbar „der Wagen vor die Rinder“ gespannt werden sollte (D XVI, 414). Brünhilds Hohn kulminiert nach den verlorenen Kämpfen in der Aufforderung an Kriemhild, doch nun Dietrichs und Etzels Dienste entgegenzunehmen (D XIX, 567f.) – In der Fassung F wird zusätzlich Uote aufgeboten, um Kriemhild als Außenseiterin und gegen den Willen ihrer Familie Handelnde zu zeigen:

*„Owe“, sprach ir muoter, „wes ist daz gedächt,  
daz du sô manigen recken zu morde hâst gebrâcht?  
nu wêre vil gevochten, diuchte's dich genuoc.  
ich klage got von himele, daz ich dich ie getruoc.“ (F IV,24)*

Die Fassung F endet mit tumultartigen Szenen. Hagen ruft *man und mâge* dazu auf, ihm beizustehen gegen Kriemhild (*die helfen mir nu rechen den lieben vater mîn / an diser morderinne... F V,21,3*) und Kriemhild muß Seeburg, Danckwarts Geliebte, darum bitten, sich für sie zu verwenden.

Es ist HEINZLE jedenfalls zuzustimmen, wenn er abschließend darauf verweist, daß im ‚Rosengarten‘ offenbar nicht „eine Ideologie im ganzen anvisiert ist ..., sondern nur ein Einzelfall von Fehlverhalten verhandelt wird“<sup>43</sup>. Zu ergänzen wäre, daß diese literarische Bestrafung nicht von ungefähr an der Rolle Kriemhilds exemplifiziert wird und in Hinblick auf ihre „höfisch-ideologischen“ Grundlagen auf äußerst wackeligen Beinen steht. Ein schmaler Grat trennt die korrekt sich verhaltende, ihren Freund um seines (und ihres) öffentlichen Ansehens willen zu Turnier und Kampf motivierende Minnedame von ihrem negativ gezeichneten Antitypus à la Orgeluse. Daß es hier zu Beginn des 13. Jahrhunderts einen gewissen literarischen Diskussionsbedarf gegeben haben könnte, machen nicht zuletzt gerade die Werke Wolframs sehr deutlich, und der ‚Rosengarten‘ scheint sich dieses Potential zunutze zu machen. Denn tatsächlich zeigt insbesondere die Fassung D Kriemhild daneben auch als Inbegriff der perfekten höfischen Dame, und auch Etzels Gattin Herche verhält sich letztlich kaum anders, wenn sie ihre Zuneigung und die ihrer Damen als Kampfpfeil für die ausziehenden Helden aussetzt und diese dazu auffordert, dem Gegner tiefe Wunden zuzufügen:

*nu dar, ir zieren helde, verdienet richen solt,  
daz ich und mîne meide iu iemer wesen holt.  
Wert iuch vrümecliche durch den willen mîn,  
daz wil ich iemer mêre umb iuch verdienende sîn,  
und slahet tiefe wunden nider uf den grunt,  
des danket iu hie heime manec rôter munt. (D IV,138,3ff.)*

Daß Kriemhild höfische Perfektion zur Demonstration der Wormser Macht und zugleich zur Provokation der – eher derb-rustikal gezeichneten – Berner verwendet, wird gleichfalls in D gerade im Anschluß an die eben zitierte Stelle spielerisch repliziert in dem Aufwand, den Herche betreibt, um „ihre“ Helden standesgemäß auszurüsten (und speziell Rüdigers Botengewand, das *zweinzec tusent marc* gekostet hat und von ihm anschließend bei Kriemhild als Lohn an eine musizierende Dame verschenkt wird; *du bist*

<sup>43</sup> HEINZLE (wie Anm. 3), S. 263.

*ein milter man* (D VI,253) befinden daraufhin die Berner Kumpanen). Und es ist nachgerade Rüdiger, der Kriemhilds Rosengarten als irdisches „Paradies“ bezeichnet (D VI, 254). – Der ‚Rosengarten‘ kennt neben seiner *übelen Kriemhild* Frauen nur in kleinen und wenig profilierten Rollen: als gute Ehefrauen (Rüdigers Gattin Uote, Etzels Gattin Herche) oder als (höfische) Damen, die sich der Grenzen ihrer Möglichkeiten (und der Notwendigkeit der Unterordnung) bewußt sind und gegebenenfalls für die Männer Partei ergreifen; allenfalls Seeburg konstituiert in Version F eine gewisse Ausnahme durch ihre Bereitschaft, sich für Kriemhild zu verwenden. Besonders deutlich wird diese ambivalente Grundhaltung der ‚Rosengarten‘-Versionen in der Rolle jener Dame, die am Hof Dietrichs als Geisel gehalten wird und Kriemhilds Boten vor Dietrich geleitet. Als Dietrich nach Lektüre des Briefes den gewährten Frieden aufkündigt, motiviert sie Wolfhart, diesen offensichtlichen Verstoß gegen alle höfischen Konventionen nicht hinzunehmen und sich für die Boten einzusetzen. Daß ein Ritter eine solche Aufgabe nicht umsonst oder für sein höheres moralisches Ansehen übernimmt, wird ihr in A deutlich in den Mund gelegt:

*nu hilf den edeln gesten, des hâst du ère und vrum,  
sô wil ich dir ze lône geben minen magetuom. (A I,62,3f.);  
(bzw.:  
und koment si mit èren wider an den Rîn  
touc ich dir niht ze wibe, ich wil din kebese sîn<sup>44</sup>;*

im Druck von 1483 ist diese Stelle entschärft, insofern als die Dame hier an ihrer Stelle ein *schönes megetein* vergeben will).

Wolfharts Antwort ist – trotz des folgenden Engagements für das Gastrecht, das ihm das Lob Hildebrands einbringt – nicht dazu angetan, die Berner in besonders positivem Licht erscheinen zu lassen:

*ich enkan deheiner vrouwen mit èren niht gepflegen:  
min herze enist niht wise, ez ist unzühete vol,  
ez ist min groestiu vröude, swenne ich vehen sol.  
(A I,63,2ff.).*

Vergleichbare Ambivalenz zeigt aber auch die Rolle Dietrichs, weshalb in diesem Fall RUHS Prägung vom „pragmatischen“ Heldentum Dietrichs nicht recht weiterhelfen will. Das gilt zwar zunächst einmal für die Suada, mit der er Kriemhilds Aufforderung zum Männervergleich quittiert und deren literarischer Witz einen der Höhepunkte des ‚Rosengarten‘ darstellt:

*,Numme dumme âmen!’, sô sprach her Dietrich,  
,wie sint dise vrouwen so rehte wunderlich,*

<sup>44</sup> Vgl. HOLZ (wie Anm. 6), Lesart zur Stelle.

*daz ir vil selten keiniu wil nemen einen man,  
 ich enhave mit ime gestriten oder muoz in noch bestân.  
 Sleht er mich zu tôde oder sêre wunt,  
 so kûsset er's minneclîche an ir rôten munt,  
 darzuo hat er verdienet einen rôsenkranz.'*  
 (A I,54,1ff.; deutlicher noch in D II,69)

Daß er sich damit heftige Kritik (Hildebrands in A, Sigestabs, Wolfharts und Hildebrands in D) einbringt, steht außer Frage. Aber auch sonst ist Dietrichs Verhalten durchwegs in Hinblick auf seine ‚Helden‘-Rolle problematisch – bis hin zur anfänglichen Kampfverweigerung gegen Siegfried – und muß von Hildebrand ständig korrigiert werden. Theoretisch wäre es daher gut vorstellbar, daß ein Epenheld, der sich so verhält wie Dietrich hier, eine ähnlich exemplarische Abstrafung erhielt wie seine weibliche Herausforderin; dieser Text freilich scheint im literarischen Umfeld der Zeit keinen Autor gefunden zu haben.

## 5. Kriemhild im Rosenhag

Als typisch für das ‚Nibelungenlied‘ gilt die Mischung von heldenepischen und höfischen Vorstellungswelten und literarischen Stilisierungen. Das gilt auch für den Entwurf der weiblichen Hauptfigur, wobei jedoch auffällt, daß die verschiedenen Rollentwürfe des höfischen Romans stets nur ganz kurz angesprochen, fast nur angerissen werden. Kriemhild ist Minnedame, Ehefrau und Mutter, letzteres in doppelter Ausfertigung, und sie erfüllt diese Rollen vorderhand perfekt, ohne daß der Erzähler ihnen weiteren Raum zugestehen würde. Die Rächerin und *valandinne* des 2. Teils wurde dementsprechend dem heldenepischen „Erbe“ ihrer Rolle zugeordnet. Übersehen wird dabei stets, daß Kriemhild in einzelnen Momenten – „Bildern“ – der Handlung der literarischen Stilisierung weiblicher Heiliger angenähert wird. Dazu paßt ihre anfängliche Verweigerung gegenüber Ehe und Liebe – hier natürlich „weltlich“ argumentierend mit der Vermeidung von *leit* –, dazu paßt aber vor allem ihre vollständige Aufopferung für den toten Geliebten. Die Klage Kriemhilds um Siegfried übertrifft mit den fortgesetzten Ohnmachtsanfällen literarisch vergleichbare Fälle (etwa Herzloydes Klage um Gahmuret) und steht in Analogie zu Zuständen religiöser Leidensentrückung. Kriemhilds Wunsch, den schon verschlossenen Sarg ihres Geliebten während der Beerdigung noch einmal zu öffnen, die Exhumierung des Toten vor dem geplanten Umzug nach Lorsch (in der Fassung C): das kann allenfalls noch mit Sigunes Klage um den toten Schionatulander verglichen werden, und vor dem Beginn des 2. Teils mit der Werbung Etzels ließe sich durchaus ein vergleichbares Ende imaginieren: Kriemhild mit dem Leichnam Siegfrieds eingemauert in einer Klausur. Zwar muß Kriemhild den Sarg Siegfrieds

vor ihrer zweiten, einzig seiner Rache dienenden Eheschließung gezwungenermaßen zurücklassen, doch scheint dessen „körperliche“ Präsenz nicht mehr nötig, ist dieser Körper und seine tödliche Verletzung doch längst schon eingeschrieben in den Körper Kriemhilds, die sie gleich einer Stigmatisierung mit sich führt. So heißt es in Strophe B 1520 (nach dem Aufbruch der Burgunden zum Etzelhof) plötzlich und nur scheinbar zusammenhangslos:

*Di Nibelunges helde chomen mit in dan  
in tusent halspergen. ze hus si heten lan  
vil manige schoene vrowen, di gesahen si nimmer me.  
die Sifrides wunden taten Criemhilde we.  
(Hervorhebung von mir, I. B.)*

Aus dieser Vereinigung der Körper gewinnt sie in der „Klage“ die Legitimation zur Rache:

*daz si pflac grözer riuwe  
durch liebe und durch ir triuwe,  
daz si zwô sêle und ein lip  
wâren, dô sie was sîn wîp,  
dâ von si von schulden zam  
der räche die si umbe in nam ....(C\* v. 577ff.)<sup>45</sup>*

Letztlich entspricht auch die Zerstückelung von Kriemhilds Körper am Ende des ‚Nibelungenlieds‘ der Präfiguration vieler Märtyrerintende, und die „Klage“ tut ein übriges, wenn sie Kriemhild geradezu als Minneheilige stilisiert, die sich durch ihre Liebe das Himmelreich verdient hätte:

*sît si durch triuwe tôt beleip,  
so waen den himel si erstreit ... (AC\* v. 571f.)  
(etwas abgeschwächt in A:  
sît si durch triuwe tôt gelac,  
in gotes hulden manegen tac  
sol si ze himele noch geleben ...; v. 571ff.)*

Keine der mittelalterlichen Erzählungen über Kriemhild und keines der Vexierbilder, die sie von ihrer Protagonistin entwerfen, scheinen von diesem Typus weiter entfernt zu sein als die unterschiedlichen Versionen des ‚Rosengarten‘. Und dennoch könnte es Anknüpfungspunkte über die Negation des hier für das ‚Nibelungenlied‘ Dargestellten zu geben, und diese liegen zunächst in Kriemhilds Stilisierung als (laszive, unbarmherzige, ablehnende, todbringende) Minnedame. Natürlich lassen sich hier auch epische Exempel

<sup>45</sup> ‚Diu Klage‘ mit den Lesarten sämtlicher Handschriften, hg. von Karl BARTSCH, Leipzig 1875, reprint Darmstadt 1964.

beibringen und der zweite Teil des ‚Nibelungenlieds‘ hat wesentlich zur Prägung dieser Rolle beigetragen. Doch der ‚Rosengarten‘ verwendet Elemente, die typisch für die Rolle der Minnesang-Dame sind: Die Dame ist (räumlich wie als Person) unerreichbar; sie ist ausgegrenzt durch die „Mauer“ ihres Rosengartens, und sie ist nicht verfügbar: Ihre *huote* besteht aus 12 Helden / Riesen bzw. ihrer *familia*. Dennoch ist sie – hier auf eigene Initiative – Objekt des (aggressiven) Begehrens; der Kampf um sie bringt jedoch tatsächlich nichts als *ère* ein, und sie vergibt nichts anderes als die für die Minnedame typischen Auszeichnungen: Gruß, Kuß und Blumen / Rosenkranz; nicht aber ihre Hand, ihr Land (oder das ihres Vaters), den Platz an der Tafelrunde. Insofern aber ist Minnedienst neben der höchsten Auszeichnung für den Minneherren auch ein Dienst „um nichts“, *dienest à ne lôn* – und zumindest seit Walther konkretisierbar auf die vorrangige künstlerische Leistung des Mannes (*sterbet si mich, so ist si tot*; L 72,31 nach E). Aus dem gleichen Grund steht Minnedienst immer in Konkurrenz zum jenem Dienst, der tatsächlich lohnt und auch zu jener Minnedame, die als einzige „wahren“ Lohn zu vergeben hat: Maria. Die (roten) Rosen zählen zum metaphorischen Inventar sowohl der irdischen wie der himmlischen Minnedame, und neben allen sagengeschichtlichen Spurensuchen wird man auch hierauf nicht ganz vergessen dürfen.<sup>46</sup> Insofern arbeiten die Versionen des ‚Rosengarten‘, speziell aber nicht nur D, auch sehr gezielt mit parodistischen Versatzstücken des literarischen Minne- und Marienkults, und dies sollte ihre literarästhetische Wertschätzung eigentlich befördern können. Mit HEINZLE und gegen DE BOOR läßt sich sagen, daß – wieder speziell aber nicht nur in Version D – hier keineswegs ein „rechter Wirrkopf“ (DE BOOR) am Werk gewesen ist, vielmehr ein Autor bzw. Autoren, denen die literarischen Traditionen ihrer Zeit zur Verfügung standen. So ist es sicher kein Zufall, wenn Kriemhilds Rosengarten in D als (pastourellentypischer) *locus amoenus* mit zusätzlicher technischer Aufrüstung (mittels Blasebälgen zum Singen gebrachter Lerchen und Nachtigallen etc.) inszeniert wird und Rüdiger dies mit der Feststellung quittiert: *ir hât hie ûf erden ein ganzez himelrich* (D VI,241,2) bzw. er anschließend seinem Herren berichtet, er sei im „Paradies“ gewesen. In eben diesem Paradies wird zum Abschluß der Kämpfe Siegfried sein Leben nur dadurch retten können, daß er sich in Kriemhilds Schoß flüchtet: Die Dame fängt das Einhorn. So mag es denn auch kein Zufall sein, daß die Handschrift R 6, eine Pommersfeldener Handschrift aus dem 14. Jahrhundert, ‚Laurin‘ und ‚Rosengarten‘ im Kontext von ‚Marien Rosenkranz‘ und einer Marienlegende tradiert.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Vgl. den entsprechenden Artikel („Rose“) von R. SCHUMACHER-WOLFGARTEN im „Lexikon der christlichen Ikonographie“, 3. Bd., Rom etc. 1971, Sp. 563ff.: Erste Belege für die Madonna mit Rosenstock finden sich demzufolge im 13. Jahrhundert, für den Bildtypus der Madonna im Rosenhag um 1420.

<sup>47</sup> Vgl. HEINZLE (wie Anm. 3), S. 299.

Diese parodierenden hagiographischen Elemente finden eine Fortsetzung in der Rolle des Mönchs Ilsan, die schon grundsätzlich nichts ausläßt was sich in diesem Zusammenhang an literarischen Querverweisen und Zitaten ausdenken läßt (dies beginnt bei der Begegnung zwischen Hildebrand und Ilsan, der seinen Bruder zunächst ja nicht erkennt bzw. trotzdem gegen ihn kämpfen will: Der Vater-Sohn Kampf zwischen Hildebrand und Hadubrand sind da ebenso gegenwärtig wie der Bruderkampf Parzivals gegen Feirefiz). Zu den parodierten hagiographischen Elementen zählt die Stilisierung von Ilsans Ausfahrt als Kreuzzug (gegen Kriemhild!), von dem als „Reliquien“ den zurückgebliebenen geistlichen Brüdern 52 Rosenkränze mitgebracht werden sollen. Das gleiche gilt für das Bildinventar der abschließenden „Bestrafung“ seiner Klosterbrüder und Kriemhilds durch Ilsan. Den im Kloster verbliebenen Mönchen, die eigentlich auf seinen Tod gehofft hatten, drückt Ilsan die Rosenkränzlein auf, allerdings so, daß *in'z bluot beidenthalben über die ôren ran* (A XVIII,388,1) und die *imitatio* der Dornenkrone Christi deutlicher nicht werden könnte. Doch schon davor hat er die Minnedame, die durch ihre vorgebliche *hochvart* in der Regie des Autors zur *ungetriuwen meit* geworden ist, nicht nur *ein lützel versêret* in ihrem Rosengarten zurückgelassen:

*swenne si in solte küssen, den münech Ilsân,  
so reip er sie sô harte, die künegin wolgetân,  
Mit sîme langen barte, den der münech truoc,  
daz der küneginne darnâch ran daz rôte bluot.*  
(A XVII,375,3ff)

Die Autoren des Mittelalters haben trotz des großen literarischen Aufwands, mit dem sie die Hüterinnen und Hüter der Rosengärten in Szene setzten, für ihre Protagonisten ein Ende in der Marginalität vorgesehen. Die Kriemhilden der ‚Großen Rosengärten‘ bleiben gesellschaftlich isoliert und im Bewußtsein ihrer öffentlichen Domestizierung zurück (*swer ime selbe koufet spot, der muoz die schande hân*) (A XVII,379,4); Laurin (in der älteren Vulgat-Version des ‚Kleinen Rosengarten‘) muß fortan der Berner Männergesellschaft als *goukelaer*, als Alleinunterhalter, dienen. So gesehen haben also offenbar einige (literarische) Helden nicht wahrhaben wollen, was angeblich ihre Aufgabe sein sollte, wenn wir dem Kompilator des Heldenbuchs Glauben schenken: nämlich *den zwergen zuo hilf (zu) kumen wyder die ungetriuwen risen und den frawen kein leyt* zu tun, sondern *vil manheit durch frawen willen zuo schimpf vnd zu ernst* zu begehen.